POLSKA AKADEMIA NAUK
INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK CII, ZESZYT 2

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2011

Fundacja AH Akademia Humanistyczna

1-4.indd 1 2011-06-13 14:27:11

ZAŁOŻONY W ROKU 1902
PRZEZ TOWARZYSTWO LITERACKIE
IMIENIA ADAMA MICKIEWICZA

Komitet redakcyjny: GRAŻYNA BORKOWSKA (redaktor naczelny), MICHAŁ GŁOWIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego), TERESA KOSTKIEWICZOWA (zastępca redaktora naczelnego), ADAM DZIADEK, WOJCIECH GŁOWALA, LUIGI MARINELLI, ANDRZEJ SKRENDO, LUDWIKA ŚLĘKOWA, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: ZOFIA SMOLSKA

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

Na okładce: Czesław Miłosz
fot. Wojciech Druszcz

Opracowanie redakcyjne i korekta: ELŻBIETA ACHREMOWICZ, AGNIESZKA KOŚNIKOWSKA, AGNIESZKA MAGREL, IZABELA POPRAWA, 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 2011

Objętość: ark. wyd. 22,50; ark. druk. 19
Nakład: 600 egz.

1-4.indd 2 2011-06-13 14:27:11

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

1. Michał Kłosiński, Inny „Świat" Miłosza. Ojciec – Matka – Krypta 5
2. Dariusz Pawelec, Kod hymniczny w poezji Czesława Miłosza 35
3. Agata Stankowska, Głos Miłosza w sporze o „niezrozumialstwo" jako ponowiony wybór tradycji. Wokół nie ujawnionych intertekstów szkiców „Przeciw poezji niezrozumiałej" i „Postscriptum" 55
4. Lidia Wiśniewska, Miłosz i filozofia (jedności) sprzeczności 75
5. Łukasz Tischner, Biesy Miłosza 85
6. Józef Olejniczak, Miłosz na miarę literatury 99

Zagadnienia języka artystycznego

7. Piotr Michałowski, „Żebym wreszcie powiedzieć mógł..." Portret jednego wiersza z Czesławem Miłoszem w tle 113
8. Krzysztof Obremski, Zamarła Turnia, siostry Skotnicówny i ekwiwalentyzowanie: „Z Tatr" Juliana Przybosia. 129

II. MATERIAŁY I NOTATKI

1. Henryk Głębocki, Zaginiony raptularz Juliusza Słowackiego z podróży na Wschód (1836–1837) – odnaleziony po 70 latach w zbiorach rosyjskich 143
2. Maria Kalinowska, Odnalezienie albumu Juliusza Słowackiego 165
3. Listy Oli Watowej do Czesława Miłosza. Opracował Adam Dziadek 171

III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

1. Patrycja Bućko-Żmuda, O historii (nie)zgody sztuk siostrzanych. Rec.: Ut pictura poesis. Pod redakcją Marka Skwary i Seweryny Wysłouch. (Gdańsk 2006). „Tematy Teoretycznoliterackie". Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego". 191
2. Agnieszka Rozpłochowska-Boniatowska, Lewandowskiego potyczki młodopolskie. Rec.: Tomasz Lewandowski, Spotkania młodopolskie. Poznań 2005. „Biblioteka Literacka »Poznańskich Studiów Polonistycznych«". T. 41 194
3. Marta Tyczyńska-Lewicka, Partyjka z mistrzem. Rec.: Jan Jakóbczyk, Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego. Katowice 2005. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach". Nr 2360 200
4. Maciej Gorczyński, Irzykowski wśród prądów epoki. Rec.: Sylwia Panek, Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego. Poznań 2006. „Biblioteka Literacka »Poznańskich Studiów Polonistycznych«". T. 50 207
5. Jan Jakóbczyk, Irzykowski i jego przygody z filozofią. Rec.: Maria Gołębiewska, Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego. Warszawa 2006. „Filozofia Polska XX Wieku" 212
6. Grzegorz Kowal, Hebbel po polsku. Rec.: Katarzyna Sadkowska, Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbla w Polsce 1890–1939. Kraków 2007. „Modernizm w Polsce". Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną. [T.] 21 216
7. Antoni Smuszkiewicz, Lektura obowiązkowa każdego lemologa. Rec.: Maciej Płaza, O poznaniu w twórczości Stanisława Lema. Wrocław 2006. „Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej" 226
8. Dariusz Pawelec, Trzy głosy o poezji Stanisława Barańczaka. Rec.: Dorota Kulczycka, „Powiedzieć to wszystko, o czym myślę". O poezji Stanisława Barańczaka. Zielona Góra 2008. – Ewa Rajewska, Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz. Poznań 2007. – Jerzy Kandziora, Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka. Warszawa 2007 233

1-4.indd 3 2011-06-13 14:27:11

IV. KRONIKA
Zmarli

1. Bogusław Pfeiffer (12 maja 1960 – 20 września 2010) (Dariusz Dybek) 247
2. Piotr Żbikowski (1 sierpnia 1935 – 20 stycznia 2011) (Jolanta Kowal) 251
3. Janusz Maciejewski (2 czerwca 1930 – 9 lutego 2011) (Agnieszka Bąbel, Agata Grabowska-Kuniczuk) 259
4. Alina Brodzka-Wald (11 listopada 1929 – 19 marca 2011). Wspomnienie (Katarzyna Bojarska) 273

V. DYSKUSJE – KORESPONDENCJA

1. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Odpowiedź na recenzję Wacława Lewandowskiego książki Violetty Wejs-Milewskiej „Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy" 277
2. Dobrosława Platt, Do Redakcji „Pamiętnika Literackiego" 285
3. Janusz Degler, O niedoszłej premierze „Gyubala Wahazara" Witkacego 291
4. Jerzy Kandziora, Poprawki i uzupełnienia do bibliografii „Bez cenzury 1976–1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr" 295

CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

I. TREATISES AND ARTICLES

1. Michał Kłosiński, Miłosz's "World" Apart. Father – Mother – Krypt 5
2. Dariusz Pawelec, Hymnic Code in Czesław Miłosz's Poetry 35
3. Agata Stankowska, Czesław Miłosz's Voice in the Controversy over "Incomprehensibility" as a Reiterated Choice of Tradition. On the Discolsed Intertexts in "Against Incomprehensible Poetry" and "Postscriptum" 55
4. Lidia Wiśniewska, Miłosz and the Philosophy of (Unity of) Diversity 75
5. Łukasz Tischner, Miłosz's Evils 85
6. Józef Olejniczak, Miłosz within the Limits of Literature 99

Problems of Artistic Language

7. Piotr Michałowski, "To Let Me Finally Say..." A Portrait of a Poem with Czesław Miłosz in the Background 113
8. Krzysztof Obremski, Zamarła Turnia, the Skotnica Sisters and Developing Equivalence: On Julian Przyboś's "From the Tatras" ("Z Tatr") 129

II. MATERIALS AND NOTES

1. Henryk Głębocki, Juliusz Słowacki's Lost Diary from the Voyage to the East (1836–1837) Found after 70 Years in Russian Collections 143
2. Maria Kalinowska, The Discovery of Juliusz Słowacki's Diary 165
3. Ola Wat's Letters to Czesław Miłosz. Edited by Adam Dziadek 171

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

1-4.indd 4 2011-06-13 14:27:11

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

MICHAŁ KŁOSIŃSKI
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

INNY „ŚWIAT" MIŁOSZA

OJCIEC – MATKA – KRYPTA

Odczytania Miłoszowego *Świata*[1] ustalają pewien sposób rozumienia jego tytułowej „naiwności" jako sielankowości, czyli świadomego oczyszczenia tekstu ze zła i grozy, potwierdzając rozmaicie fakt stłumienia[2] traumy związanej z wojną. Tylko Aleksander Fiut, zwracając uwagę na dramatyczny opis z *Obrazków*, sądzi, że ambiwalencja jest cechą konstytutywną tego cyklu, uwidoczniającą możliwość jego „złowieszczej wymowy": w *Świecie* zawiera się olbrzymi rezerwuar „Demonów natury, historii i poetyckiej wyobraźni [...]" (F 40)[3], który jest w stanie zamienić sielankę w koszmar, jaki przepełnia świat w kwietniu 1943[4].

Można spróbować odczytać *Świat* jako tekst pisany przez Miłosza przeciw własnej traumie, tekst, z założenia opatrzony znakiem minus, ujawniający tłumione od dziecka lęki poety, i postawić w lekturze wyraźny nacisk na miejsca podejrzane, pobrzmiewające złowrogo, zaburzające idyllliczność poematu. Dla interpre-

---

[1] Zob. J. Ł u k a s i e w i c z, *Przestrzeń „świata naiwnego". O poemacie Czesława Miłosza „Świat"*. „Pamiętnik Literacki" 1981, z. 4. – M. S t a l a, *Poza ziemią Ulro*. „Teksty Drugie" 1981, nr 4/5. – M. M a s ł o w s k i, *Religia Miłosza*. „Pamiętnik Literacki" 2007, z. 4.

[2] Na ten temat zob. J. L a p l a n c h e, J.-B. P o n t a l i s, *Słownik psychoanalizy*. Przeł. E. M o d z e l e w s k a, E. W o j c i e c h o w s k a. Warszawa 1996, s. 309: „W szerokim znaczeniu – operacja psychiczna, która ma na celu doprowadzenie do zniknięcia ze świadomości nieprzyjemnej lub niepożądanej treści: myśli, uczucia itp. Przy takim rozumieniu stłumienia wyparcie może być rozpatrywane jako szczególny sposób tłumienia".

[3] Skrótem F odsyłam do: A. F i u t, *W stronę Miłosza*. Kraków 2003. Ponadto stosuję skróty: MŚ = B. B. K ó z k a [Cz. M i ł o s z], *Świat (poema naiwne)*. Warszawa 1943 (bibliofilskie wydanie rękopisu Miłosza, które planował on opublikować w 1943 r. pod pseudonimem). – MT = Cz. M i ł o s z, *Tryton*. W: *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*. Zebrała i oprac. A. S t a w i a r s k a. Kraków 2003. Liczby po skrótach oznaczają numery stronic.

Pisownię i interpunkcję w cytatach z tomiku *Świat (poema naiwne)* dostosowałem do obowiązujących zasad, resztę zachowując bez zmian. Ingerencje redakcyjne w edycji powojennej całkowicie przekształcają pewne partie tekstów, np. są tam znaki cytacji, których brak w wydaniu z 1943 roku. To wydanie jest dla mnie istotne ze względu na czas, moment historyczny oraz ze względu na wybraną przeze mnie metodę interpretacyjną (psychoanalizę). Wersja z 1943 r. i – według mnie – tylko ta wersja ujawnia napięcia, traumę wojenną w stopniu najwyższym. Błędy, wszelkie niedociągnięcia są znaczące dla przyjętego przeze mnie modelu lektury. Edycje późniejsze nie oddają już tej atmosfery, aury, która towarzyszyła powstawaniu i opublikowaniu *Świata* w 1943 roku.

[4] Taka jest data pierwszego, konspiracyjnego wydania *Świata*, figurująca w reprincie, z którego korzystam w moim artykule.

I-1.indd 5 2011-06-13 14:27:40

tacji psychoanalitycznej jednym z najważniejszych symptomów zapisanej w *Świecie* traumy mogą być relacje, które istnieją w obrębie „trójkąta rodzinnego".

Ojciec fantazmatyczny

Aleksander Fiut tak interpretuje figurę ojca w *Świecie*:

> Ojciec, wtajemniczony, mruczący nad księgami zaklęcia „czarodziej", reprezentuje mądrość nabytą. Po jego stronie są rozum, logika, autorytet moralny i porządek wnoszony w naturę przez człowieka. Wkracza do ogrodu po to, by go uprawiać. Ojciec próbuje uporządkować przestrzeń nieoswojoną, ustalając w niej odległości i kierunki. [F 32]

Postać ojca wprowadza inicjalny wiersz cyklu – *Droga*:

> Przed domem ojciec, wsparty na motyce,
> Schyla się, trąca listki rozwinięte
> I z grządki całą widzi okolicę. [MŚ 1]

Ojciec pielęgnuje ogród, ogląda „okolicę". Jednakże miejsce jego obserwacji nacechowane jest dwuznacznością: „grządka" to przestrzeń zamknięta, wydzielona, ogrodzona, która ogranicza, a nie poszerza pole widzenia. „Grządka" – z natury rzeczy – koncentruje spojrzenie na sobie (roślinach, kwiatach), amator zaś, obserwator „okolicy", zajmując pozycję na „grządce", musi w sposób oczywisty rozproszyć swą uwagę. „Grządka" jako punkt widokowy obiecuje niewiele do zobaczenia ojcu, gdy ten utożsamia się z rolą ogrodnika. Jego wzrok kieruje się ku przyziemnemu światu: ku temu, co oswojone, w przeciwieństwie do tego, co dzikie i zachwaszczone. Jako efekt kultywacji ziemi, symbol logiki i estetyki, ludzkiego porządku nadawanego naturze grządka oznacza jej rekonfigurację i zawłaszczenie.

Z żabiego horyzontu, „z grządki", ojciec jest przeniesiony do biblioteki i wystylizowany na bohatera mistycznego i baśniowego (*Ojciec w bibliotece*):

> Wysokie czoło, a nad nim zwichrzone
> Włosy, na które słońce z okna pada.
> I ojciec jasną ma z puchu koronę,
> Gdy wielką księgę przed sobą rozkłada.
>
> Szata wzorzysta jak na czarodzieju,
> Zaklęcia głosem przyciszonym mruczy.
> Jakie są dziwy, co w księdze się dzieją,
> Dowie się, kogo Bóg czarów nauczy. [MŚ 7]

Postać ojca poddana zostaje metamorfozom: wysokie czoło symbolizuje mądrość, zwichrzone włosy mogą być oznaką geniuszu i szaleństwa. Przywołanie rekwizytów z obrazów świętych (słońce tworzy wokół głowy ojca świetlistą otoczkę, aureolę: „koronę z puchu") uaktywnia kontekst *Księgi Przysłów*: „Siwy włos ozdobną koroną: na drodze prawości się znajdzie" (16, 31)[5]. Miłosz kreuje w ten sposób silną więź intertekstualną między przedstawieniem ojca a biblijną symboliką starości. Warto zauważyć, że „korona z puchu" staje się atrybutem ojca, kiedy

[5] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Reprint z wyd. 4. Poznań–Warszawa 1996, s. 722. Wszystkie cytaty z *Biblii* pochodzą z tej edycji.

I-1.indd 6 2011-06-13 14:27:40

ten „wielką księgę przed sobą rozkłada". Księga uruchomi kolejne metamorfozy jego postaci, zmieniając się z tajemniczej „wielkiej księgi" w *Biblię*.

W metamorfozach ojca uczestniczą dwa sprzeczne, wydawałoby się, porządki: jeden wyznacza symbolika chrześcijańska, drugi tworzą językowe akty magiczne. W ojcowskim podmiocie niekonfliktowo przecież spotykają się i mag („czarodziej"), i mędrzec, który studiuje księgę. „Jakie są dziwy, co w księdze się dzieją, / Dowie się, kogo Bóg czarów nauczy". Samego Boga poznajemy zatem jako „nauczyciela czarów". Czyżby mądrość mędrca, oparta na rozumie, nie była dostatecznym instrumentem, który przenika tajemnice („dziwy") tam zapisane?

Metamorfozy świadczą o tym, że ojciec nigdy nie „jest", że zawsze „się staje", uwikłany w proces uświęcania, udziwniania, w proces symbolicznej transgresji.

Po *Ojcu w bibliotece* następują *Zaklęcia ojca*:

O słodki mędrcze, jakimże spokojem
Pogodna mądrość twoja serce darzy!
Kocham cię, jestem we władaniu twojem,
Choć nigdy twojej nie zobaczę twarzy.

Popioły twoje dawno się rozwiały,
Grzechów i szaleństw nikt już nie pamięta.
I już na wieki jesteś doskonały
Jak księga, myślą z nicości wyjęta.

Ty znałeś gorycz i znałeś zwątpienie,
Ale win twoich pamięć zaginęła.
I wiem, dlaczego dzisiaj ciebie cenię:
Mali są ludzie, wielkie są ich dzieła. [MŚ 8]

Zaklęcia ojca mogą być ojcowską apostrofą i monologiem o funkcji magicznej, ale nie można też jednoznacznie wykluczyć, że sam ojciec jest tu „przedmiotem zaklinanym", a podmiotem wypowiadającym owe zaklęcia – Miłosz-syn. Problem nie był obcy poecie, który w wydaniu *Świata* z 1943 r. nie sygnalizował, że wiersz to przytoczenie, natomiast w powojennych edycjach pisarz użył cudzysłowów w wierszach: *Zaklęcia ojca*, *Ojciec objaśnia*, *Trwoga* oraz *Odnalezienie*, bardzo silnie powiązanych właśnie z postacią ojca, przez co nadał im w całości lub w części charakter mowy cudzej. Atrybuty mędrca i maga są tutaj wciągnięte w swoistą grę znaczeń. Obraz zmienia się diametralnie: „Słodki mędrzec" ulega metamorfozie. Po pierwsze – okazuje się martwy. Został spopielony, co wskazywałoby na biblijne „prochem jesteś i w proch się obrócisz!" (Rdz 3, 19). Po drugie – owe słowa: „Grzechów i szaleństw nikt już nie pamięta. / I już na wieki jesteś doskonały", wykluczają myśl o zwrocie do Boga, chyba żeby dopatrywać się tu bluźnierstwa, co raczej wydaje się niezgodne z wizją Boga jako nauczyciela zaklęć.

Można w interpretacji tego fragmentu odwołać się do wcześniejszej charakterystyki ojca, którego „zwichrzone włosy" sytuowały między geniuszem a szaleństwem. W tej perspektywie przedmiotem zaklinanym byłby ojciec, a *Zaklęcia ojca* miałyby funkcję magiczną, życzeniową, służąc ostatecznemu utrwaleniu fantazmatu, wytworzeniu obrazu imaginacyjnego. Stąd wersy: „I już na wieki jesteś doskonały / Jak księga, myślą z nicości wyjęta", które świadczą o zastąpieniu rzeczywistego ojca poprzez jego *imago*[6]. Fantazmat powstaje zamiast symbolicznego

[6] Zob. L a p l a n c h e, P o n t a l i s, *op. cit*., s. 83–84: „*Imago* jest często definiowane jako

I-1.indd 7 2011-06-13 14:27:40

uśmiercenia ojca. Jeśli nad kodem religijnym nadpiszemy ówczesny kontekst wojenny, to pojawią się skojarzenia z krematoriami obozów zagłady. Ów fantazmat można wtedy odczytać jako symptom lękowy właściwy wszystkim ofiarom drugiej wojny.

Dramatyzm *Zaklęć ojca* polega na tym, że gra, w jakiej uczestniczyły atrybuty jego postaci (szata, księga, mądrość), toczy się na scenie, na której ojca nigdy nie było. Jeżeli działa na tej scenie jakaś psychomachia, to dlatego, iż została ona wpisana w tekst symulujący obecność ojca za pomocą przedmiotów i cech z nim kojarzonych, za pomocą przestrzeni, w których ojciec miał się znajdować. Taką przestrzenią jest w inicjalnym wierszu grządka, a dalej biblioteka. Biblijna, by tak powiedzieć, doskonałość ojca jest zatem tekstualna – *Zaklęcia ojca* ilustrują proces interioryzacji jego *imago* jako fantazmatu. Porównanie ojca do biblijnego mędrca/maga użycza mu świętości, sprawia, że tworzy się jego idealny obraz, który na mocy „zaklęcia" zostaje oczyszczony z tego, co negatywne – z „grzechów i szaleństw".

Paradoksalnie – funkcja magiczna, choć ma intencję życzeniową, spełnia się w przeczeniu, mówi poprzez negację. *Zaklęcia ojca* kreują postać ojca doskonałego i świętego, ale równocześnie, jak wskazują powtórzenia („Grzechów i szaleństw n i k t j u ż n i e p a m i ę t a" oraz „Ale win twoich p a m i ę ć z a g i n ę ł a"; podkreśl. M. K.), oczyszczonego z „grzechów", „szaleństw" i „win". W konkluzji mającej funkcję magiczną owa doskonałość podlega kontestacji. Miłoszowski fantazmat ojcowskiej doskonałości, jak każdy fantazmat, ujawnia niemożliwe do realizacji w rzeczywistości pragnienie, pozostawiając jednakże ślad tego, co stłumione i – jako że niewygodne dla fantazjującego – usunięte ze świadomości.

Jeśli przyznać rację Freudowi, iż pamięć nie jest bierna, a wręcz na odwrót, iż to podmiot uaktywnia materię z przeszłości, wówczas pointujące wersy *Zaklęć*: „I wiem, dlaczego dzisiaj ciebie cenię: / Mali są ludzie, wielkie są ich dzieła", objaśniają produkcję fantazmatu, ale zarazem odsłaniają mechanizm, także przez Freuda opisany („człowiek – wilk"), wglądu w doświadczanie, lecz dopiero z opóźnieniem, *nachträglich*, *post factum*. Stąd podkreślenie przez Miłosza pozycji czasowej: „dzisiaj wiem", która sugeruje jego niewiedzę odnoszącą się do jakiegoś „wczoraj". Rekompensacyjny fantazmat boskości maskował wynikający z niewiedzy obraz ojca – „małego człowieka", jednakże aktywne operacje pamięci odsłoniły zamkniętą w sentencji prawdę: o „wielkich dziełach" nawet „małych ludzi". Pointa Miłoszowego wiersza przywodzi na myśl łacińskie powiedzenie: „*Actus homini, non dignitas iudicetur*". Jest to paremia prawnicza, która mówi, że sądzone będą czyny ludzkie, a nie piastowane godności. Warto więc przypomnieć sobie wykształcenie Miłosza, który jako absolwent Wydziału Prawa na Uniwersytecie Stefana Batorego musiał znać prawo rzymskie i jego najważniejsze sentencje. Odwołanie się do łacińskiej paremii wolno traktować jako rozstrzygnięcie problemu „wzorzystej szaty" i atrybutów mądrości ojca, nadających mu „godność" kapłana-maga, niekoniecznie zgodnie z jego czynami. A może po prostu perspektywa

---

»nieświadome wyobrażenie«; trzeba w nim jednak widzieć nie tyle obraz, co raczej nabyty wzorzec wyobrażeniowy, stereotyp, przez który podmiot postrzega drugiego człowieka. *Imago* może się więc konkretyzować równie dobrze w uczuciach i zachowaniach, jak w obrazach. Dodajmy, że nie należy go rozumieć jako odbicia rzeczywistości, nawet mniej lub bardziej zniekształconego; *imago* straszliwego ojca może z łatwością odpowiadać słabemu, »szaremu«, rzeczywistemu ojcu".

I-1.indd 8 2011-06-13 14:27:40

„tu i teraz" zmieniła kierunek myślenia Miłosza? „Wielkie dzieła" zespalają się z biblijnym wskazaniem: „Po owocach ich poznacie ich" (Mt 7, 16).

Imago ojcowskie za pomocą funkcji magicznej zostaje oczyszczone z tego, co negatywne, ojciec-grzesznik jest zapomniany, a zamiast niego pojawia się zmartwychwstały ojciec-doskonały-mędrzec. *Zaklęcia ojca* w swojej poincie stanowią zapis ogólnej kondycji człowieka, refleksja dotycząca ojca-mędrca-maga przekształca się w refleksję aksjologiczną. Jeżeli w wierszu pt. *Ojciec w bibliotece* ojca dotyczyło prawo Boskie, to w *Zaklęciach* ojciec podlega raczej prawu ludzkiemu, sentencji, według której miarą człowieka są jego czyny. To bardzo ważny zwrot w systemie wartości.

W ramach tego zwrotu można przywołać refleksję Miłosza na temat „przeżycia wojennego":

> Staram się wyodrębnić, obrysować konturem ten splot bolesnych spraw i gdy to się choć w części udaje, dochodzę do wniosku, że istnieje coś, co można by nazwać specyficznym przeżyciem wojennym, że jest to jakiś mechanizm, o którym da się rozprawiać, podobnie jak rozprawia się o przeżyciu miłosnym czy o mechanizmie okrucieństwa[7].

„Przeżycie" to stanowi dla Miłosza poważny problem, problem do tego stopnia tłumiony, że w swoim eseju nad własnym doświadczeniem nadpisuje on obszerną refleksję na temat *Wojny i pokoju* Lwa Tołstoja. Nadpisywanie, tworzenie palimpsestów wskazuje na mechanizm defensywny, symptom stłumienia, który pozwala Miłoszowi unikać mówienia wprost. Tak jakby poeta nie potrafił wyrazić swojego „przeżycia wojennego" inaczej niż zza zasłony, jaką stanowi tekst cudzy. Ten mechanizm jest dziełem lęku związanego z upadkiem systemu wartości. Jest to swoista obsesja Miłosza:

> Wrodzone pragnienie ładu moralnego, pęd do ustalenia jakiejkolwiek hierarchii – byleby była – popchnąć mogą do urządzenia się w ruinach etycznego świata, w ruinach wiary – a temu urządzeniu się na imię deformacja wartości. [...]
>
> Jakże więc zachowa się przedstawiciel podbitej Europy, jeżeli wypadnie mu zaznać tej duchowej klęski? Utraciwszy wiarę w posłannictwo (którą żył, co prawda, dość przewrotnie, wiek dziewiętnasty), mając horyzont zamknięty zewsząd krajobrazem ruin – może nie zdobyć się na wysiłek wyjścia z tego zaklętego koła i zgodzić się na urządzenie swego gospodarstwa na miarę zgliszcz i rozwalin[8].

Na tle takiej właśnie perspektywy powołane zostaje *imago* ojca, oczyszczone z ludzkich popiołów („Popioły twoje dawno się rozwiały"), przez pamięć pozbawione cech negatywnych („Grzechów i szaleństw nikt już nie pamięta"), sprowadzone do biblijnej doskonałości („Jak księga, myślą z nicości wyjęta"), podpisane sentencją o wyższości dzieł („Mali są ludzie, wielkie są ich dzieła"). „Krajobraz ruin" spowodował, że obok Boskiego systemu wartości musiało pojawić się ludzkie prawo, bezwzględna ocena ludzkich czynów. W ten sposób Miłosz dokonuje przewartościowania systemu prawa w ogóle, oceniając biblijnie wyidealizowane *imago* za pomocą ludzkiego systemu wartości, dokonuje ich syntezy.

Miłosz nie lokuje przecież ojca w „zaklętym kole" ruin, przeciwnie, na grząd-

---

[7] Cz. M i ł o s z, *Przeżycie wojenne*. W: *Legendy nowoczesności*. Wstęp J. B ł o ń s k i. Kraków 1996, s. 82.

[8] *Ibidem*, s. 88–89.

I-1.indd 9 2011-06-13 14:27:41

ce i w bibliotece. Postać ojca funkcjonuje niczym latarnia morska, która naprowadza na właściwą drogę, wiodącą do bezpiecznej przystani.

Analizując wiersz *Ojciec objaśnia*, Aleksander Fiut wskazuje na to, że ojcowska perspektywa nie daje całościowego i pełnego poznania świata:

> taka znajomość świata pozostaje niepełna i fragmentaryczna. Albo skupia uwagę na mało znaczących szczegółach, albo sięga po niczym nie uprawnione syntezy. Słowem, to prawie zupełna klęska wiedzy pojęciowej w obliczu niepojętej złożoności wszechrzeczy. [F 32]

Niekompletny i fragmentaryczny obraz świata, który przedstawia ojciec, odsłania się z perspektywy kwietnia 1943. Przedmiotem „objaśnień" ojca są wybrane lokacje z mapy Europy. Pierwszym z *loci* w ojcowskim uniwersum jest Warszawa: „Tam, gdzie ten promień równiny dotyka".

Zaimki „tam" i „ten" powodują, że miejsce, o którym mówi ojciec, jest zawieszone w przestrzeni nie do określenia: bo gdzie znajduje się „tam"? Można tę formułę inicjalną traktować jako zapowiedź miejsca fantazmatycznego, intertekstualnie wskazującą na rodowód romantyczny („Marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tam, gdzie jest"). Wolno powiedzieć, że objaśnienia ojca nie są komunikacyjnie skierowane na czytelnika, wypowiada się je do kogoś, kto znajduje się obok lokutora. Są to więc klasyczne zaimki okazjonalne czy deiktyczne. Ojcowski akt mowy może być fortunny[9] tylko wtedy, gdy jego odbiorca podzieli z nim sytuację wypowiadania. Z perspektywy czytelnika przedstawiony akt mowy okazuje się niefortunny – interpretator może jedynie domyślać się, z jakiego miejsca mówi ojciec i co jest przedmiotem opisu. Ten zabieg powoduje, że ojciec występuje samotnie na scenie, w której czytelnik nie uczestniczy, a ojcowski akt mowy stawia go poza sceną tekstu. Warszawa objawiająca się w przywołanym kontekście jako miasto należące do bliżej nie określonej przestrzeni – „Tam, gdzie promień równiny dotyka" – lokalizowana jest wszędzie i nigdzie. Pierwszy z objaśnianych przez ojca „przedmiotów" odsłania nie tylko klęskę wiedzy pojęciowej, ale przede wszystkim obcość ojcowskiej perspektywy, jej kompletne wyalienowanie. Niefortunność ojcowskiego performatywu rozciąga się na cały utwór, ponieważ jego odbiorca albo – jeżeli to postać w tekście – jest nieobecny, albo – jeżeli to czytelnik – nie jest w stanie orzec, z jakiego miejsca ojciec dokonuje aktu objaśniania. Ten problem widać głównie w strukturze strof Miłoszowego wiersza, które zdominowane zostały przez wtrącenia. Można dokonać ich zapisu bez wtrętów: „Tam, Warszawa stoi", „Dalej, to Praha", „To, to Alpy", „Z pięknych miast, Rzym rozpoznacie", „A tam, Paryż" (MŚ 10).

Wskazywane przez ojca *loci* budują specyficzną mapę topografii Miłoszowego *Świata*: Warszawa, Praga, Rzym i Paryż to stolice okupowane przez Niemców. Wszystkie one, poza Warszawą, należały do państw, które nie stawiały oporu hitlerowcom – Francja i Czechosłowacja złożyły broń w zasadzie bez walki, Włochy sprzymierzyły się z nazistami. Czytając ojcowską mapę z perspektywy drugiej

---

[9] Kategorię fortunności i niefortunności aktu mowy rozumiem podobnie jak J. P. Austin. Jednakże należy zaznaczyć, że on traktowałby wypowiedź ojca jako konstatację, stąd moje odwołanie się do koncepcji J. S e a r l e'a (*Czynności mowy*. Przeł. B. C h w e d e ń c z u k. Warszawa 1987, s. 43), który odnoszenie się zalicza do czynności mowy: „Wypowiadanie wyrażenia odnoszącego się służy w szczególny sposób wyróżnieniu czy identyfikacji konkretnego przedmiotu wśród innych przedmiotów".

I-1.indd 10 2011-06-13 14:27:41

wojny światowej, można nazwać ją mapą poddaństwa, porażki największych stolic kulturalnych Europy, a przede wszystkim stolicy chrześcijaństwa. Z tego punktu widzenia bardzo ambiwalentnego wydźwięku nabierają dwie ostatnie strofy utworu *Ojciec objaśnia*:

> Paryż chce wieży towarzyszyć krokom
> I stado mostów ponad rzeką wspina. [MŚ 10]
>
> I inne miasta Paryżowi wtórzą
> Szkłem ozdobione, okute żelazem. [MŚ 11]

Europejskie miasta „Szkłem ozdobione" i „okute żelazem" są rozpoznawalne. Walter Benjamin zarejestrował z pietyzmem wszystkie znamiona XIX-wiecznej rewolucji architektonicznej:

> Wraz z żelazem pojawił się po raz pierwszy w historii architektury sztuczny materiał budowlany. Podlega on przemianom, których tempo wzrasta w miarę upływu stulecia. [...]
>
> Unika się żelaza przy wznoszeniu budowli mieszkalnych, stosuje się je zaś przy budowie pasaży, hal wystawowych i dworców – w budowlach służących chwilowym potrzebom. Równocześnie rozszerza się pole zastosowania w architekturze szkła[10].

Ten opis korespondowałby z obrazem Paryża z okresu Miłoszowej wyprawy z przyjaciółmi w 1931 r. i z czasu, w którym poeta spotykał się z Oskarem Miłoszem. Z drugiej strony, pamięć przywołuje Aleksandra Miłosza – ojca poety, inżyniera, o którym czytamy w *Rodzinnej Europie*:

> Nie troszczył się o zarobek, ale o używanie życia – co streszczało się w obliczeniach konstrukcji mostów i w jak najdłuższych wędrówkach, jak choćby rzeką Jenisiej, następnie zaprzęgami renów i psów do ujścia tej olbrzymiej rzeki, do Oceanu[11].

Miłosz zapisuje Paryż, który „stado mostów ponad rzeką wspina", palimpsestowo[12], nakładając ojcowską fascynację konstruktora na własne doświadczenie podróżnika. Ów ojcowski przekaz, jego „lekcja geografii", zbliża się jednak do baśni. U Aleksandra Fiuta możemy przeczytać:

> Jego [tj. Miłosza] lekcja geografii staje się na poły bajkowa nie tylko dlatego, że pragnie zbliżyć się w swoich wyjaśnieniach do poziomu dziecięcego pojmowania. Równie ważne i to,

---

[10] W. B e n j a m i n, *Twórca jako wytwórca*. Przeł. H. O r ł o w s k i, J. S i k o r s k i. Poznań 1975, s. 165–166.

[11] Cz. M i ł o s z, *Rodzinna Europa*. Paryż 1959, s. 35.

[12] Zob. R. N y c z, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*. „Teksty Drugie" 2006, nr 6, s. 63: „»warstwowa« struktura szokującego zdarzenia jako przeżycia i/lub doświadczenia bardzo przypomina strukturę traumatycznego zdarzenia, którą Freud analizuje w przypadku histerii; jednak tym, co tu zostaje represjonowane, nie jest rzeczywistość (sama w sobie), lecz pamięć jednostki o rzeczywistości, a więc pośredniczący świat doświadczenia, który może zostać »rozbrojony« i zasymilowany przez świadomość lub pozostawać nie dającą się zaleczyć czy choćby znieczulić raną. Także i w tym przypadku zatem to doświadczenie traci status wyłącznie predyskursywnego i prepojęciowego doznania, poprzez które rzeczywistość mogłaby odcisnąć się na świadomości, by ta z kolei mogła je uczynić źródłem znaczenia, obiektem przedstawienia czy podstawą wyobrażenia; staje się natomiast palimpsestowym zapisem złożonym ze składników ewokujących otwarty horyzont heterogenicznych kontekstów, zawsze już choć w pewnym stopniu preformowanych pojęciowo i językowo". Palimpsest byłby zatem najbardziej naturalnym sposobem przepracowywania doświadczeń traumy w literaturze, przykład stanowi chociażby tekst Miłosza.

I-1.indd 11 2011-06-13 14:27:41

że znajomość rzeczy, nie potwierdzona przez bezpośrednie doświadczenie, nieuchronnie graniczy ze zmyśleniem. [F 32]

Ojciec tłumaczy fragmenty rzeczywistości, które są poza jego empirycznym doświadczeniem. Miłosz pozwala na dominację perspektywy ojca (w owym palimpseście), oddając mu głos w opowieści o świecie, jedyny głos, który ów świat zakłamuje. W *Rodzinnej Europie* znajdujemy zestawienie tych dwóch punktów widzenia. Ojciec – notuje poeta –

> Wychował się na niezwykle popularnych w Cesarstwie książkach Maine-Reida i Marryatta. Dzika Syberia w niczym nie ustępowała Alasce i północy Kanady, przystrajała się dla niego w powab romantyczny[13].

On sam zaś pamięta i konstruuje odmienny, bo odromantyczniony Paryż:

> Z tym wszystkim Paryż był dla mnie podminowany przez Levallois-Perret, gdzie mieścił się dom noclegowy, czy słuszniej byłoby powiedzieć obóz polskich bezrobotnych. Ulice, którymi się do niego szło, były jałowym piekłem przemysłowej cywilizacji, miejscem pobytu dla dusz rodzących się dla upodlenia i ginących w upodleniu. Sama myśl o nieśmiertelności była tutaj zniewagą. W obozie (wysokie ogrodzenie, wąska furtka jak drzwi pancernego pociągu) jeden z moich kolegów pracował jako kierownik i kancelista w jednej osobie, zarabiając tym nędzne grosze[14].

Ojcowski mit Paryża i europejskich stolic, alegorii cywilizacyjnych osiągnięć ludzkiego umysłu (inżynierów), skonfrontowany zostaje z doświadczeniem Paryża i pamięcią o innym „obozie" i „pancernym pociągu" syna. Ojcowskiej romantycznej narracji użył Miłosz po to, aby uzasadnić w 1943 r. trwałość wizji stolicy Francji jako dumy inżynierów-architektów. Trwałość uzyskaną w akcie zaklinania (zakłamywania) przez ojca doświadczenia rzeczywistości.

W Miłoszowym palimpseście objaśnienia ojca pobrzmiewają znaną ze *Strefy* Apollinaire'a nutą:

> Paryż chce wieży towarzyszyć krokom
> I stado mostów ponad rzeką wspina.

A w *Strefie*:

> Na koniec starodawny ten świat ci się przejada
> Pasterko wieżo Eiffla nad ranem mostów pobekują stada[15]

Intertekst, który wskazuje na awangardowego francuskiego poetę polskiego pochodzenia, nie jest przypadkowy chociażby z racji życiorysu Apollinaire'a, a w szczególności – epizodu wojennego. Apollinaire, który wrócił z wojny rażony szrapnelem i po trepanacji czaszki, umiera, kiedy Paryż świętuje rok 1918 i wielkie zwycięstwo. To postać unicestwiona przez pierwszą wojnę światową, w pewnym sensie zapowiadająca tragiczne losy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego. Poetów, których apokaliptyczną wizję Miłosz kontestuje. W jego rozmowach z Aleksandrem Fiutem czytamy:

---

[13] M i ł o s z, *Rodzinna Europa*, s. 35.

[14] *Ibidem*, s. 149.

[15] G. A p o l l i n a i r e, *Strefa*. W: A. W a ż y k, *Od Rimbauda do Eluarda*. Warszawa 1964, s. 99.

I-1.indd 12 2011-06-13 14:27:41

> A ich [tj. Baczyńskiego i Gajcego] [poezja] była wyłącznie skoncentrowana dookoła tego wydarzenia, tzn. okupacji niemieckiej. I weźmy tutaj jednakże poczucie dystansu wobec tych zjawisk. Oni byli całkowicie zafascynowani walką z Niemcami i okupacją niemiecką. [...] Ale w każdym razie u mnie była inna perspektywa. A oni – Apokalipsa[16].

Kontestacja dotyka również ich fascynacji walką, jednakże jeśli konsekwentnie czytać intertekstualne nawiązanie do Apollinaire'a w ojcowskich objaśnieniach, to znajdujemy także w wierszu francuskiego poety realizację Miłoszowskiego pragnienia dystansu („Na koniec starodawny ten świat ci się przejada"). W rozmowie z Renatą Gorczyńską autor *Świata* wypowiada się w ten sposób:

> Co odbywało się we mnie, było bardzo skomplikowane. [...] To tak jakby przedwojenna epoka trwała dla mnie jeszcze, niby się skończyła, a jednakże nie mogła się przesilić. Dla mnie przedwojenna epoka skończyła się w 1943 roku z różnych skomplikowanych powodów. Dopiero wtedy miałem poczucie nowego początku[17].

W roku 1943 wyidealizowane *imago* ojca objaśnia świat wbrew apokalipsie, w tym samym roku Miłosz decyduje się na zaklęcie świata wbrew bolesnej rzeczywistości. Przedwojenna epoka, o której poeta wspomina w rozmowie z Gorczyńską, istnieje dla niego jako czas – będący wypadkową wydarzeń drugiej wojny światowej. Autor *Trzech zim* nieświadomie wikła się jednak w paradoks, który polega na tym, że negacji ruin w jego *Świecie* dokonuje Aleksander Miłosz, ojciec, za pomocą perspektywy oczyszczonej z przedwojennych doświadczeń Czesława Miłosza, syna. Ten zabieg nie może się udać, ponieważ nawet wypowiedź ojca zaklinająca rzeczywistość zapożyczona została od Apollinaire'a. Miłosz próbuje wyznaczyć nowy początek, ale wszystkie jego działania skazane są na niepowodzenie ze względu na to, że nie jest on w stanie zerwać z przedwojennym językiem, przedwojenną kulturą, nie jest w stanie całkowicie zanegować ruin przedwojennego świata. Dramat Miłosza polega na tym, iż tłumiąc, wypierając traumę wojny, wydaje on siebie, zgodnie z mechanizmem opisywanym przez psychoanalizę, na łup obsesji wojny. Stłumione powraca do poety jako potworność.

Idealizacja figury ojca nie zabezpiecza pisarza. Ilustruje tę sytuację *Trwoga*:

> Ojcze, gdzie jesteś! Las ciemny, las dziki,
> Od biegu zwierząt kołyszą się chaszcze,
> Trującym ogniem buchają storczyki,
> Pod nogą czają się wilcze przepaście.
>
> Gdzie jesteś, ojcze! Noc nie ma granicy,
> Odtąd już zawsze ciemność będzie trwała.
> [. . . . .]
>
> [. . . . .]
> Dokąd odszedłeś, ojcze, jak ci nie żal
> Dzieci, w te głuche zabłąkanych knieje. [MŚ 18]

Aleksander Fiut w *Rozmowach z Czesławem Miłoszem* podkreśla, że dla odczytania *Trwogi* bardzo ważny kontekst stanowią *Pieśni niewinności i doświadczenia* Williama Blake'a. Miłosz przyznaje, że czytał angielskiego romantyka

---

[16] A. F i u t, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. Kraków 1981, s. 59.

[17] R. G o r c z y ń s k a (E w a C z a r n e c k a), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*. *Komentarze*. Kraków 1992, s. 56.

I-1.indd 13 2011-06-13 14:27:41

w oryginale. Porównując *Pieśni niewinności* ze *Światem*, można zaprezentować intertekstualną więź, która łączy *Trwogę* z wierszem Blake'a *Little Boy Lost*[18].

Warto odnotować znaczenie przemieszczeń u Miłosza w odniesieniu do utworu Blake'a. Bohater Miłosza, wołając „Ojcze, gdzie jesteś!" (MŚ 18), wskazuje na nieobecność ojca, gdy tymczasem mały chłopiec Blake'a zadaje pytanie o cel ojcowskiej drogi: „Ojcze, ojcze, gdzie idziesz?" Miłoszowski syn drążony jest przez niepokój, związany z pytaniem: „Dokąd odszedłeś [...]", Blake zaś rejestruje moment znikania (zanikania) postaci ojcowskiej z pola widzenia małego chłopca i doświadczenie błąkania się samotnego dziecka w przybierającej monstrualne kształty przestrzeni. Angielski poeta buduje dramaturgię wiersza, konstruując uderzający wyobraźnię scenariusz, w którym dziecko nie może dotrzymać kroku nazbyt szybko idącemu ojcu:

Nie idź tak szybko,
Mów ojcze, mów do swojego małego chłopca,
Inaczej się zgubię.

Finał owego scenariusza snu (Bóg pomaga malcowi odnaleźć drogę do matki) wskazuje, że dziecko ściga ojca zmarłego, i ilustruje proces przepracowywania utraty. Miłosz zaś rozpoczyna swój wiersz w miejscu, w którym Blake, poprzez wprowadzenie strofy opisowej, zakończył wypowiedź chłopca:

Noc była ciemna, nie było ojca,
Dziecko było przemoczone rosą;
Moczary były głębokie, i to dziecko płakało,
I unosił się opar.

Zarówno „moczary" Blake'a, jak i Miłoszowa „trwoga" stanowią doskonały przykład freudowskiego „*Unheimliche*"[19]. W przypadku wiersza angielskiego

[18] W. B l a k e, *Little Boy Lost*. Wiersz dostępny w Internecie na stronie: http://theotherpages.org/poems/blake03.html#boylost:

Father, Father, where are you going?
O do not walk so fast!
Speak father, speak to your little boy,
Or else I shall be lost.

The night was dark, no father was there,
The child was wet with dew;
The mire was deep, and the child did weep,
And away the vapour flew.

W przekładzie polskim Z. K u b i a k a (w: *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*. Warszawa 2000, s. 99):

CHŁOPIEC ZABŁĄKANY

„Ojcze! Ojcze! Dokąd odchodzisz?
Nie opuszczaj mnie, zostań ze mną.
Przemów do mnie, o, przemów, ojcze!
Jak tu strasznie wokół, jak ciemno!"

Ciemna noc, nie było tam ojca
Nigdzie, chłopiec mokry od rosy
Płakał, a z ziemi się wznosiła
Gęsta mgła nad ciernie i wrzosy.

[19] Z. F r e u d, *Unheimliche*. W: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. R e s z k e. Warszawa 1997.

I-1.indd 14 2011-06-13 14:27:41

romantyka psychoanaliza podpowiada odczytanie moczarów jako niesamowitego odpowiednika grobu, a przez to interpretację strofy *Little Boy Lost* jako zapisu lęku przed wciągnięciem pod ziemię, lęku przed śmiercią. W utworze Miłosza niezwykłe staje się to, w czym najbardziej był on zadomowiony – świat przyrody.

Aleksander Fiut interpretuje Miłoszowy „romans z naturą" w kategoriach problemu dojrzewania, w którym przyroda spełnia ważną rolę pierwszej miłości, co nadaje jej funkcję inicjacyjną. Badacz przywołuje zapiski poety z *Widzeń nad Zatoką San Francisco* dotyczące „przykrego przebudzenia" z owego „romansu":

> Bodaj najbardziej uderzającym rysem tego wyznania jest motyw rozczarowania, utraty, wygnania z dziecięcego raju. Wejście w dojrzałość stanowi drastyczne zerwanie intymnej i niewinnej, bo nieświadomej, więzi z przyrodą, którą nieomal spontanicznie identyfikuje się z całym światem. Świadomość burzy iluzję tożsamości z sobą samym i całym bytem, pozbawia kosmicznego współuczestnictwa[20].

Zerwanie intymnej i niewinnej więzi z przyrodą stanowi część doświadczenia zapisanego w *Świecie*. W *Trwodze* to, co swojskie („*Heimliche*"), przekształca się w to, co całkowicie obce („*Unheimliche*"). Lęk przed naturą jest w tym przypadku ściśle połączony z nieobecnością ojca, poczuciem porzucenia i osamotnienia. Wyakcentowanym dzięki kontrastowi wobec udomowionej figury ojca (na grządce i w bibliotece), która dominuje w *Świecie*. W *Trwodze* postać ojca jest nieobecna w lesie – w swojskiej przestrzeni, o czym wiemy skądinąd, dla rodzica i syna. Blake'owska wyobraźnia okazała się niezwykle sugestywna w kreowaniu przez Miłosza doświadczenia śmierci ojca. Owo zapożyczenie polskiego poety można odczytywać psychoanalitycznie. Freud pisząc o niesamowitym, podkreśla:

> wśród przypadków lękliwości musi istnieć jakaś grupa, w której da się wykazać, że owo budzące lęk jest powracającym wypartym. Ten rodzaj tego, co budzi lęk, byłby właśnie tym, co niesamowite [...], jeśli tajemna natura niesamowitego naprawdę polega na tym, to rozumiemy, że uzus językowy pozwolił, by „samowite" przeszło w swoje przeciwieństwo – „niesamowite", albowiem owo niesamowite nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu, czymś, co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia[21].

Wyparta przez Miłosza nieobecność ojca powraca w formie lęku w *Trwodze*. Tymczasem w *Świecie* ojciec musi być obecny, skoro jego fantazmatyczna postać ma służyć Miłoszowi do zanegowania obrazu świata jako ruin. Wyparte powraca w *Trwodze*, uaktywnione poprzez Blake'owski intertekst. Stąd wynika różnica między *Little Boy Lost* a *Trwogą*: Miłosz zapożycza lęk z tekstu angielskiego romantyka, ale nie cytuje go. U Blake'a lęk był związany ze śmiercią ojca, która jest do przepracowania, w *Trwodze* łączy się z nieobecnością, brakiem zmuszającym do wytworzenia sztucznego wypełnienia – fantazmatu ojca.

W tym kontekście można interpretować problem inicjacji, który Aleksander Fiut odnosi do „romansu z naturą". W *Rodzinnej Europie* Miłosz pisze o ojcu:

> Natomiast walka z przeciwnościami natury podniecała go i upajała [...]. [...] Dołączała się do tego namiętność myśliwska. Był dobrym strzelcem i nie mógł tu się uskarżać na brak terenów. W Górach Sajańskich polował na jelenie, na dzikie gęsi w tundrze za kołem polarnym. Przeżywał swój sen o eksploracji. Syberia, która pochłonęła kiedyś tylu naszych krewnych, nie była

[20] A. F i u t, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*. Kraków 1998, s. 60.
[21] F r e u d, *op. cit.*, s. 252–253.

I-1.indd 15 2011-06-13 14:27:41

dla niego ziemią wygnania. W grubych zeszytach oprawnych w czarną ceratę wpisywał wiersze-hymny na cześć tamtejszej przyrody[22].

Ojciec – miłośnik przyrody – jest w „romansie z naturą" postacią mocno uwikłaną w kompleks Edypa. Miłosz nie pisze po prostu o jego zainteresowaniach, notuje to, co „podnieca", „upaja", co jest „namiętnością", co stanowi obiekt ubóstwienia (hymn). Miłość do przyrody, zaszczepioną Miłoszowi w latach dziecięcych, całą jego relację z naturą można odczytywać jako pochodną relacji z ojcem. Dramat inicjacyjny, który opisuje Aleksander Fiut, wolno interpretować jako dramat przepracowywania relacji edypalnej z ojcem. Natura staje się dla poety nośnikiem ambiwalencji, nabiera charakteru niesamowitego częściowo dlatego, że jest ona dzieloną z ojcem miłością, miłością, która – jeśli podstawić pod tę relację matkę (przypomnijmy topos Matki-Natury) – musi zostać porzucona, przeniesiona na obiekt, który do ojca nie należy.

Próba zbudowania świata przeciwko ruinom powoduje, że w cyklu *Świat (poema naiwne)* pojawia się echo dramatycznej inicjacji związanej ze wspólną miłością ojca i syna. Dodatkowo ta relacja zostaje jeszcze bardziej skomplikowana poprzez blake'owski intertekst wpisany w *Trwogę*. W *Ziemi Ulro* Miłosz snuje refleksję na temat tego, co łączy go z angielskim romantykiem i plejadą innych twórców:

teraz widzę nić, która łączy różne moje fazy, tj. wpływy, jakim ulegałem: dogmatyka katolicka, St. Brzozowski, O. W. M., heglizm w osobie mojego przyjaciela Tadeusza Juliusza Krońskiego, Swedenborg, Simone Weil, Szestow, Blake. Tą nicią jest mój antropocentryzm i n i e c h ę ć d o n a t u r y [...] Blake nie lubił Natury. [...]

Wtedy więc, kiedy deiści podziwiali Naturę jako przemyślny mechanizm, kiedy Rousseau zalecał ją jako lekarstwo na skażoną cywilizację, kiedy sentymentalna powieść i wczesnoromantyczna poezja sławiły uniesienia dusz komunikujących się z panteistycznie pojętym krajobrazem, Blake jak najbardziej stanowczo opierał się wszystkim tym modnym kultom [...][23].

W *Trwodze* ojcowska miłość do natury zostaje skonfrontowana z niechęcią Blake'a. Niechęć do natury rozwiązuje w jakimś sensie edypalną rywalizację z ojcem. Problem polega na tym, że w wierszu Miłosza zapisuje się doświadczenie powrotu wypartej traumy, a nie niechęci.

Ambiwalentne obrazy natury znajdujemy także w *Dolinie Issy*:

Miał słabość do storczyków. Jest w nich czar tajemnicy istot żyjących w cieple i wilgoci [...]. Ich łodyga, mięsistość zielonego ciała, tuż przy niej, zakrywające wieloramienny kandelabr, kwiaty, co pachną dzikością i zgnilizną, ale słabo, żądają, żeby wąchać tak długo, aż ta woń się uwyraźni i potrafi się ją nazwać[24].

Państwo Tomasza było absolutnie niedostępne, zewsząd otoczone bagnami, takimi jak te, gdzie mieszka wąż z czerwoną głową[25].

Z prawej strony ciemna masa lasu, jaki rośnie na podmokłych gruntach. Tomasz rozróżniał w jego wnętrzu jaśniejsze pnie i wijące się korzenie zwalonych drzew, plątowisko nagiej łozy, łomu i wykrotów. [...]

---

[22] M i ł o s z, *Rodzinna Europa*, s. 35–36.
[23] Cz. M i ł o s z, *Ziemia Ulro*. B.m., 1981, s. 128–129. Podkreśl. M. K.
[24] Cz. M i ł o s z, *Dolina Issy*. Kraków 1981, s. 119–120.
[25] *Ibidem*, s. 148.

I-1.indd 16 2011-06-13 14:27:41

> Korzenie, jak gigantyczne palce wczepione w wilgotny mrok, pęd walców w górę, w światło[26].

Można odnieść wrażenie, jakby przedstawienia ze *Świata* odbijały się w *Dolinie Issy*. „Buchające trującym ogniem storczyki" oraz „dziki i ciemny las" (MŚ 18), nieobecność ojca, wytwarzają intertekstualną więź w obrębie dzieł Miłosza, więź, która łączy zapis dziecięcego doświadczenia poety we wszystkich tekstach i pozwala go uzupełniać i rozszerzać. Oto analiza *Doliny Issy* Marka Zaleskiego:

> Rzecz jednak w tym, że siłą napędową opowieści są zapamiętane obrazy, silnie naznaczające na resztę życia, wrażenia, szczegóły często bardzo zwyczajne, które, gdy powracają w powtórzeniu, wydobyte powtórnie z pamięci-niepamięci, dają wrażenie intensywnego wglądu w istotę rzeczy[27].

Jeżeli Zaleski w „zapamiętanych obrazach" dostrzega „siłę napędową powieści", to z trudem przystać można na odrzucenie wspólnoty, która się wytwarza między dwoma tekstami Miłosza:

> Szło więc o szczególną anamnezę: udręczona dusza powracała do świata, który kontemplowała niegdyś w raju. Tym rajem był świat dzieciństwa. Rajem – o czym przyjdzie mi tu jeszcze napisać – wątpliwym, skażonym, rajem na miarę istot narodzonych już po upadku pierwszych rodziców. Niewiele tu z wizji, jaką znajdujemy w cyklu *Świat (poema naiwne)*, w którym rzeczywistość, podporządkowana prawu rozumnej konieczności i opromieniona łaską, istnieje jako przedmiot wiary w ład świata[28].

Przedmiotem *Trwogi* są przedstawienia naznaczone lękiem, obrazy wydobyte z „pamięci-niepamięci", które wyprzedzają bliskie im bardzo doświadczenie zapisane w *Dolinie Issy*. Miłosz nie kreuje całkowicie wyidealizowanego obrazu świata, wręcz przeciwnie, to, co powróciło pod postacią traumy w *Świecie*, znajduje także swoje echo w tekście powojennym. *Dolina Issy* powtarza lęki, które cenzura nieświadomego przepuściła do świadomości w kwietniu 1943. Co więcej, fakt, że nieobecność ojca w omawianym tu cyklu Miłosza powoduje zawalenie się ładu i przeistoczenie raju w obraz piekielny, świadczy o tym, że proces, o którym pisze Zaleski, ma swoje początki znacznie wcześniej. Idyllliczność *Świata* podlega bezustannej erozji.

W *Dolinie Issy* zafascynowanie małego Tomasza naturą prowadzi do zawiązania przez niego bliższych relacji z dziadkiem i z Romualdem, które ze strony botanicznej kończą się znudzeniem światem roślin, oraz – ze strony łowieckiej – poczuciem winy i wstrętem do polowań. W wierszu chronologicznie wcześniejszym od *Świata* nie ma ani przewodników, ani opiekunów, do głosu natomiast dochodzi wyparty lęk związany z brakiem ojca. Lęk ten zostanie powtórzony w *Dolinie Issy*: po Tomasza przybywa matka, nieobecnego ojca zastępuje Romuald. W *Trwodze* nie dochodzi do inicjacji – ojca nie ma, a ukochana natura budzi przerażenie, zagrażając: ogniem, przepaścią, mrokiem. W *Dolinie Issy* inicjacja zamienia się w dramat pokuty za zmazy nocne oraz – po zabiciu wiewiórki i nieudanym polowaniu – w odrzucenie modelu mężczyzny-myśliwego-zabójcy, czyli w odrzucenie

---

[26] *Ibidem*, s. 174–175.
[27] M. Z a l e s k i, *Zamiast – o twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005, s. 28.
[28] *Ibidem*, s. 29.

I-1.indd 17 2011-06-13 14:27:41

modelu ojca. *Dolina Issy* rozwija problem zasygnalizowany w *Trwodze*: problem odrzucenia inicjacji w rzeczywistość ojcowską.

Następstwem *Little Boy Lost* jest u Blake'a wiersz *Little Boy Found*[29]. Występującą u Blake'a konstrukcję fabularną – zagubienia i odnalezienia – powtarza Miłosz w *Odnalezieniu*, umieszczonym po *Trwodze*:

Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?
Noc zaraz minie, dzień wzejdzie niedługo.
Słyszycie: grają już pastusze surmy
I gwiazdy bledną nad różową smugą.

Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju.
Tam w dole dzwonek w wiosce się odzywa.
Koguty światło na płotach witają
I dymi ziemia, bujna i szczęśliwa.

Tu jeszcze ciemno. Jak rzeka w powodzi
Mgła czarne kępy borówek otula.
Ale już w wodę świt na szczudłach wchodzi
I dzwoniąc toczy się słoneczna kula. [MŚ 19]

U Blake'a dziecko po utracie ojca zostaje objęte Boską opieką. W strukturze wyłaniającej się w wyniku interpretacji psychoanalitycznej bardzo wyraźnie zarysowuje się problem relacji edypalnej, w jaką wkracza dziecko z matką po śmierci ojca. Bóg, pojawiający się jak ojciec w bieli, prowadzi dziecko do szukającej go matki i komplikuje relację edypalną – chłopiec nie znajduje innego obiektu miłości niż matka, o którą rywalizował z ojcem. Bóg-Ojciec nie wykonuje gestu ojcowskiego zakazu, wręcz przeciwnie – za rączkę prowadzi chłopca w objęcia matki, jest to spełnienie kompleksu Edypa wedle życzeń dziecka – rywal umiera, odchodzi, pozostawiając chłopca samego z obiektem erotycznym. Echo ojcowskiego zakazu uosabia jedynie biała szata: w symbolice chrześcijańskiej znak

---

[29] W. B l a k e, *Little Boy Found.* Wiersz dostępny w Internecie na stronie: http://theotherpages.org/poems/blake03.html#boyfound:

The little boy lost in the lonely fen,
Led by the wand'ring light,
Began to cry; but God, ever nigh,
Appear'd like his father in white.

He kissed the child and by the hand led
And to his mother brought,
Who in sorrow pale, thro' the lonely dale,
Her little boy weeping sought.

W przekładzie polskim Z. K u b i a k a (*op. cit*., s. 100):

CHŁOPIEC ODNALEZIONY

Mały chłopiec płakał, za światłem
Wędrownym szedł przez wrzosowisko.
Lecz jako ojciec się ukazał
W bieli Bóg, co zawsze jest blisko.

Ucałował go, do strapionej
Jego matki przywiódł za rękę.
Jakże go szukała, przez drogi
Błądząc puste, głuche, dalekie.

I-1.indd 18 2011-06-13 14:27:41

czystości, niewinności i pokoju. Ale czy i biel szaty nie wydaje się w tym kontekście złudna, tzn. – czy można ją odczytywać jako sygnał tego, że pokój i niewinna relacja możliwe są tylko za przyzwoleniem ojca, choć bez jego fizycznej obecności, kiedy matka należy wyłącznie do chłopca, który nie musi się nią dzielić?

Problemy, które podsuwa psychoanalityczna interpretacja utworu Blake'a, rezonują w *Odnalezieniu* Miłosza, ale w znaczący sposób różni się ono od zaprezentowanego intertekstu. Najważniejsza różnica polega na braku jasnego – jak u Blake'a – wskazania, że dzieci są odnalezione przez Boga w przebraniu ojca[30]. Wręcz przeciwnie, ojciec pyta: „skądże ten lęk nierozumny?" (MŚ 19), przez co jednoznacznie staje po stronie *ratio* przeciwko lękowi określonemu jako *irratio*. Ojcowskie: „tu jestem", zmienia także perspektywę zapisaną w *Little Boy Found.* O ile u angielskiego romantyka zagubiony był chłopiec, to u Miłosza zagubiony został ojciec. To bardzo znaczące przemieszczenie potwierdza psychoanalityczną lekturę nieobecności ojca. Jego słowa sytuują go w „tu" tekstu, Miłosz odkrywa ojca nie – jak Blake – w Bogu, ale w *ratio*, dokonuje zatem racjonalizacji lęku z powodu nieobecności ojca. Ojciec odnajduje się „tu": w fantazmatycznej przestrzeni cyklu *Świat (poema naiwne)*, jako postać fantazmatyczna.

Odnalezienie ojca służy w *Świecie* przywróceniu ładu – przede wszystkim ładu w relacji z naturą. Być może, w ten sposób Miłosz przenosi edypalną relację z blake'owskiego intertekstu, relację, którą zapisać można jako triadę: ojciec/Bóg–dziecko–matka, w *Odnalezieniu* przybierającą kształt: ojciec/*ratio*–dzieci–natura/świat. Ojciec nie dokonuje jednak racjonalizacji wszystkich elementów, które pojawiają się w *Trwodze*. Do jego roli należy sprowadzenie tego, co w trwodze stanowiło „*Unheimliche*" do „*Heimliche*": „Noc zaraz minie, dzień wzejdzie niedługo", „Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju". Perspektywa ojca stawia w świetle świat ciemny i mroczny: „I gwiazdy bledną nad różową smugą", „Koguty światło na płotach witają [...]", „I dzwoniąc toczy się słoneczna kula". Ojciec przywraca światu „samowitość", dlatego wskazuje na: „pastusze surmy", dźwięk „dzwonka w wiosce".

Pewne obrazy z wypowiedzi ojca pojawią się – na podobnej zasadzie jak w *Trwodze* – w opisach zamieszczonych po latach w *Dolinie Issy*:

> Ścieżka zwężała się, zamiast zapachu igliwia zaczęło zanosić moczarem. Kałuże błyszczały w szarym poblasku przedświtu. Brnęli w wodę albo omijali ją czepiając się olch. [...]
>
> Na wprost nich niebo podpływało różowością i kiedy zatrzymać na nim wzrok, wszystko naokoło wydawało się bardziej czarne[31].

W interpretacji *Świata* Jacek Łukasiewicz zwraca uwagę na funkcję *Odnalezienia*:

> Świat przestaje być pełen strachów [...]. Teraz znów to jest normalny las, złożony z dają-

[30] Moje odczytanie wyraźnie przeciwstawiam lekturze H. V e n d l e r (*Z okruchów świat już doskonały*. W zb.: *Poznawanie Miłosza 2*. Cz. 1: 1980–1998. Red. A. Fiut. Kraków 2000, s. 348) – pisze ona: „W jednym wierszu, w którym pojawia się nastrój lęku, dziecko zamienia się w Blake'owskiego chłopca zabłąkanego w lesie, ale, podobnie jak u Blake'a, zostaje odnalezione przez nieustannie czuwającego troskliwego ojca". Autorka dokonuje dwóch podstawowych nadużyć: po pierwsze, chłopiec Blake'a gubi się na bagnach, a nie w lesie, po drugie, to Bóg, a nie ojciec odnajduje go i prowadzi do szlochającej matki.

[31] M i ł o s z, *Dolina Issy*, s. 174.

I-1.indd 19 2011-06-13 14:27:41

cych się zaklasyfikować elementów (znanych roślin), można go przedstawić na planie. Można stąd równie dobrze wyjść w daleki świat, jak i wrócić do domu, las jest miejscem w linearnej pragmatycznej przestrzeni[32].

Ojcowska racjonalizacja służy przywróceniu ładu w świecie – zgoda, ale w jego wypowiedzi nie ma ani słowa o lesie, a jedynymi wymienionymi z nazwy roślinami są borówki. Ojciec wskazuje „skraj", ale główny trzon jego wypowiedzi, którą można by wiązać z lasem, stanowi opis światła i bagnistej atmosfery, jaki powtórzy poeta w *Dolinie Issy*. Obraz lasu nie jest całkowicie zanegowany, racjonalizacja lęku polega na skierowaniu dziecięcej perspektywy na to, co znajduje się poza lasem: wioskę, pastuszków. W wypowiedzi ojca las podlega stłumieniu, zostaje on świadomie pominięty, a wybrany element – ciemność – przeistoczony w świt. Ten zabieg uzmysławia funkcję ojcowskiego fantazmatu, który nie jest w stanie całkowicie odegnać lęku, ale ma za zadanie odwrócić od niego uwagę, częściowo nadać mu cechy „samowitego".

Lektura *Doliny Issy* uzmysławia, że projekcja fantazmatu ojca w cyklu *Świat (poema naiwne)* nie sprostała stawianym jej przez Miłosza celom. Ojcowskie *imago* jest wytworem pracy stłumienia, poeta próbuje przeciwstawić uwewnętrzniony fantazmat traumie dziecięcej, co musi zakończyć się fiaskiem. Ojciec jest w Miłoszowym *Świecie* postacią uobecnianą na siłę, dramatyczną w swojej ambiwalencji, w funkcji obecnego i nieobecnego, żywego i martwego zarazem, służy zakłamaniu rzeczywistości.

Matka

Matka występuje w trzech wierszach cyklu: *Jadalnia*, *Schody* i *Przy piwoniach*. Aleksander Fiut odczytuje także *Przypowieść o maku* jako dyskursywnie należącą do „domeny matki":

> Podczas gdy królestwo ojca stanowi biblioteka, która gromadzi mądrość pokoleń, domeną matki pozostaje rodzina, dom i ogród. Obdarzona ona przy tym została wiedzą jakby od razu daną, wrodzoną, a nie przyswojoną i wyuczoną. [F 40]

Stereotypowy obraz matki w roli karmicielki i gospodyni domowej po raz pierwszy pojawia się w *Jadalni* („Dymiącą zupę matka bierze z wazy", MŚ 4). Zupełnie inaczej rysuje się jej postać w wierszu *Schody*:

> Żółte, skrzypiące i pachnące pastą
> Stopnie są wąskie – kto idzie przy ścianie,
> Może bucikiem celować spiczasto,
> A przy poręczy noga ledwie stanie. [MŚ 5]

Miłosz rozpoczyna piąty utwór cyklu opisem *locum tremens*, miejsca kryjącego w sobie potencjalne zagrożenie upadkiem. Podobnie jak z ojcem – obecność matki w jakiejś przestrzeni powoduje, że ta przestrzeń wpływa na jej obraz, jakby przestrzeń domagała się dostosowania do niej wizerunku postaci. Pojawienie się matki na schodach poprzedza aura grozy, którą wytwarza gra cieni:

---

[32] Ł u k a s i e w i c z, *op. cit.*, s. 91.

I-1.indd 20 2011-06-13 14:27:41

Łeb dzika żyje, ogromny na cieniu.
Najpierw kły tylko, potem się wydłuża
I ryjem wodzi, węsząc, po sklepieniu,
A światło w drżących rozpływa się kurzach. [MŚ 5]

Wąskie schody niczym zbyt stroma ścieżka, cień ożywionej głowy dzika, wszystkie chwytane detale kreują przestrzeń „*Unheimliche*". Dzik-cień staje się figurą niesamowitą, niebezpieczną (z „kłami" i „ryjem"). Miłosz gra dwoma porządkami: fizycznym oraz iluzyjnym. Ruch światła, zgodny z przemieszczaniem się matki po schodach, wytwarza złudzenie kształtów i ożywia martwe zwierzę, a zanik światła, spowodowany „drżącym kurzem", wydaje się efektem działań dzika, który grozi nastaniem ciemności. Lęk przed ciemnością i cieniem ma w *Świecie* niebagatelne znaczenie – wraz z pojawieniem się mroku budzą się Miłoszowe demony. W perspektywie rosnącego napięcia w dwóch pierwszych strofach można odczytywać strofę trzecią jako opis kulminacyjnego starcia tego, co groźne i niesamowite, z postacią matki:

Matka w dół płomień migotliwy niesie.
Schodzi wysoka, sznurem przepasana.
Jej cień do cienia dziczej głowy pnie się:
Tak z groźnym zwierzem mocuje się sama. [MŚ 5]

Matka istnieje jako byt graniczny, to ona, z jednej strony, niesie światło, przez co zostaje wpisana w krąg postaci mitycznych (jest niczym Prometeusz nosicielką „płomienia"). Z drugiej strony, wkracza w domenę cieni, co wikła ją w zmagania z potwornym dzikiem. „[...] wysoka, sznurem przepasana" matka, mocuje się, osamotniona, z „ogromnym" i „groźnym zwierzem".

Akcentuje transgresywny status matki także detal jej ubioru: „sznur". Może on symbolizować zarówno zabezpieczenie – sznur chroni ją przed upadkiem z wąskich schodów, jak i spętanie: matka jest na uwięzi! Owo uwięzienie jest w *Schodach* permanentne, ponieważ Miłosz nie rozwiązuje dramatu „mocowania się", pozostawia go w wiecznym teraz („Tak z groźnym zwierzem mocuje się sama"). Ambiwalentna pozycja matki rysuje się także w porządku wertykalnym: schodzi ona „w dół" i jej cień „pnie się" ku górze, do cienia dziczej głowy. Matka jest rozdarta, uwięziona pomiędzy dwoma światami. Pamiętajmy o zamiłowaniach ojca Miłosza do polowań: dzicza głowa to w rodzinnym domu coś najzupełniej naturalnego, ale pełniona przez nią funkcja trofeum zostaje odwrócona. Dzicza głowa staje się w domu groźnym strażnikiem, co więcej, jej przeciwnikiem w zwycięskiej, zdawałoby się, przestrzeni nie jest ojciec-myśliwy, lecz matka, której domeną mają być kuchnia i ogród. Trofeum – znak ojcowskiej poezji – a może substytut ojcowskiej władzy? A może wyobraźnia dziecka dokonuje podstawienia walczących z matką: zamiast ojca – cień dzika? A może w tym fantazmatycznym scenariuszu testuje się waleczność matki (fallicznej?), obsadzając ją w roli ojca-myśliwego? Może być jeszcze inaczej.

Istotą problemu, przedstawionego, jak widać, w przestrzeni *Schodów*, jest sposób postrzegania przez Miłosza postaci matki oraz relacja, jaką wytwarza poeta między nią a ojcowskim trofeum. Natura upolowana, zdekapitowana powraca jako cień, aby matkę prześladować. Wspomnienie, którego echa pobrzmiewają w *Świecie*, zostało przez Miłosza zapisane w czerwcu 1939 w noweli *Tryton*,

I-1.indd 21 2011-06-13 14:27:41

gdzie matka bardzo wyraźnie określa swoje stanowisko wobec zachowań młodego Teodora:

> Dlaczego męczysz zwierzęta. Znowu to samo. Sójka zdechła. Zadręczyłeś szczygła. Nie masz litości dla stworzeń. Ten głos matki, unoszący się między starymi meblami, pod oknem, na którym świeciły zielonym odblaskiem słoje akwariów, zatruwał od początku wszystkie chwile miłości. [MT 324]

Ten kontekst otwiera możliwość psychoanalitycznej interpretacji *Świata* i innych utworów Miłosza, w których pojawia się postać matki. Dla takiej lektury ważne jest wyznanie Miłosza z *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, gdzie poeta pisze o sobie w taki sposób, jakby parafrazował charakterystykę małego Teodora z *Trytona*:

> Będąc chłopcem, miałem dosyć zajęć z tym, co biega, lata, pełza, co rośnie, czemu można się przyglądać, czego można dotknąć, i nie interesowałem się słowami. [...]
> Przyrodnik, kolekcjoner duszonych w wyziewach formaliny i wbijanych na szpilkę chrabąszczy, okazów roślin w zielnikach, ptasich jajek podbieranych w gąszczu za cenę podrapania twarzy i bosych nóg [...][33].

To wyznanie Miłosza nadpisuje się nad doświadczenia postaci Teodora z 1939 roku. Poeta wręcz maniakalnie powraca do tego samego problemu, a w jego centrum – co w *Widzeniach* nie zostaje powtórzone – jest matka. To jej głos „zatruwał od początku wszystkie chwile miłości". W *Trytonie* owo zatruwanie przekłada się na nieustanną repetycję matczynych słów:

> – Znowu to samo. Męczysz zwierzęta. Nie masz litości dla stworzeń. [MT 326]
>
> Znowu męczysz zwierzęta – mówiła matka. [MT 327]
>
> Znowu matka gotowa była ukazać się we drzwiach, z palcem podniesionym, z tym chrapliwym głosem przypominającym bez ustanku o tym, co musi nastąpić, przytłaczającym rzucaną od niechcenia uwagą. [MT 328]
>
> Teodor, jesteś okrutny. Teodor, męczysz zwierzęta. [MT 329]
>
> Matka. Jakby radość złośliwa czaiła się w jej grymasie, ile razy udawało się jej zburzyć choć jedno z jego rojeń. [MT 332]
>
> Winien, winien, okrutnik. Teodor, męczysz zwierzęta. Teodor, nie masz litości dla stworzeń. [MT 333]

Wypowiedź matki wybija swoisty rytm w Miłoszowej noweli, rytm, który – kiedy matka go nie powtarza – jest przez Teodora wyczekiwany, wręcz pożądany, a ostatecznie uwewnętrzniony:

> nie unikał już nawet spotkań z matką; ze spuszczoną głową przybliżał się, okazywał niedbałość, byle prędzej spadły na niego cierpkie słowa, byle już raz runęła na niego ta ściana, chwiejąca się od dawna, grzebiąc go pod gruzami. O, być rozdartym, unicestwionym, znaleźć się w środku burzy! Ale matka teraz milczała. [...] Była samym prawem, czystą zasadą, nie przewidywała niczego: miała pewność. I syn pochylał się, dygotał, pod tą powagą, co nie chciała udzielić mu łaski zadania ostatniej rany. [MT 333]

Rytm wybijany przez uwagi matki jest paralelny do rytmu pożądania Teodo-

[33] Cz. M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Kraków 1989, s. 18.

I-1.indd 22 2011-06-13 14:27:41

ra, nierozerwalnie łączy się z jego pragnieniami, a kiedy matka milczy, to właśnie brak owych uwewnętrznionych „cierpkich słów" staje się przedmiotem pożądania. W tym pragnieniu zawiera się coś masochistycznego, marzenie o rozdarciu, „ostatniej ranie", którą miałaby zadać matka. Symptomy wpisane w psychiczny obraz Teodora świadczą o tym, że jego pożądanie potrzebuje matczynego skarcenia, stąd „dygotanie", odruch nerwicowy świadczący o traumatycznym wyczekiwaniu. Kreacja matki, która uosabia „samo prawo", „czystą zasadę" (pamiętajmy o braku ojca w *Trytonie*), wskazuje na znaczące przemieszczenie statusu postaci edypalnego trójkąta. Jednakże paradoksalnie matka – ucieleśnienie prawa, nie utożsamia się z ojcowską rolą: opisuje zachowanie syna, ale nie wypowiada *explicite* zakazu.

Matka jest „samym prawem", „czystą zasadą", ponieważ rytm jej mowy konstytuuje popędowość Teodora. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to popędowość paralelna do popędowości Miłosza: to w jego tekście pobrzmiewa rytm matczynej mowy, to on po latach w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* opisuje siebie tak, jak opisywał Teodora w *Trytonie*. Bo *Tryton* jest w twórczości Miłosza nowelą szczególną, opowieścią, w której ukazana została zależność popędowości poety od popędowości matki. Kristeva mówi o tym, że ciało matki służy zapośredniczeniu symbolicznych, organizujących relacje społeczne, praw i że to ono stanowi główną zasadę semiotycznej chory[34]. Rytm matczynych „cierpkich słów" zostaje skierowany przeciwko młodzieńczej pasji – przeciwko „przyrodnikowi" i „kolekcjonerowi", ale jednocześnie wyznacza on destruktywne dążenie do rozkoszy. Ponieważ relacja z matką znajduje swoje odbicie w pożądaniu, którego obiektem są trytony, ulega ona przekształceniu w momencie, gdy Teodor pierwszy raz odczuwa w stosunku do tych zwierząt obrzydzenie:

> Wspięta na palce, wkładała przez wąskie drzwiczki rynienkę z wodą. Nie zdradził, że to zauważył. Przez półotwarte drzwi widział, jak matka usiłuje zaczepić rynienkę o druty, jak jej się to nie udaje, jak nieporadnymi rękami grzęźnie w odrutowaniu. Tak, zapomniał dać dzwońcom wody. Nie dał im też jeść. Bezpieczniej jednak było do tego się nie przyznawać, tym bardziej że tego właśnie dnia trytony wzbudziły w nim po raz pierwszy rodzaj wstrętu. [MT 329]

Matka zostaje w tym fragmencie przedstawiona negatywnie, wręcz pogardliwie. Kiedy „nieporadnymi rękami grzęźnie w odrutowaniu", nie wzbudza czułości obserwującego ją syna. Podglądanie matki przybiera tutaj formę przyrodniczego spojrzenia na trytony, które właśnie tego dnia wywołały po raz pierwszy poczucie obrzydzenia. Stąd też reakcja Teodora na matczyną nieporadność, dystans wobec jej opiekuńczych zabiegów mogą być interpretowane jako symptom wstrętu do jej ciała. Tutaj matka odmiennie niż w narracji o Edypie (gdzie stanowi ona obiekt pożądania syna i rywalizacji z ojcem) sytuowana jest przez syna w pewnej pozycji okazu (trofeum), który grzęźnie w jego klatce. Można nawet wyobrazić sobie odpowiednią do tej sytuacji emocjonalnej formułę, która trawestuje – substytuując obiekty – jej „cierpkie słowa": „Teodor, znów męczysz matkę. Teodor, nie masz litości dla matki".

W zakończeniu *Trytona* nie powtarza ona znajomych słów, jej milczenie potęguje jedynie rytm uwewnętrzniony przez chłopca („Winien, winien, okrutnik. Teodor, męczysz zwierzęta. Teodor, nie masz litości dla stworzeń"). Nowela koń-

[34] J. K r i s t e v a, *Revolution in Poetic Language*. Transl. M. W a l l e r. New York 1984, s. 26.

I-1.indd 23 2011-06-13 14:27:41

czy się pogonią za nową rozkoszą, ale zanim ona nastąpi, Miłosz bardzo dokładnie zarysuje scenę rozpaczy dziecka i matczynego zwycięstwa:

> Nie, nie zapomniał, chciał zapomnieć, chciał uwolnić się, chciał, aby wina spłynęła na obce, potężne siły, które wyznaczają kres, czatując na czas, kiedy przywiązanie żywych istot słabnie, a utajone życzenie przyciąga los. Klęczał, płacz dławił mu gardło. Matka wynurzyła się z półmroku pokoju i stanęła za nim. [MT 333–334]

Dramaturgię przeżyć Teodora wytwarza i komponuje *chora*, a dokładniej – wyrażający ją rytm i popędowość dążąca do destrukcji, agresji i śmierci. Matka miała rację, pożądanie Teodora manifestowało się w bezlitosnym męczeniu zwierząt, jednakże to rytm jej wypowiedzi indukował pożądliwą destruktywność syna. Ostatecznie to matka wyłania się niczym cień z „półmroku pokoju", staje nad jego rozpaczą. Dopiero ta finalna scena z noweli *Tryton* pozwala całościowo ująć zapisany w kwietniu 1943 obraz matki w wierszu *Schody* i doświadczenie, do którego przyznaje się Miłosz w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*. Matka przerażająca, matka wyłaniająca się z cienia za synem, który działał według dyktowanego przez nią popędowego rytmu – takiej kobiety boi się Miłosz, bo taka kobieta wyznacza horyzont jego „adolescencji". W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* pisze:

> Mały chłopiec kocha się w Naturze, która objawia mu się jako wielobarwność, czar, urok, i kocha się w kobiecie, w dziewczynce z sąsiedztwa, kto wie, może tak bardzo erotycznie roślinno-ptasio-owadziej, że oddałby jej, gdyby zażądała, swoje zielniki i kolekcje motyli. Ale wstąpienie w adolescencję jest wstąpieniem w strach, strach Natury, strach kobiety, która ukazuje się jako przedstawicielka i sojuszniczka nieubłaganego urządzenia świata[35].

Matka – jak wszystkie kobiety – stoi po stronie „nieubłaganego urządzenia świata", ale nie w cyklu *Świat (poema naiwne)*, nie w *Trytonie*, nie w *Dolinie Issy*. Dlaczego? Ponieważ w tych utworach matka dopiero stanie się kobietą, o którą rywalizuje się z ojcem, bo w tych utworach ojca przy matce nie ma, nigdy te postacie nie spotykają się, jakby usytuowane były w całkowicie obcych sobie przestrzeniach! W przywołanych tekstach matka jest na wyłączność, nigdy nie pojawia się w miejscu, w którym rezyduje ojciec. Można powiedzieć, że Miłosz wpisuje w swoje utwory pragnienie trwania w stanie sprzed wejścia w dojrzałość, dlatego – paradoksalnie – wciąż powtarza się w nich dramat inicjacyjny.

Doświadczenie matki jako postaci rozdartej między światłem a cieniem jest w *Świecie* ważne dlatego, że stanowi powtórzenie zapisanej w 1939 r. sceny z *Trytona*. W *Schodach* nie pojawia się jednak syn, przez co kulminacyjne starcie z cieniem-dzikiem i sytuacja schodzenia ze stromych schodów przypomina bardziej wojerystyczny epizod z *Trytona*, gdzie młody Teodor podpatruje nieporadność matki. W wierszu z cyklu *Świat (poema naiwne)* pewne elementy, które wystąpiły w narracji *Trytona*, podlegają kondensacji, łącząc się w całościowy obraz matki uwiązanej, złapanej w pułapkę wąskich schodów i jednocześnie mocującej się z cienistym potworem.

Motyw powtarzania przez matkę „cierpkich słów" pojawi się także w dwunastym wierszu cyklu *Świat (poema naiwne)* – pt. *Przy piwoniach*:

---

[35] M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 25–26.

I-1.indd 24 2011-06-13 14:27:41

Matka nad klombem z piwoniami staje,
Sięga po jedną i płatki rozchyla,
I długo patrzy w piwoniowe kraje,
Dla których rokiem bywa jedna chwila.

Potem kwiat puszcza i c o s a m a m y ś l i,
G ł o ś n o i d z i e c i o m, i s o b i e p o w t a r z a,
A wiatr kołysze zielonymi liśćmi
I cętki światła biegają po twarzach. [MŚ 12; podkreśl. M. K.]

Aleksander Fiut odczytuje matczyne spojrzenie na świat jako przeciwwagę dla czysto intelektualnego postrzegania ojcowskiego:

> Ważniejsze, że matka z kwiatów, a nie z ksiąg, odczytuje prawa, które rządzą całym istnieniem. Nie pragnie ich przy tym zmieniać czy polepszać. Chce je poznać, aby się im ulegle podporządkować, ponieważ w dużym stopniu identyfikuje się z naturą. To jakby pramacierz, źródło i początek wszystkiego, symbol życiodajnej siły przyrody. [F 33–34]

W wierszu *Przy piwoniach* w poznawaniu świata przyrody pośredniczy matka, ale przede wszystkim przedstawia ją Miłosz jako obserwatorkę. Jej nieinwazyjne doświadczenie „piwoniowych krajów" i opowieść o „mieszkaniu żuczków" odzwierciedlają głęboką łączność z naturą i jej zrozumienie. Matka umieszczona jest w swoim żywiole, w przeciwieństwie do wizji z wiersza *Schody*, nie wymaga asekurującej liny („sznura"), nie jest na uwięzi, doświadcza kontaktu z naturą żywą, nie przemienioną w trofeum, i dlatego też jej ciało nie podlega rozdarciu. Tak, to obraz „pramacierzy", przyrody „łaskawej ludziom", choć przecież można, wbrew matczynej lekturze świata przyrody, uruchomić kontekst o wiele bliższy Miłoszowi – kontekst etymologii słowa „piwonia", które wywodzi się z greckiego słowa „*Παιονία*"[36]. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* poeta pisze:

> Fascynowały mnie przede wszystkim kolorowe ilustracje w przyrodniczych książkach i atlasach, a więc nie Julia-Natura, tylko jej portret przekazany przez rysownika czy fotografa. Tym niemniej szczerze cierpiałem z powodu nadmiaru, którego nie można posiąść, byłem nienasyconym romantycznym kochankiem, aż znalazłem środek zażegnania inwazji pragnień, zdobycia pożądanego obiektu na własność: nazwę. [...] I dodam, że szał mój miał cechy wyraźnie samcze, wyrażała się w nim ta sama chciwość rozgraniczeń, definicji, mocniejszych niż rzeczywistość konceptów, która jednych uzbrajała w miecz, innych wtrącała do lochu i prowadziła wiernych na święte religijne wojny[37].

Co kryje się w tej nazwie: „piwonia", „*paeonia*", „*Παιονία*"? Zguba, upadek, sen – bo wystarczy spojrzeć na dzieje greckiej krainy, od której wywodzi się owa nazwa, aby przypomnieć o jej aneksji przez Macedonię. Ale „*Παιονία*" to przede wszystkim ojczyzna mitycznego Endymiona, kochanka bogini księżyca, Selene, który na jej prośbę został przez swojego ojca Zeusa skazany na wieczny sen. Mityczny kontekst wyznacza horyzont relacji ojca z synem, uśpiony Endymion jest w zasadzie wiecznie pięknym, ale martwym ciałem. Zeus spełnia życzenie Selene i jego syn zasypia z wpatrzonymi w nią oczyma. Petryfikacja Endymiona nie przeszkadza mu w spłodzeniu z kochanką potomstwa, co czyni z niego paradoksalną figurę uśpionej na wieczność pożądliwości. Grecki mit w dziwaczny sposób roz-

---

[36] W *Słowniku etymologicznym języka polskiego* A. B r ü c k n e r a (Warszawa 1957, s. 416) „piwonia" definiowana jest jako: „roślina, zniekształcona z łac. *paeonia* [...]".

[37] M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 18–19.

I-1.indd 25 2011-06-13 14:27:41

wiązuje relację edypalną – nie występuje w nim rywalizacja o miłość matki, ale ojciec zgadza się na wieczność skierować pożądliwe spojrzenie Endymiona na inną kobietę. Gdyby kontekst mitu uaktywnić w interpretacji Miłoszowej relacji z matką, ojcem i naturą, można by potraktować go jako parabolę obrazującą proces przenoszenia przez ojca-myśliwego sennego spojrzenia syna na nieosiągalny obiekt pożądania, czyli na przyrodę, z równoczesnym odwróceniem wzroku od matki. W ten sposób powstaje paradoks, ponieważ według relacji Miłosza o ojcu to natura – nie matka – stanowi przedmiot, o który można rywalizować z ojcem w strukturze edypalnej. Syn nie pożąda matki, ale zafiksowuje się na ojcowskiej (sadystycznej) namiętności do natury. Matka byłaby w tej interpretacji poza równaniem, przeszkadzałaby w kultywowaniu ojcowskiej pasji, próbowałaby zaburzyć relację z ojcem, wykorzystując własną popędowość: „męczysz zwierzęta, nie masz litości dla stworzeń".

Doświadczenie zapisane po latach przez Miłosza w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* ukazuje jakąś wewnętrzną sprzeczność, która tkwi w jego własnym stosunku do natury, przeciwstawiającym się matczynemu z nią obcowaniu. Stąd matka w wierszu *Przy piwoniach* przybiera rolę tej, która: „co sama myśli / Głośno i dzieciom, i sobie powtarza". Owo powtarzanie po lekturze *Trytona* zmienia się na symptomatyczne, dlatego też Miłosz nie musi zapisywać słów matki, w końcu to nie one mają największe znaczenie, ale ich rytm – jej rytm. Konstrukcja przywołanych wersów jest o tyle ciekawa, że zostaje ona wewnętrznie zrytmizowana poprzez zastosowanie polisyndetonu: „i co sama myśli", „i dzieciom", „i sobie". W ten sposób Miłoszowy tekst faluje przepływającym przezeń rytmem popędu. Rytm ten odezwie się ponownie, wiele lat później, w sytuacji niespodziewanej, przypadkowej, kiedy w *Rozmowach z Miłoszem* Aleksander Fiut zapyta o zapamiętane lektury poety.

> Najbardziej przejmującą, jedną z podstawowych lektur... nie lektur, bo byłem wtedy za mały, ale czytali mi, jest utwór poetycki, poemat, wydany, zdaje się, przez księgarnię Idzikowskiego, r o z d z i e r a j ą c y. Ja płakałem rzewnymi łzami słysząc t o. O t a k i m chłopcu, k t ó r y wraca do swojej wsi, k t ó r a jest spalona, i szuka grobu matki. A t a m wszystko zarośnięte jest maliniakiem, dzikimi chwastami. O n błądzi t a m, gdzie była wioska. I r a p t e m chwytają g o kolce ożyn, oplątują i t o jest grób matki. Tak matka dała znać, że o n a t u t a j jest pochowana. B o ż e ś w i ę t y! Dla małego chłopca, ja miałem wtedy pięć lat, taka lektura! P r z e c i e ż t o m e l o d r a m a t n a c a ł e ż y c i e![38]

Miłosz w swojej krótkiej odpowiedzi, w której streszcza bajkę czytaną mu w dzieciństwie, przedstawia doświadczenie bardzo silnej traumy. Zapis owej traumy rozpoczyna się od wielokropka, od retardacji, w chwili, w której poeta wprowadza własną metarefleksję nad wpływem, jaki miała na niego dramatyczna „lektura". Poeta waha się, jak nazwać źródło swojego stygmatu „na całe życie", ten nigdzie w *Rozmowach* nie doprecyzowany „utwór poetycki, poemat", który jest i nie jest lekturą. Trauma osadza się na czymś nie do końca określonym, tytuł gubi się poecie podczas silnie nacechowanej emocjonalnie próby opowiedzenia „rozdzierającej" treści. Można rzec, iż zostaje on wyparty, wyrzucony poza obręb biblioteki pamięci, istnieje w świadomości poprzez to, co zdołało się przedostać przez cenzurę dziecięcego umysłu.

---

[38] F i u t, *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, s. 55–56. Podkreśl. M. K.

I-1.indd 26 2011-06-13 14:27:42

Traumatyczna opowieść wyrwana cenzurze sprawia Miłoszowi trud, jej odtworzenie zaburza tok i stabilność wypowiedzi, którą można było obserwować w całym rozdziale *Lektury zapamiętane*. Symptomy zaburzenia stabilności wypowiedzi można dostrzec w nagromadzeniu zaimków oraz spójników: „to", „o takim", „który", „która", „i", „a tam", „on", „tam", „gdzie", „i", „go" „i to", „ona", „tutaj". Traumatyczne doświadczenie komponuje wypowiedź Miłosza wewnętrznie porozrywaną, spazmatyczną, jej spójność, widać, buduje poeta z wielkim trudem. W siedmiu zdaniach występuje aż 14 spójników i zaimków. Można rzec, iż poprzez ich nagromadzenie pisarz próbuje uratować swoją wypowiedź przed rozpadem. Nieprzypadkowo nazywa tekst opublikowany przez Idzikowskiego „rozdzierającym". Owo rozdarcie nadaje kształt jego własnej wypowiedzi. Zaimki i spójniki w tej sytuacji ratują poetę przed mówieniem wprost. Miłosz musi stosować zaimki, zamienniki imion – bohater tej historii nie ma imienia – oraz spójniki, które łączą poszczególne elementy jego narracji, dlatego że tylko za ich pomocą jest w stanie opisać nieokreślone, opierające się logicznemu wyrażeniu znamię rozdarcia. Wypowiedź poety rezonuje doświadczeniem traumy. W bardzo zwięzły sposób odtwarza on historię z dzieciństwa, można zebrać kluczowe elementy, które pamięć zachowała i które służą mu do jej rekonstrukcji: chłopiec, powrót do spalonej wsi, grób matki, maliniak, dzikie chwasty, błądzenie wśród zgliszczy, schwytanie przez ożyny, znak od matki, grób matki, miejsce pochówku. To one konstytuują traumę Miłosza, określają tropy tego, co najbardziej uderzyło dziecięcą wyobraźnię, co zapisało się we wspomnieniach jako symptom lęku.

Grób matki, którego poszukuje wracający do spalonej wioski chłopiec, ustanawia centrum opowieści. Zgliszcza porósł maliniak, ślady po nich pochłonęła natura. Błądzenie chłopca przerywa znak od matki – schwytany („oplątany") przez kolce ożyn właściwie odczytuje miejsce jej pochówku. Dramatyzm tej historii nie wyczerpuje się w fabulacji poszukiwania i szczęśliwego (w nieszczęściu) odnalezienia.

Chłopiec zostaje „schwytany" i „oplątany" przez matczyne ożyny, przez grób matki. Jest to nie tyle znak od niej, ile atak, zagarnięcie przez nią syna. Bycie schwytanym przez grób matki, przez matkę, stanowi konstytutywny element lęku, który odtwarza Miłosz. W centrum traumatycznego doświadczenia leży zatem relacja z matką. „Schwytanie" i „oplątanie" ewokują skojarzenia z potrzaskiem. Chłopiec staje się ofiarą matczynej miłości, matczynego grobu. Miłosz nie mówi nic o wyzwoleniu z tego uścisku.

Poeta konkluduje: „Boże święty! Dla małego chłopca, ja miałem wtedy pięć lat, taka lektura! Przecież to melodramat na całe życie!" Poprzez wprowadzenie metarefleksji Miłosz stara się wytłumaczyć, zracjonalizować swój lęk, pokazać, jak ta opowieść go ustygmatyzowała. Zapisuje „lekturę", w której empatia małego chłopca z wyznań łączy go z bezimiennym chłopcem z „poematu", „lekturę", która niczym skamielina, osadzając się na psychice Miłosza, wplątała go w owe substytucje. Nawiasem mówiąc, nie pierwszy raz poeta utożsamia się z doświadczeniem małego chłopca. Było tak z Teodorem, Tomaszem, anonimowymi dziećmi ze *Świata*. Dziecięca trauma ma źródło w nieświadomym zidentyfikowaniu się ze schwytanym przez mogiłę matki chłopcem. Można powiedzieć, że ta relacja będzie rzutować na fantazmatyczny związek poety z matką – związek, do którego powraca on w *Trytonie*, *Świecie* i w *Dolinie Issy*. Nieprzypadkowo Miłosz w ciągu

I-1.indd 27 2011-06-13 14:27:42

wykrzyknień mówi o „melodramacie na całe życie". „Melodramat" to według słownika: „widowisko przeznaczone dla najszerszych mas publiczności, obliczone na wywołanie gwałtownych wzruszeń niepokoju, przerażenia i roztkliwienia przez patetyczną fabułę i wstrząsające sytuacje"[39].

Poeta ma świadomość tego, iż opowieść, którą usłyszał w wieku pięciu lat, naznaczyła go. Można rzec, że ów „melodramat na całe życie" uwidacznia się w twórczości Miłosza jako symptom dziecięcej traumy, lęku sublimowanego w najróżniejszych momentach: niepokoju, przerażenia, roztkliwienia; ewokowanego przez sytuacje wstrząsowe. Jest to ciekawy trop, wskazujący na miejsca szczególnie ważne dla poety, miejsca, w których do głosu dochodzą lęki z czasów młodości, miejsca, w których czujnemu oku cenzora umykają treści skrywane przed świadomością i przenikają do tekstu jako symptomy nieświadomego.

Dziecięca trauma związana z matką odzywa się poprzez rytm polisyndetonów i szarpanej wypowiedzi Miłosza w utworze *Przy piwoniach*. Uzmysławia ona wpisany w różne teksty poety lęk przed dojrzałością i spojrzeniem na kobietę-matkę z perspektywy po inicjacji. Autor *Doliny Issy* wręcz obsesyjnie w swoich tekstach powraca do momentu sprzed progu dojrzałości, której doświadczenie na zasadzie interferencji fal popędów przyjmuje formę zakleszczenia w czasie dojrzewania. Obraz matki, która jako obserwatorka natury żyje z nią w swoistej symbiozie i to z niej wyczytuje prawa rządzące światem, stoi w opozycji do postaci przyrodnika-badacza-ojca nie tylko w *Świecie*. W *Trytonie* mały Teodor przekształca się w taką właśnie postać:

> [...] Teodor szukał spokoju i zainteresowania w podręczniku przyrody, zestawiając swoją wiedzę o charakterze trytona z opisami innych hodowców, starych profesorów, którzy skalpelem przebijali żaby zatrute opium albo wydobywali serce morskim świnkom w laboratoriach pachnących formaliną. Teraz, kiedy pierwszy poryw osłabł, obnażały się mechanizmy i pochylał się nad nimi, poddając je doświadczeniom, niby zegarmistrz zasłuchany w krążenie drobnych wirów wzajemnie powiązanych ze sobą kółek. Zmniejszał porcje żywności, zasłaniał słój czarnym papierem, podgrzewał wodę. Namiętność umierała, rodził się badacz o wzroku przenikliwym i bezlitosnym. [MT 330]

W tekście z 1939 r. doświadczenie młodego chłopca całkowicie neguje matczyną radość z samej istoty natury. To – jak sam Miłosz dostrzega – narodziny badacza, którego przestrzeń znajduje się nie „przy piwoniach", gdzie przyrody się doświadcza, ale w „bibliotece", gdzie studiuje się rysunki wnętrzności i szkieletów przedstawicieli różnych gatunków. W *Trytonie* Teodor był w swojej pasji osamotniony, jego namiętność uwięziona w kleszczach matczynej popędowości przekształciła się w pasję badawczą. W tym kontekście *Świat* jest zapisem wyraźnego podziału w obrębie domu i rodziny – matka doświadcza natury zmysłowo, ojciec albo ją „uprawia", zaprowadzając ład, albo ją poznaje za pośrednictwem ksiąg czy przez szybę. Aleksander Fiut bardzo wyraźnie ten podział przedstawia, ale bez intertekstu *Trytona* postacie ojca i matki zdają się w swoich wizjach świata uzupełniać, podczas gdy zapisane w Miłoszowej noweli chłopięce doświadczenie, jak i jego powtórzenie w powojennej *Dolinie Issy* oraz *Widzeniach nad Zatoką San*

[39] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 407–408.

I-1.indd 28 2011-06-13 14:27:42

Francisco pozwalają na dostrzeżenie znaczącej sprzeczności między światem ojca a światem matki.

Zakończenie: o pewnej krypcie

Nic nie kończę, wszystko rozpoczynam. Tekst Miłosza nigdy nie będzie przeczytany, doczytany, każda nowa lektura jest kontynuacją nieprzerwanego cyklu przyjemności czytania i pisania. *Świat (poema naiwne)* wymaga odpowiedzi na zasadnicze pytania, które można zadać w porządku lektury historycznej i psychoanalitycznej: czym są w tekście Miłosza pęknięcia świadczące o tym, że wyparta rzeczywistość powraca do niego, aby nawiedzać, gmatwać poetykę? Dzięki lekturze psychoanalitycznej, która opiera się na intertekstualnej sieci powiązań tekstów autora, *Świat (poema naiwne)* staje się centralnym w twórczości Miłosza cyklem utworów o niespójności świata, o jego pełnym sprzeczności doświadczaniu i ambiwalencji postaci – miały być one przewodnikami po nim. Jak traktować *Świat w* kontekście nagromadzenia w jego przestrzeni wątków i obrazów, które spajają w jedną całość problemy dojrzewania oraz relacji rodzinnych zapisane w *Trytonie*, *Dolinie Issy*, *Rodzinnej Europie* i *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*?

Tekst wydany w 1943 r. można uznać za symptom ucieczki przed rzeczywistością poprzez jej negację, zupełnie inaczej zaczyna on jednak funkcjonować z perspektywy r. 1945, zamknięty w ramy zbiorczego tomu *Ocalenie*. Czy Miłosz w swoim cyklu *Świat (poema naiwne)* ocala „świat"? W końcowych wersach *Przedmowy* w tomie z 1945 r. pisze autor *Trzech zim*:

> Sypano na mogiły proso albo mak
> Żywiąc zlatujących umarłych – ptaki.
> Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,
> Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej[40].

Świat również mieści się w „tej książce", której magiczną funkcją jest odpędzanie duchów. Miłosz nie przywołuje zatem niczego innego jak obrządek zapisany w Mickiewiczowskich *Dziadach*. Ten gest ma znaczenie dla lektury cyklu *Świat (poema naiwne)*, ponieważ należy on do kulminacyjnego punktu procesu pracy żałoby. Jeżeli *Ocalenie* służy jako dar dla zmarłego, a zatem niemożliwy do zwrócenia potlacz – zmarły nie jest się w stanie odwdzięczyć – to siłą rzeczy *Świat (poema naiwne)* okazuje się częścią owego poetyckiego wydatkowania mającego ocalać przed odpowiedzialnością za tych, którzy nie mogli zostać ocaleni. Właściwie już pierwszy wers *Przedmowy* wyraźnie wskazuje na ten problem: „Ty, którego nie mogłem ocalić"[41]. Samo ocalenie poprzez funkcję potlaczu zyskuje funkcję zwrotną, nie dotyczy ono tego, którego nie można było ocalić, a zatem przedmiotu utraconego, przedmiotu pracy żałoby, ale służy ocaleniu żyjącego, tego, w którym praca żałoby się odbywa. Ocalenie jest pracą stojącego nad grobem, a nie tego, którego pochowano.

Jakie znaczenie ma praca żałoby w interpretacji *Świata*? Stanowi ona ogniwo łączące w całość funkcje ocalania i negacji rzeczywistości. Utwór ten jest miejscem największego napięcia, ponieważ wiąże się z dramatyczną próbą ocalenia pewne-

[40] Cz. M i ł o s z, *Przedmowa*. W: *Poezje*. Warszawa 1983, s. 37.
[41] *Ibidem*.

I-1.indd 29 2011-06-13 14:27:42

go modelu rzeczywistości (niedoskonałego, pękającego w szwach), co nie zmienia faktu, że istnieje on jako jedyne miejsce ucieczki od zrujnowanego świata. Czy Miłoszowe przedsięwzięcie jest udane? Praca żałoby powinna prowadzić do akceptacji rzeczywistości, a jednak w ostatnim wierszu zamykającym *Ocalenie*[42] Miłosz nie zgadza się na bycie „płaczką żałobną"[43], nie chce przyjmować, naturalnej w tym kontekście, roli wynajętego przez polski naród poety, który uświęca narodową żałobę i martyrologię. Funkcja płaczki jest jednym z głównych elementów potlaczu, jaki ofiarowuje się zmarłemu, to narzędzie symulacji, które, wprzęgnięte w ekonomię łez, pracuje nad grobem, redukuje do absurdu ceremonię pogrzebową – płaczki to statyści na scenie płaczu[44]. Miłosz odmawia udziału w rytuale pogrzebowym, stąd swoisty paradoks *Ocalenia*, które, podobnie jak ceremonia dziadów, ma na celu uwolnienie się od tych, którzy nawiedzają nas po śmierci. Praca żałoby musi zakończyć się odegnaniem widma, inaczej dojdzie do patologizacji tego procesu[45].

---

[42] Chodzi o wiersz Cz. M i ł o s z a pt. *W Warszawie* (w: *Poezje*, s. 105):

Przysięgałeś, że nigdy nie będziesz
Płaczką żałobną.
Przysięgałeś, że nigdy nie dotkniesz
Ran wielkich swojego narodu,
Aby nie zmienić ich w świętość,
Przeklętą świętość, co ściga
Przez dalsze wieki potomnych.

[43] Motyw ten porusza K. K ł o s i ń s k i (*Mnemosyne*. W: *Poezja żalu*. Katowice 2000, s. 141). Zwraca on szczególną uwagę na paradoks, który wynika z tego, iż „mowa sprzeciwu wobec prozopopei, wobec przyświadczania umarłym, sama jest u założeń prozopopeją, sama jest głosem-zza-grobu". Z jednej strony, ten paradoks ukazuje, że Miłosz pisze o sobie zza grobu, że ostatecznie występuje jako ten, kto musi spojrzeć na swoje istnienie z perspektywy, jakiej odmawia innym. Z drugiej strony, prozopopeja pozwala na transgresję czasu, która jest o tyle istotna, o ile pozwala na projekcję teraźniejszości w przyszłość, projekcję siebie jako widma. Ponieważ *proiectio* nie oznacza niczego innego jak rzutowanie na zewnątrz, Miłoszowe widmo także staje się tym elementem, który objęty zostaje gestem odmowy. Nie być płaczką, nie być widmem – Kłosiński nie dostrzega w tej negacji patologizacji pracy żałoby, gdy tymczasem to właśnie owa patologizacja będzie powodem wykreowania przez Miłosza „pamięci-wyobraźni" jako części „projektu od-pamiętywania". Gdyby poeta rzeczywiście wykonał pracę żałoby, to jego twórczość nie nosiłaby znamion powrotu do niespełnionego obowiązku, nie byłaby tak bardzo przesiąknięta lamentem Antygony.

[44] Płaczki żałobne w tym kontekście przywołuje także S. Ż i ż e k (*Lacan. Przewodnik krytyki politycznej*. Przeł. J. K u t y ł a. Warszawa 2008, s. 37): „Wygląda na to, że jakaś postać innego – w tym przypadku chór – może nam odebrać i przeżywać za nas nasze najbardziej intymne i spontaniczne uczucia i postawy, łącznie ze śmiechem i płaczem. W niektórych społeczeństwach podobną funkcję spełniają tak zwane płaczki (kobiety wynajęte, by płakały na pogrzebach): są w stanie odegrać spektakl żałobny dla bliskich zmarłego, którzy mogą ten czas poświęcić na bardziej zyskowne zajęcia (na przykład dzielenie spadku)". Autor ukazuje, że płaczka ma przede wszystkim zdjąć ciężar odgrywania spektaklu pogrzebowego z bliskich. W moim odczytaniu płaczka oprócz tej funkcji może być wykorzystywana do zwiększenia puli łez – a zatem jako element potlaczu.

[45] Pisze o tym M i ł o s z (*W Warszawie*, s. 106):

To brzemię
Nie jest na moje siły.
Jakże mam mieszkać w tym kraju,
Gdzie noga potrąca o kości
Nie pogrzebane najbliższych?
Słyszę głosy, widzę uśmiechy. Nie mogę
Nic napisać, bo pięcioro rąk

I-1.indd 30 2011-06-13 14:27:42

Czy można odmówić zmarłemu wpisania we własny tekst? Czy można odmówić roli płaczki? Miłosz zadaje jedno z najważniejszych pytań historiozoficznych: czy żyć wstecz, niekończącym się pogrzebem, i przepracowywać wieczną narodowo-historyczną żałobę? Czy przerwać ceremonię dziadów w polskiej literaturze, nie zgodzić się na warunki dyktowane zza grobu, złożyć dar i odejść w spokoju? Poeta staje po stronie życia[46].

Miłosz odrzuca rolę płaczki w procesie pracy żałoby, odrzuca także żałobę jako destrukcyjną dla swojej twórczości. Oddaje widmom tekstualny potlacz, ale ma świadomość, że, wyzbywając się funkcji żałobnika, jest skazany na patologizację tego procesu. Ma też świadomość konfliktu pomiędzy swą wolą, pragnieniem pisania a poczuciem obowiązku spłaty długu wobec tych, którzy odeszli. Nie pisać w imieniu umarłych, nie oddawać im swojego pióra? Miłosz odmawia literaturze jej terapeutycznej funkcji, ale przede wszystkim nie chcąc być owładniętym, opętanym przez umarłych, nie i n k o r p o r u j e ich w siebie. Inkorporacja jest podstawowym pojęciem opisującym prawidłowe przepracowanie żałoby, polega na zjednoczeniu istnienia zmarłego z własnym, na akceptacji jego śmierci i narcystycznego odzyskania energii popędowej z utraconego obiektu. W *Słowniku psychoanalizy* Jeana Laplanche'a i Jeana-Baptiste'a Pontalisa inkorporacja związana jest z dwoma innymi procesami, introjekcją i identyfikacją[47]. Miłosz nie inkorporuje, nie w-ciela w siebie obcych ciał, chcąc uniknąć doznania obcości własnego ciała, które trzyma metaforyczne pióro. Bardzo ważny zapis tej traumy znajduje się w końcowym wierszu *Ocalenia*: ukazuje on zmaganie się poety z widmami, które, na przekór jego intencji, walczą o obecność w jego tekście, w jego ciele. W tym kontekście *Świat* objawia się jako miejsce ucieczki od przestrzeni „dusznej", bo przez duchy zasiedlonej.

Nie chcąc oddawać siebie umarłym, niezdolnym do uczestnictwa w rozkoszy jego tekstu, którzy, wręcz przeciwnie, zagrażają mu, Miłosz unieobecnia się w *Ocaleniu*, zdominowanym przez doświadczenie dziecięcej *jouissance*. Do *Świata*, co prawda, przedzierają się widma z rzeczywistości, ale z jego pejzażu znika np. znaczący „grób" (grób matki z dziecięcej lektury Miłosza wspomniany w rozmowie z Aleksandrem Fiutem). Poeta ma poczucie, że zagospodarowuje przestrzeń świata, jaki powinien być. Introjekcja pozwala zachować w sobie obiekt utracony, odizolować go od rzeczywistości, stąd waga przeświadczenia, że zmarłych trzeba

---

Chwyta mi moje pióro
I każe pisać ich dzieje,
Dzieje ich życia i śmierci.
Czyż na to jestem stworzony,
By zostać płaczką żałobną?

[46] Zob. *ibidem*:

Ja chcę opiewać festyny,
Radosne gaje, do których
Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie
Poetom chwilę radości,
Bo zginie wasz świat.

[47] Na ten temat zob. *Inkorporacja*. Hasło w: L a p l a n c h e, P o n t a l i s, *op. cit*., s. 84: „W istocie inkorporacja zawiera trzy znaczenia: dostarczanie sobie przyjemności przez wpuszczenie obiektu do wewnątrz siebie; niszczenie tego obiektu; przyswajanie sobie cech tego obiektu przez zatrzymywanie go wewnątrz siebie. Ten aspekt czyni z inkorporacji wzorzec introjekcji i identyfikacji".

I-1.indd 31 2011-06-13 14:27:42

nakarmić potlaczem własnego tekstu, a to znaczy, że trzeba ich pognębić, bo skoro nie znalazło się dla nich miejsce w *Świecie*, to nie ma dla nich miejsca także w rozkoszy życia. Czym w takim razie jest *Świat*?

Warto tu odwołać się do Derridowskiego pojęcia krypty, które filozof zapożyczył od Nicholasa Abrahama i Marii Torok. Według ich koncepcji krypta stanowi miejsce wytwarzane w procesie patologizacji pracy żałoby. Jacques Derrida uruchamia olbrzymi aparat pojęć filozoficznych po to, aby odpowiedzieć na pytanie: czym jest krypta? Swoje rozważania rozpoczyna od próby uchwycenia zależności, w jaką to pojęcie wchodzi z rzeczywistością. Konstytutywna dla rozumienia krypty jest jej funkcja – miejsca oddzielonego od rzeczywistości, przestrzeni, która izoluje się, zaczyna działać jako swoisty sejf, zabezpieczając wszystko, co zostało w nim pochowane. W ten sposób Derrida opisuje kryptę jako miejsce zarazem odizolowane i strzegące, ochraniające jakiś sekret:

> Krypta nigdy nie jest naturalna w każdym calu, a jeżeli, jak wiadomo, *physis* ma tendencję do zamykania się [*to encrypt*], jest tak dlatego, że przelewa się ona przez swoje granice i, w sposób naturalny, zamyka swojego innego, wszystkich innych. Krypta nie jest zatem naturalnym miejscem [*lieu*], ale uderzającą historią podstępu, jakiejś architektury, jakiegoś artefaktu: miejsca pojmowanego w innym, ale rygorystycznie od niego odłączonego, izolowanego od wszelkiej przestrzeni przez podziały, niczym jakaś osłona, enklawa[48].

Krypta to *locus* wyjątkowy, ponieważ, będąc częścią przestrzeni ogólnej, odcina się od niej. Refleksja Derridy ma znaczenie dla lektury *Świata* jako miejsca stworzonego w ramach pewnej rzeczywistości, miejsca, które do owej rzeczywistości nie należy, stanowiąc wobec niego „enklawę". Problem przestrzeni zbliża cykl Miłosza do analizowanego przez Derridę pojęcia także ze względu na to, co będzie podstawą, impulsem do wyizolowania się, czyli przemocą. To znamienne odwrócenie, którego dokonuje Derrida w stosunku do zasady budowania opartej na zgodzie i współpracy. Nie – kryptę tworzą ciosy, musi być ona odcięta od tego, co ją otacza. Czy *Świat* jest kryptą? Z pewnością zostaje odizolowany od rzeczywistości, bez wątpienia jest wynikiem ciosów i, jak mówi Derridowski przepis otwierania krypty, aby się do niego dostać, trzeba było zbadać wszystkie pęknięcia w celu ostatecznego spenetrowania go. Czy *Świat* jest kryptą? Co w ogóle można zamknąć w krypcie? Derrida próbuje odnaleźć odpowiedź na to pytanie w książce Abrahama i Torok. Odwołując się do metafory szkieletu konstrukcji domu, pokazuje, w jaki sposób siły popędowe składają się na budowlę, którą jest krypta:

> Pierwsza hipoteza Magicznego Słowa postuluje prewerbalną traumatyczną scenę „zakodowaną" ze wszystkimi jej libidinalnymi siłami – poprzez swoją sprzeczność, poprzez samą swoją przeciwstawność podtrzymują one tę wewnętrzną odporność krypty jak filary, belkowanie, kołki i ściany nośne, naginające te siły nieznośnego bólu przeciwko niewypowiadalnej, zakazanej przyjemności, której miejscem nie jest po prostu Nieświadome, ale Jaźń[49].

Czy można mówić o prewerbalnej scenie w kontekście utworu Miłosza? Raczej nie, co nie zmienia faktu, że takie elementy, jak inicjacja i trójkąt rodzinny sprzyjają konstrukcji rodzinnej krypty w odizolowanej od rzeczywistości przestrzeni

---

[48] J. Derrida, *Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok*. W: N. Abraham, M. Torok, *Wolf Man's Magic Word: A Cryptonomy*. Transl. N. Rand. Minneapolis 2005, s. XIV.

[49] *Ibidem*, s. XV.

I-1.indd 32 2011-06-13 14:27:42

cyklu *Świat (poema naiwne)*. Czy *Świat* jest kryptą? Pojawiają się w nim obrazy, które wiążą ten tekst z *Trytonem*, *Rodzinną Europą* i *Doliną Issy*, obrazy, które wskazują na Miłoszowy „romans z naturą" w momencie transgresji w dojrzałość. Wolno je traktować jako części składowe szkieletu krypty: pogoń za przyjemnością, poczucie wewnętrznego rozdarcia, nieumiejętność przejścia rytuału inicjacyjnego. Fakt, iż bohaterowie Miłosza zatrzymują się na progu dojrzałości i nie potrafią go przekroczyć, zgadza się z bardzo ważnym problemem wytwarzania miejsca izolowanego, z funkcją zamykania w nim tego, co niebezpieczne, tajne, tego, co może zaszkodzić, ale również tego, co sprawia rozkosz. Derrida pokazuje, że zabezpieczenia krypty wykorzystującej proces introjekcji służą ocaleniu tego, co zewnętrzne i co może stanowić przedmiot rozkoszy, ale zamknięta, staje się także więzieniem, ponieważ wyizolowane w niej popędy naznaczone są ambiwalencją:

> Krypta jest zawsze uwewnętrznieniem, pewnym włączeniem zamierzonym jako jakiś kompromis, ale ponieważ jest to pasożytnicze włączenie jakiegoś wnętrza obcego [zewnętrznego] do wnętrza Jaźni, wyrzutka w przestrzeni ogólnej introjekcji, w którym poprzez przemoc zajmuje ono swoje miejsce, kryptyczny sejf może jedynie utrzymać w stanie zapętlenia ten zabójczy konflikt, którego nie jest w stanie rozwiązać[50].

Czy powtarzanie tego samego doświadczenia nie jest, w pewnym stopniu, problemem pisania Miłosza? Powracający temat inicjacji przekształca się nieubłaganie w konstruowanie krypty, opisywanie jej, kładzenie fundamentów, budowanie stropu, ścian nośnych. Czy *Świat* jest kryptą? Czy możliwe jest pochowanie, zamknięcie w tym, szczególnie rozumianym, grobowcu doświadczenia inicjacji? Derrida mówi o sejfie nie tylko dlatego, że sejf zamyka, izoluje, ale także dlatego, że ochrania, strzeże tajemnicy. Jaką tajemnicę zamyka Miłosz w inicjacyjnym sejfie?

Derrida przywołuje pojęcia introjekcji i inkorporacji, aby pokazać, że krypta wytwarzana jest na granicy między dwoma procesami, w miejscu, w którym zachowany, bezpieczny przedmiot pracy żałoby spotyka się z odmową zaakceptowania go jako żyjącej części żałobnika:

> Introjekcja/inkorporacja: wszystko rozgrywane jest na granicy, która oddziela i przeciwstawia te dwa pojęcia. Z jednego sejfu inny; z jednego wnętrza inne; jeden w tym drugim; i ten sam poza innym. [...] Jaźń próbuje zidentyfikować się z obiektem, który „uwewnętrzniła". Dzięki temu, co Maria Torok nazywa „temporyzacją", Jaźń odzyskuje swoje wcześniejsze obsadzeniowe inwestycje z obiektu utraconego, czekając na libidinalną reorganizację. Zamknięcie utraty obiektu, ale także zaznaczenie odmowy żałoby, taki manewr jest obcy i w zasadzie przeciwstawny procesowi introjekcji. Udaję, że zachowuję zmarłego przy życiu, nienaruszonego, bezpiecznego w sejfie wewnątrz mnie, ale tylko w c e l u o d m o w y, w niezaprzeczalnie ambiwalentny sposób, m i ł o ś c i d o t e g o u m a r ł e g o j a k o ż y j ą c e j c z ę ś c i m n i e, umarłego zachowanego we mnie, poprzez proces introjekcji, jak dzieje się w tzw. normalnej żałobie[51].

Jeżeli Miłosz wytwarza kryptę, to właśnie dlatego, że odmawia żałoby po utraconym świecie, fantazmatycznym świecie dzieciństwa, mimo iż to właśnie z niego czyni przedmiot do zachowania, do zabezpieczenia. Negacja rzeczywistości w cyklu *Świat (poema naiwne)* oraz odmowa bycia „płaczką żałobną" w ostat-

[50] *Ibidem*, s. XVI.
[51] *Ibidem*.

I-1.indd 33 2011-06-13 14:27:42

nim wierszu *Ocalenia* powodują, że tekst poety staje się kryptą. Tak, *Świat* jest kryptą rzeczywistości z okresu dzieciństwa, wyobrażenia, które zostało pochowane, ale nie opłakane i dlatego co pewien czas będzie nawiedzać Miłosza niczym widmo. Jego halucynacyjny charakter sprawia, że w ramach krypty istnieć będą inne teksty: *Tryton*, *Ocalenie*, *Dolina Issy*, *Rodzinna Europa*, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Co będzie w tych tekstach nawiedzało Miłosza? W *Trytonie* będzie to postrzegany przez dziecko obraz matki i powtarzana przez nią nagana: „Męczysz zwierzęta, nie masz litości dla stworzeń". W *Dolinie Issy* pojawi się grób Magdaleny oraz problem inicjacji w dojrzałość. W *Rodzinnej Europie* można odnaleźć widmo ojca, ale także ks. Chomskiego i Oskara Miłosza, natomiast w *Widzeniach* Miłosz wyraźnie przywołuje widmowe doświadczenia swojego dzieciństwa i „romansu z naturą".

Abstract

MICHAŁ KŁOSIŃSKI
(University of Silesia, Katowice)

MIŁOSZ'S "WORLD" APART. FATHER – MOTHER – KRYPT

The paper considers the problem of Czesław Miłosz's text reading by referring to the category of psychoanalysis. It traces the "splits" in the text, that is those places which reveal the symptoms of war trauma suppression. An attempt is made to show relationship of those places with the texts written earlier and later than *World* (*Świat*) to emphasise the weight of trauma in Miłosz's poetry and prose. The above considerations lead to recognize Miłosz's text as krypt (in Jacques Derrida's view).

I-1.indd 34 2011-06-13 14:27:42

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

DARIUSZ PAWELEC
(Uniwersytet Śląski)

KOD HYMNICZNY W POEZJI CZESŁAWA MIŁOSZA

W opublikowanym przeszło 2 lata po śmierci Czesława Miłosza tomie pt. *Wiersze ostatnie* wśród utworów zapisanych w okresie od ogłoszenia tomu *Druga przestrzeń* (2002), znalazł się otwierający książkę krótki odautorski komentarz z r. 2003, pełniący podwójną rolę: prologu do najpóźniejszych utworów i jednocześnie epilogu podsumowującego całość rozległego dorobku literackiego poety:

> Zapisy mego czucia, że żyję, oddycham. Tym były moje wiersze, więc hymnami wdzięczności. A razem z tym byłem świadomy nieszczęścia, skaleczenia. I nic we mnie nie było spontaniczne, ale pod kontrolą woli. [MW 7] [1]

Triadyczne użycie w kolejnych zdaniach słowa „być" w czasie przeszłym wskazuje konsekwentnie na trzy odrębne, choć równoprawne dominanty określające status całości Miłoszowego dzieła. Przegląd tych autorskich wskazań możemy zacząć od zdania ostatniego, w którym chodzi o status artysty i wypływające zeń konsekwencje dla „obrazu autora" i pozycji podmiotu. W zdaniu środkowym mowa jest o statusie etycznym, związanym z dylematem moralnym występującym w procesie kreacji artystycznej i z „próbą ominięcia pułapek *mimesis*"[2], ujawniających się podczas ogarniania złożonej rzeczywistości. Na początku natomiast określony zostaje status genologiczny, w którym hymniczność splata się z doświadczeniem Boskości, poszukiwaniami świętości i udziałem w wyobraźni religijnej. Zwrócona w przeszłość autocharakterystyka uwydatnia punktowo trzy aspekty twórczości Miłosza, które w procesie jej rozumienia winny być postrzegane łącznie. Wzajemnie oświetlają się bowiem i dopełniają, a nawet warunkują. Tak więc o hymniczności poety nie da się mówić bez odniesienia jej do świadomości nieszczęścia, ta z kolei musi być rozpatrywana w perspektywie dystansu artysty do rzeczywistości, tworzenia „pod kontrolą woli". Rzecz jasna, każdy z elementów tej triady można także śledzić oddzielnie, jako jeden z istotnych motywów dzieła Miłosza.

---

[1] Skrótem tym odsyłam do: Cz. M i ł o s z, *Wiersze ostatnie*. Zebrała, przepisała i datowanie ustaliła A. K o s i ń s k a. Kraków 2006. Ponadto stosuję w artykule następujące skróty do oznaczenia tomów poetyckich Cz. M i ł o s z a: MD = *Druga przestrzeń*. Kraków 2002; MN = *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994; MT = *To*. Kraków 2000; MW-1 = *Wiersze.* T. 1. Kraków 1993; MW-2 = *Wiersze*, t. 2; MW-3 = *Wiersze*, t. 3. Liczby po skrótach wskazują na stronice, jedynie w przypadku *Wierszy* pierwsza cyfra: po łączniku, oznacza tom, następne – stronice.

[2] A. F i u t, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Paryż 1987, s. 15.

I-2.indd 35 2011-06-13 14:28:01

Zdanie: „I nic we mnie nie było spontaniczne, ale pod kontrolą woli", ma w omawianej twórczości swoje liczne poprzednie wcielenia oraz rozwinięcia, poetyckie i niepoetyckie. W *Ziemi Ulro* przeczytamy np.: „W gorsecie chodzę, wszystko jest we mnie samodyscypliną, gdzież więc mnie do »szczerości«?"[3] W wierszu *Wieczór* ten sam sens możemy wyczytać w zawołaniu „Maski, peruki, koturny, przybywajcie!" (MW-3 321), a w tytułowym utworze z tomu *To* w wyznaniu: „Pisanie było dla mnie ochronną strategią / Zacierania śladów" (MT 7). „Poeta tej epoki nie odsłania twarzy", „Myśli zimno" (MW-1 242) – zanotował Miłosz w r. 1946 w tekście pt. *Dwaj w Rzymie*. W wielu wierszach motyw ów sprzęgnięty jest z ironią obejmującą sytuację artysty, a zwłaszcza dotykającą kluczowego dlań doświadczenia „sprzeczności pomiędzy sztuką i solidarnością z ludźmi"[4]. W *Zgodzie* z *Dalszych okolic* poeta to ten, kto „Być może, nie ma nawet ludzkich uczuć" (MW-3 338). W tym samym tomie puentą do sprawozdania z lektury *Notatnika* Anny Kamieńskiej stanie się zdanie: „Dobry człowiek nie nauczy się podstępów sztuki" (MW-3 343). W *Drugiej przestrzeni* w Piekle artystów umieszcza autor „ludzi, którzy doskonałość dzieła / Stawiali wyżej niż swoje obowiązki małżonków, ojców, / braci i współobywateli" (MD 82). Współbrzmi to ze stwierdzeniem, iż „dzieło jest zamiast szczęścia [...]" (MN 77), z poematu *W Szetejniach* – czy np. z fragmentem poematu *Orfeusz i Eurydyka*:

> Pamiętał jej słowa: „Jesteś dobrym człowiekiem".
> Nie bardzo w to wierzył. Liryczni poeci
> Mają zwykle, jak wiedział, zimne serca.
> To niemal warunek. Doskonałość sztuki
> Otrzymuje się w zamian za takie kalectwo. [MW 43]

W tym i podobnych zapisach powraca niczym echo lektura *Tonia Krögera* Thomasa Manna, a nawet słowa głównego bohatera opowiadania – o tym, że „Artysta musi być nieludzki, poza-ludzki, musi on pozostawać dziwnie na uboczu wobec naszego człowieczeństwa". Miłosz cytuje te słowa i komentuje w eseju *Niemoralność sztuki* w *Ogrodzie nauk*, zauważając:

> poeta musiał doświadczyć, jak bolesne dla jego poczucia moralnego jest uświadomienie sobie faktu, że nie najszlachetniejsze, najbardziej ludzkie odruchy są jego sojusznikiem, ale jego „chłodna, wybredna postawa" – także kiedy pisze wiersz przeciwko nieludzkości[5].

W wypowiedzi Mannowskiego bohatera „sam dar stylu, formy, ekspresji nie jest niczym innym jak taką chłodną i wybredną postawą wobec człowieczeństwa". W pisanym w latach sześćdziesiątych *Notatniku* Miłosz, rozpatrując zagadnienie sprzeczności moralnych artystycznej profesji, zawarł słowa, które mogą zostać potraktowane jak parafraza kwestii Tonia Krögera: „Sztuka rodzi się z pragnienia dobra, ale pomysł i forma wymagają tej wiary w siebie, która pochodzi z zakochania w zręczności własnego umysłu"[6].

Wątek ten powraca w zbliżonej postaci w *Odczycie noblowskim*:

---

[3] Cz. M i ł o s z, *Ziemia Ulro*. Kraków 2000, s. 36.

[4] Cz. M i ł o s z, *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*. W: *Zaczynając od moich ulic*. Warszawa 1987, s. 352.

[5] Cz. M i ł o s z, *Ogród nauk*. Lublin 1986, s. 167.

[6] Cz. M i ł o s z, *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990, s. 138.

I-2.indd 36 2011-06-13 14:28:01

> Natomiast ogarnąć rzeczywistość tak, żeby zachować ją w całym jej odwiecznym powikłaniu zła i dobra, rozpaczy i nadziei, można tylko dzięki dystansowi, tylko wznosząc się n a d n i ą – ale to z kolei wydaje się moralną zdradą[7].

Potrzeba dystansu artystycznego do rzeczywistości i wymóg tworzenia „pod kontrolą woli" prowadzą u Miłosza do konfrontacji etycznej, albowiem, jak czytamy w *Ogrodzie nauk*: „Moralnie ten cały dystans trudny jest do przyjęcia i działalność, która jemu wszystko zawdzięcza, nie może nie być podejrzana"[8]. Doskonałość dzieła rodzącego się wskutek tak pojętego zdystansowania i „moralnego kalectwa" ma zatem „nie tylko estetyczną rację bytu" i „ukazuje się nam jako obciążona pewnym długiem"[9]. Stąd m.in. biorą się pułapki i paradoksy poetyckiej postawy mimetycznej, stąd także potrzeba zadeklarowania przez noblistę pod koniec życia wprost: „byłem świadomy nieszczęścia, skaleczenia". W tużpowojennym wierszu *Na śpiew ptaka nad brzegami Potomaku* mogliśmy przeczytać równie wprost: „Ja byłem świadkiem nieszczęść" (MW-1 248), dlatego czytelnika poezji Miłosza deklaracja przeznaczona do *Wierszy ostatnich* nie powinna, oczywiście, zaskoczyć. Jej istnienie w rozliczeniowej triadzie uzasadnione jest jednak sąsiedztwem dwóch pozostałych składników autocharakterystyki i ma zabezpieczać właściwe ich rozumienie. Wyznanie autorskie gra niejako na dwie strony: usprawiedliwia „chłodną i wybredną postawę" nowoczesnego twórcy i działanie „pod kontrolą woli" oraz zapewnia kontekst dla hymniczności, poza którym ta mogłaby być fałszywie pojęta. Napięcie, jakie ujawniło się w późnym konfesyjnym wyliczeniu, jest zresztą tematyzowane w wierszach Miłosza na różne sposoby wcześniej. W warszawskim wierszu *Do poezji* z roku 1942 mowa jest o myleniu głosu poezji, która ma być „do poplątanych skarg tak niepodobna..." (MW-1 217), z „głosem bólu, głosem ludzkim". Z kolei w *Laudzie* – „Ze skargi ledwie że wymówionej wzrosło dziękczynienie". W *Osobnym zeszycie*: „nie mogłem pisać oskarżenia, / bo wesele razem z płaczem przychodziło" (MW-3 67). W zbiorze *To* „głos człowieczy w próbach nie ustaje, / Pieśń układając ku grozie i chwale" (MT 83), a „czarnej rozpaczy" towarzyszy „wiersz hołd", „bo mnożyć skargi byłoby za łatwo" (MT 37). W jednym z ostatnich utworów, pt. *Żywotnik*, mówi się o „wznoszeniu [...] katedry" z „hymnów i lamentów [...]" (MW 22). Dopiero dostrzeżenie zespalającej roli tego właśnie gatunkowego sąsiedztwa dla tonacji i wymowy pisarstwa Miłosza staje się warunkiem należytego odbioru zdania: „Tym były moje wiersze więc hymnami wdzięczności". Ale to zdanie – manifest postawy nie tylko literackiej, otwierające rachunek sumienia artystycznego i z jego pozostałymi elementami, jak to starałem się pokazać, nierozerwalnie splecione, interesuje mnie przede wszystkim jako wyraz refleksji estetycznej, podsumowanie całokształtu własnych dokonań poety w perspektywie genologicznej.

Późna konfesja zamyka klamrowo hymniczne ustawienie głosu w poezji Miłosza, otwarte już w przedwojennym tomie *Trzy zimy* napisanym w Paryżu wierszem pt. *Hymn*. Nie była to zresztą w obrębie Miłoszowego dzieła jedyna tego typu tak bezpośrednia autorska kwalifikacja genologiczna. Opublikowanemu w r. 1982 tomowi nadał twórca tytuł *Hymn o Perle*, podkreślając w ten sposób znaczenie

---

[7] M i ł o s z, *Zaczynając od moich ulic*, s. 352.
[8] M i ł o s z, *Ogród nauk*, s. 161.
[9] *Ibidem*.

I-2.indd 37 2011-06-13 14:28:01

umieszczonego na początku książki poematu o tym samym tytule, który jest, jak informuje nota odautorska, „wolną przeróbką" apokryfu „gnostycznego pochodzenia" (MW-3 7). Świadomość gatunkowa hymnu przejawia się w licznych zawartych w wierszach Miłosza wypowiedziach o tym gatunku. Takich metadyskursywnych stwierdzeń odnoszących się wprost do hymnu odnajdziemy u twórcy *Drugiej przestrzeni* prawie 30. Co ważne, poetycki autokomentarz zmierza często do zagarnięcia w obręb hymnicznej przestrzeni gatunkowej całości dzieła, hymn staje się w jego ramach znakiem rozpoznawczym poetyki autorskiej, urasta wręcz do rangi kategorii rodzajowej, nadrzędnej wobec poszczególnych zróżnicowanych formalnie wypowiedzi wierszowych. Powracałby w tym myśleniu Miłosz do starożytnej Grecji, w której czasach „termin »hymn« używany był w dwóch sensach: węższym, gatunkowym, i szerszym, rodzajowym", a „rodzajowe" stosowanie terminu „*hymnos*" odnosiło się w pierwotnym znaczeniu do „praktycznie każdego rodzaju uprawianej w epoce archaicznej twórczości poetyckiej". Z czasem wciąż rodzajowy sens słowa „*hymnos*" zawęża się do „lirycznych pieśni pochwalnych"[10]. Scalającą i totalizującą zarazem rolę hymnu, obejmującego całość dzieła Miłosza oraz definiującego istotę poetyckiego przeżywania świata, widać bardzo dobrze w jednym z ostatnich wierszy, pt. *Niebo*, gdzie pierwszy wers zakończenia stanowi nawiązanie do własnego życia poety – podmiotu wypowiedzi, jako cielesnej „długiej podróży wśród ludzi":

> Gdyby nie oni, byłbym bez obrony, patrząc na nich,
> układałem hymny
>
> Na cześć łodzi bukowych, luster z wygładzonego metalu,
> akweduktów, mostów i katedr.
>
> Wszystkiego, w czym wyraża się nasze podobieństwo
>
> Do Niewypowiedzianego, naszego Ojca w niebie. [MW 69]

Hymniczne „Wszystko" ma tu, oczywiście, swoje wyraźne odniesienie do wyższego, uzasadniającego wybór gatunku, Boskiego porządku. Ale w doświadczeniu poety zawsze dopełnia go istnienie jakiejś „drugiej strony", z właściwym jej sposobem powiadamiania, jak np. w zapisie *Strony 39* z *Osobnego zeszytu*: „Słyszy głosy, ale nie pojmuje tych krzyków, modlitw, bluźnierstw, hymnów, które jego obrały za medium" (MW-3 76). Jak zasadnie zauważył Marian Stala: „W tej poezji rozpacz, gorycz, nadzieja i podziw występują razem i wzajemnie się warunkują"[11]. Powstaje pytanie: jak w gruncie rzeczy pojęcie hymnu powinno być rozumiane w odniesieniu do wszystkich odnalezionych u Miłosza bezpośrednich sygnałów przynależności gatunkowej i stwierdzeń metadyskursywnych? a zwłaszcza – jak na tym tle realizują się inne sposoby przywoływania tradycji hymnicznej? Czy i jak istnieje w tej poezji hymn w postaci niestematyzowanej?[12] Między *Hymnem* z *Trzech zim* a *Wierszami ostatnimi* obserwujemy w twórczości Miłosza

---

[10] J. D a n i e l e w i c z, *Hymn w systemie gatunków liryki greckiej*. „Pamiętnik Literacki" 1986, z. 1, s. 36.

[11] M. S t a l a, *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesław Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, s. 170.

[12] Hymn nie jest oczywiście jedynym tematyzowanym przez Miłosza gatunkiem literackim. Zagadnieniem „tematyzacji problematyki genologicznej" zajmował się J. O l e j n i c z a k (*Gatunek*

I-2.indd 38 2011-06-13 14:28:01

długotrwały proces kodyfikacji właściwości wypowiedzi hymnicznej czyniony na własny użytek. Rzecz jasna, taka autokodyfikacja dokonuje się w stałym dialogu z kodyfikacjami historycznie już zaświadczonymi, na ich tle staje się zrozumiała i znacząca. Z jednej strony, konstytuuje się hymn Miłosza na tle niehymnów: krzyków, bluźnierstw, skarg, oskarżeń, zawodzeń, lamentów. Z drugiej strony, autorska przestrzeń hymniczna rozwija się przez zawłaszczenie i podporządkowanie sobie innych pokrewnych gatunków, także wtedy, kiedy w danym momencie jawią się one jako niemożliwe do zaistnienia. W wierszu *Nie tak* np. „rozpada się hymn albo psalm [...]" (MW-2 240). W *Tytaniku* orkiestra „gra hymn-modlitwę" (MW-3 281). W *Traktacie teologicznym* z kolei *Oda do młodości* Mickiewicza nazwana została „hymnem masońskim" (MD 75). Nawet dramat-misterium napisany przez Oskara Miłosza określił poeta w *Drugiej przestrzeni* mianem „hymnu na chwałę Boga człowieka" (MD 97). W genologicznym projekcie Czesława Miłosza hymn ma także do wypełnienia ważną misję w odniesieniu do całej literatury. Przez analogię do pytań o zbawienie artysty i miejsce jego dzieła w tym planie możemy zobaczyć, jak hymn właśnie uzasadniać ma i usprawiedliwiać wszystkie literackie wysiłki i zamierzenia, powstające, jak pamiętamy, „pod kontrolą woli" (MW 7). Bohater *Biografii artysty* „nie dbał o swoją piekłu obiecaną duszę, / Póki jasne i czyste było jego dzieło" (MN 24). W *Prywatnych obowiązkach*, wobec tak nakreślonej zależności, pojawia się wątpliwość wyrażona bardziej wprost: „Mówi się, że nie zasługujemy na Piekło, bo dzieło okupuje winy, ale może jest to jeszcze jeden sentymentalny przesąd"[13]. W porządku literatury hymn zajmuje zatem pozycję analogiczną do dzieła, które „okupuje winy" w porządku życia artysty, jego nadzieją i zadaniem jest bowiem zadośćuczynienie za dystans, za wznoszenie się nad rzeczywistość, a także za sojusze „zimnego serca" z „chłodną i wybredną postawą", o czym możemy przekonać się np. czytając pytanie z wiersza *Café Greco* z *Kronik*:

> Czymże okupi siebie literatura,
> Jeżeli nie pochwalną melopeją, hymnem,
> Chociażby mimo woli? [MW-3 259]

Hymn staje się na prawach synekdochy zastępczym nazwaniem mediumicznie pojętego głosu poetyckiego w ogóle, jak np. w tekście *Wieczór*, którego dwuwers jest swoistym mikrohymnem do hymnu:

> O hymnie, poemacie, melopeo,
> Śpiewaj moimi ustami, umilkniesz i zginę! [MW-3 321]

Świadomość gatunku hymnicznego prezentowana przez Miłosza w wierszach tematyzujących problematykę genologiczną zbieżna jest zasadniczo ze współczesnymi mu ujęciami teoretycznymi oraz z wnioskami płynącymi z analiz historycznoliterackich. W perspektywie historycznej najdalszy zbiór odniesień dla dzisiejszej twórczości poetyckiej stanowią w interesującym nas zakresie hymny antyczne, z odrębną ważną rolą hymnów homeryckich i orfickich, dalej – hymny biblijne, którym to mianem określa się psalmy pochwalne, oraz hymny średniowieczne,

---

jako temat ⟨*przykład Czesława Miłosza*⟩. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000).

[13] M i ł o s z, *Prywatne obowiązki*, s. 138.

czyli pieśni pochwalne wyznaczające główny nurt gatunkowy liryki kościelnej. Jeszcze dla Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, jak kiedyś dla Platona w *Państwie* oraz w *Uczcie*, było jasne, że „jeśli przedmiotem pochwał są osoby boskie, to mówimy raczej o hymnach, które są pochwałami Boga", w odróżnieniu od panegiryków, tj. pieśni zawierających „pochwały nie tylko osób, lecz także przedmiotów nieożywionych, a tym więcej stworzeń żywych"[14]. Hymn jawił się więc przede wszystkim jako dziedzina poetów-teologów. Jak zauważa Artur Hutnikiewicz:

> Z pojęciem hymnu wiąże się więc również od najdawniejszych czasów pojęcie świętości i wzniosłości oraz świadomość organicznego związku tej odmiany pisarskiej z kultem religijnym[15].

Natomiast hymn poetycki, pojawiający się w epoce renesansu i pozbawiony w okresach późniejszych ścisłego związku z problematyką sakralną, w opisowych ujęciach słownikowych „zbliża się (przejściowo) do takich gatunków liryki pochwalnej, jak oda, pean czy dytyramb"[16]. Ale i w czasach starożytnych twórczość hymniczną – pisze Jerzy Schnayder – „trudno uchwycić, gdyż hymny przybierały z czasem różne nazwy (jak dytyramby, peany, prozodia)"[17]. Istotnych trudności nastręcza także rozróżnienie hymnu i modlitwy, zacierające się od czasów średniowiecznych i prowadzące te gatunki do częstego utożsamiania, rzecz jasna, w obrębie liryki religijnej. Jak konstatował Jan Józef Lipski „niekiedy zresztą, jak wiadomo, trudno odróżnić modlitwę, podniosłą pieśń religijną lub patriotyczną, odę – od hymnu *sensu stricto* [...]"[18]. Podobnie rzecz się ma z tożsamością hymnu i psalmu. „Psalm jest ześrodkowany na Bogu, jest hymnem chwały"[19] napisał ks. Józef Sadzik w przedmowie do przekładu *Księgi Psalmów* autorstwa Miłosza. „Harmonia psalmów i hymnów" (MT 63) pojawia się też w wierszu *Zdziechowski*, w przywołanym tam fragmencie pism filozofa i rektora wileńskiego uniwersytetu. Kłopotem teoretycznym, na co wskazuje m.in. Lipski, są także trudności z rozróżnianiem ody i hymnu, a w słownikach anglosaskich „rysuje się tendencja określania hymnu jako ody pewnego typu"[20]. Z kolei w niemieckiej teorii pojawia się termin „hymniczna »liryka wzlotu«", który obejmuje odę i dytyramb[21]. Na tym tle nie dziwią synonimiczne użycia nazw gatunkowych w cytowanych już uprzednio wierszach Miłosza: hymn-psalm, hymn-modlitwa czy nawet hymn-oda. a przecież wśród dokonań poety znajdziemy także ody oraz liczne odwołania do tej właśnie nazwy gatunkowej[22]. Pojawia się też dwukrotnie *Dytyramb* (pierwszy z r. 1938,

---

[14] M. K. S a r b i e w s k i, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer. (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Przeł. M. P l e z i a. Oprac. S. S k i m i n a.Wrocław 1954, s. 246–247.

[15] A. H u t n i k i e w i c z, *Hymny Jana Kasprowicza*. Warszawa 1973, s. 39. Na genetyczny związek hymnu z kultem religijnym wskazywał także E. S a w r y m o w i c z (*Hymn jako gatunek literacki*. „Zagadnienia Literackie" 1946, z. 3, s. 77–78).

[16] M. S e m c z u k, *Hymn*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk. Wrocław 1992, s. 399.

[17] J. S c h n a y d e r, *Hymn*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1960, z. 1, s. 141.

[18] J. J. L i p s k i, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*. Warszawa 1975, s. 221.

[19] J. S a d z i k, *O „Psalmach"*. W: Cz. M i ł o s z, *Księgi biblijne. Przekłady z języka greckiego i hebrajskiego*. Kraków 2003, s. 32.

[20] L i p s k i, *op. cit.*, s. 235.

[21] *Ibidem*.

[22] Na ten temat zob. Z. Ł a p i ń s k i, *Oda i inne gatunki oświecone*. W zb.: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985.

I-2.indd 40 2011-06-13 14:28:01

drugi w *Guciu zaczarowanym*), w definicjach antycznych należący wszakże do gatunków objaśnianych za pomocą słowa „*hymnos*", stanowiących „wyspecjalizowaną" odmianę hymnu i uznających „nadrzędność hymnu" nad nimi[23].

Na podstawie analizy metatekstowych stwierdzeń zawartych w tekstach poetyckich Miłosza, szczególnie w tych, w których pada nazwa gatunkowa „hymn", możemy dojść do wniosku, że użycie owej nazwy przekracza jej wąski sens gatunkowy. Twórca przyznaje się do „układania hymnów na cześć Wszystkiego" (MW 69), a całość zasobu swoich dokonań wierszowych określa mianem „hymnów wdzięczności" (MW 7). Uznaje tym samym poniekąd archaiczną synonimiczność zakresu pojęcia *hymnos* z twórczością poetycką w ogóle, a już z całą pewnością używa go jako nazwy rodzajowej, zgodnie z najdawniejszą grecką tradycją, ale i zapewne jakoś za sprawą współczesnych mu teoretycznych i praktycznych kłopotów z hymnem. Nasuwa się pytanie, jak świadomość ta, ustalona na podstawie wewnątrzwierszowych „autokomentarzy" autorskich i posiadająca walor wpisanej w poezję refleksji teoretycznej, a nawet wypowiedziana na prawach manifestu genologicznego, znajduje potwierdzenie w tekstowej praktyce hymnograficznej autora *Nieobjętej ziemi*. Mówiąc o relacjach twórczości oryginalnej Miłosza z jego tłumaczeniami biblijnymi, szczególnie tłumaczeniami psalmów, Jan Błoński w r. 1983 dostrzegał praktyczne wypełnianie reguł języka gatunku na poziomie stylu:

> W leksyce, w składni, w narastaniu metonimiczności, w przeobrażeniach pojęcia poezji (literackości) – kształtuje się wysoki styl hymniczny, z którym zapewne zwiąże się trwale nazwisko poety[24].

Ów styl w rozumieniu tu zaprezentowanym przekracza kwestie wyłącznie stylizacji biblijnej, choćby i najgłębiej pomyślanej, i skutków „promieniowania prastarego tekstu"[25], nawet gdyby przyjąć, że tłumaczenia biblijne mogą pełnić funkcję „poetyckiego laboratorium" i być tym, czym był dla Kochanowskiego *Psałterz Dawidów*[26]. Sugerując pozastylizacyjne pokrewieństwo tomów *Miasto bez imienia* oraz *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* z *Księgą Psalmów*, krytyk pytał jeszcze ostrożnie, aczkolwiek przenikliwie: „czy nie tak właśnie przejawia się generalna tendencja dojrzałej twórczości Miłosza?"[27] Kiedy Błoński formułował swoje tezy, nie mógł znać 7 kolejnych książek poetyckich noblisty, które oczywiście potwierdziły jego krytycznoliterackie przeczucia, ale i pozwoliły poszerzyć zakres pojmowania hymniczności w dziele Miłosza. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych w. XX, po nowych doświadczeniach lekturowych, autor eseju *Miłosz jak świat* bardzo zdecydowanie wyznacza już skalę tego poszerzenia:

> Jego poezja jest – zwłaszcza w drugiej części długiego życia – nieustannym hymnem ku czci istnienia. Ale ten hymn wyśpiewuje tyloma instrumentami i na tylu tonacjach, że czytelnik – zmylony – zapomina często o przedmiocie hymnu na rzecz hymnu samego[28].

Świadomość krytyka spotyka się tu ze świadomością poety w postawieniu znaku równania pomiędzy poezją a hymnem. W metapoetyckim hymnie-spowiedzi

---

[23] D a n i e l e w i c z, *op. cit.*, s. 43.
[24] J. B ł o ń s k i, *Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 212.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*, s. 213.
[27] *Ibidem*, s. 212.
[28] *Ibidem*, s. 94.

I-2.indd 41 2011-06-13 14:28:01

pt. *Sprawozdanie* z tomu *Na brzegu rzeki* hymniczność jawi się np. jako istota działalności poetyckiej, a podmiot wiersza powiadamia o tym nawet w liczbie mnogiej, w imieniu całej zbiorowości poetów, mówiąc o wspólnej „wyprawie":

> Pod przymusem miłosnego dążenia do esencji dębu
> i górskiego szczytu, i osy, i kwiatu nasturcji.
> Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw śmierci. [MN 6]

Powraca tu myśl z dużo wcześniejszego tekstu Miłosza: „Co jest wymówione, wzmacnia się", a „co nie jest wymówione, zmierza do nieistnienia" (MW-3 28). Myśl bardzo zbieżna zresztą z tezą innego wielkiego hymnisty, Friedricha Hölderlina: „Lecz to, co trwa, ustanawiają poeci"[29].

Rodzajowy sens hymnu objawiający się z całą mocą w późnej twórczości noblisty, szczególnie jaskrawo wyrażony na poziomie stwierdzeń metadyskursywnych, domaga się sprawdzenia jego wewnątrztekstowych motywacji. Powstaje pytanie: czy słowo „hymn" jest tylko architekstualną metaforą, persewerującą uporczywie na kartach kolejnych książek i archaizującą w nich rozmyślnie status poezji i poety, czy też, oprócz tych funkcji, otwiera ono jakieś szersze „p o l e g e n o l o g i c z n y c h o d n i e s i e ń"[30]? A zatem interesowały mnie będą referencje tekstów Miłosza do przestrzeni hermeneutycznej hymnu w jego węższym gatunkowym sensie oraz w tym właśnie zakresie identyfikacja rozmaitych indeksów genologicznych odniesień istniejących w wierszach[31]. Obieram więc na potrzeby dalszych rozważań kierunek odwrotny do dotychczas obowiązującego. Od odkrywania rosnącej pojemności semantycznej pojęcia hymnu w omawianej twórczości chcę przejść do prześledzenia konkretnych tekstowych przejawów wskazywania na hymn jako na gatunek literacki. Miejsce gromadzenia przesłanek uogólniających i wydobywania bliskości z innymi gatunkami musi zająć potrzeba ustalenia specyficznej dla hymnu „gramatyki genologicznej" i ogląd sposobów ewentualnego stosowania się do niej Miłosza. W kontekście wspominanych już kłopotów teoretycznych z hymnem oraz jego wielowątkowych dziejów realizację tego zadania wypada rozpocząć od rozpoznania sposobu usytuowania gatunku w świadomości XX-wiecznej. Kluczowa dla tego sposobu jest niewątpliwie kwestia słabnącej roli ukształtowania formalnego, a przez to braku możliwości zweryfikowania danej lub domniemanej tylko kwalifikacji gatunkowej w odniesieniu do paradygmatu konstrukcyjnego. Panuje raczej zgodne przekonanie, że hymn stał się „przede wszystkim znakiem semantycznym sugerującym czytelnikowi typ odbioru i odsyłającym go do sakralnych tradycji gatunku"[32], co obejmuje także sakralizacje różnych przedmiotów wypowiedzi poetyckiej, „ustawiczne poszerzanie pojęcia *sacrum*" pozwalające „uznać za przedmiot nadający się do hymnicznego ujęcia każdy niemal temat i treść, które autor odczuwał jako wartość istotną i doniosłą"[33]. Wobec

---

[29] Tę frazę F. Hölderlina (choć w innym tłumaczeniu: „Poeci kładą fundament pod to, co prawdziwie trwa") przywołuje wcześniej przy okazji omawiania związków myśli Miłosza z M. Heideggerem J. S a d z i k (*Inne niebo, inna ziemia*. W: M i ł o s z, *Ziemia Ulro*, s. 21).

[30] S. B a l b u s, *Zagłada gatunków*. W zb.: *Genologia dzisiaj*, s. 27.

[31] Odwołuję się tu do koncepcji hermeneutyki form literackich przedstawionej przez B a l b u s a (*ibidem*).

[32] S e m c z u k, *op. cit.*, s. 400.

[33] H u t n i k i e w i c z, *op. cit.*, s. 41.

I-2.indd 42 2011-06-13 14:28:01

zawodności kryteriów formalnych i tematycznych[34] rozstrzygający wedle innych propozycji ma być gest poety, dla którego sam wybór hymnu „jest zarazem w pewnym stopniu manifestacją postawy światopoglądowej, gdyż jego konstytutywną cechą jest postawa podmiotu lirycznego, widzącego świat jako strukturę opozycyjną *sacrum* i *profanum*”[35]. Wyróżnik taki pozostaje w zgodzie z greckim dziedzictwem. Nawiązujący do niego z filologiczną precyzją Hans Georg Gadamer upominał się dodatkowo o rozróżnianie „pochwały” i „wysławiania”, a co za tym idzie – wiersza pochwalnego i hymnu, ponieważ „nie każdemu wolno każdego chwalić”, „natomiast wysławianie, i tak samo hymn, który jest jego formą, zakłada uznanie czegoś absolutnie wyższego, co nas przekracza i czego obecność nas wypełnia”[36].

Następstwem uchwyconej przez Gadamera relacji podziwu i dystansu wobec czegoś wyższego są wpisane w hymn emocje, odzwierciedlone w stylu podniosłym, ale i w jego przekroczeniu, egzageracji lub tylko ekstatycznym przesileniu. Ekstaza określa jeden ze sposobów zachowania poety hymnicznego, wyraża zaangażowanie emocjonalne podmiotu mówiącego, wyznacza nastrój wiersza, który ma być emanacją religijnego „przeświadczenia o istnieniu w samej naturze bytu jakiejś najwyższej, niezmiennej i niezniszczalnej wartości”[37]. Jak stwierdza Hutnikiewicz: „wartość ta, odczuwana bardzo bezpośrednio i silnie, przedstawiona jest w tonacji ekstatycznego zachwytu i kornej czci [...]”[38]. Niewątpliwie, ekstaza należy do pojęć ulubionych w słowniku Miłosza, co sprawia, że ten element dykcji hymnicznej dany jest nam wręcz w postaci poetyki sformułowanej, co widać znakomicie w podsumowującym twórczość pisarza autokomentarzu ze zbioru *To*:

> I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
> Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,
> A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać. [MT 7]

Do *Hymnu o Perle* włączył Miłosz własne adaptacje „ekstatycznych wierszy” (MW-3 83) Kabira. W wierszu ze *Światła dziennego* mowa jest o poetach, którzy inaczej niż „Poeta tej epoki” – „w słowach szukali ekstazy” (MW-1 242). Ale „ekstaza” stanowi przede wszystkim nazwę dla doświadczeń pozatekstowych, jak w wierszu *Capri*, kiedy służy uchwyceniu „pełnego szczęścia, które jest ekstazą poza jakąkolwiek myślą i troską [...]” (MN 13). Należy do słów najistotniejszych, bo, jak w *Guciu zaczarowanym*, nazywa podstawowy sposób doznawania świata: „Od dzieciństwa do starości ekstaza o wschodzie słońca” (MW-2 135). Staje się parafrazą życia w *Drugiej przestrzeni*: „jest tylko / ekstatyczny nasz taniec, drobin wielkiej całości” (MD 79). Eksponuje autor także jej sens erotyczny i związek z pożądaniem, jak ów „znak ekstatycznego obcowania” (MT 23) na kartach *To*. Charakterystyczne dla wyobraźni poetyckiej Miłosza jest wzajemne przenikanie się sprzecznych tonów i odczuć. Takie warunkujące pełnię przeżyć współgranie przeciwieństw obejmuje również stan ekstazy: „Gardłowe jego pieśni ekstatycznej rozpaczy powtarzałem idąc wzdłuż morza [...]” (*Rok*, MW-2 167), „Pośród wrza-

[34] Hutnikiewicz zestawia je w 8 punktach. Zob. *ibidem*, s. 43–44.
[35] L i p s k i, *op. cit.*, s. 236.
[36] H. G. G a d a m e r, *Poetica*. Przeł. M. Ł u k a s i e w i c z. Warszawa 2001, s. 33.
[37] H u t n i k i e w i c z, *op. cit.*, s. 44.
[38] *Ibidem*.

sków, ekstatycznych bełkotów [...]" (*Ryba*, MW-2 220), „Nie rozumiejąc, skąd lata ekstazy i razem udręki" (*Pod koniec dwudziestego wieku*, MW-3 102), „On potrafi spisać rejestr bólu, / Pogodzenia, błogości, grozy i ekstazy" (*Argument*, MW-3 266), „Żal i gniew, że po ekstazie, rozpaczy i nadziei istoty podobne bogom zabiera niepamięć?" (*Na plaży*, MW-3 367). Ekstatyczny zachwyt i ton stanowią, oczywiście, immanentną cechę ekspresji poetyckiej Miłosza, widoczną co i rusz w przekraczaniu radości o „odcieniu kontemplacyjno-afirmatywnym"[39]. Zjawia się w tej twórczości od początku (żeby wspomnieć tylko wiersz *Hymn* z *Trzech zim*) i towarzyszy jej do samego końca. Przy czym trzeba pamiętać, że poezja Miłosza, szczególnie ta późna, jak zaznacza Aleksander Fiut: „Połączy ekstatyczną pochwałę bytu z pamięcią o bólu i unicestwieniu"[40].

Dającym się dziś wydzielić i podjąć spadkiem po tradycji gatunkowej hymnu okazuje się głównie hymniczność[41], czyli wpisana w wiersz szczególna relacja między podmiotem mówiącym a przedmiotem wysławiania (pochwały) i tym, co wyższe, ponadludzkie, Boskie, jako koniecznym warunkiem takiego sposobu komunikowania. Relacja owa, tkwiąca u podstaw samej wypowiedzi i niejako ją poprzedzająca, znajduje następnie swój wyraz i spełnia się w różnych wariantach formalnojęzykowego ukształtowania wiersza. Istotę tej relacji o charakterze światopoglądowym, a wypowiedzianej wysokim stylem hymnicznym, na który wskazywał Błoński, odkryjemy u Miłosza na poziomie topiki i semantyki poetyckiej. Tym, co spaja hymniczny układ w całość, jest zwłaszcza okazywanie wdzięczności i akty dziękczynienia. W esencjonalnym autokomentarzu stanowiącym prolog do *Wierszy ostatnich* czytamy: „Tym były moje wiersze, więc hymnami wdzięczności". Ale już w jednym z dawnych utworów pt. *20 lutego 1938* obserwujemy, jak w wyobraźni poety dochodzi do splotu tych dwóch kluczowych pojęć w wizyjnej zapowiedzi przyszłości: „Kiedy hymn dziękczynienia zabrzmi, a pól żyto / Będzie jak łaska Boża, miłości witanie" (MW-1 107). Wołaniem o spełnianie się takiego właśnie hymnu jest wiersz *Dlaczego?* z tomiku *Na brzegu rzeki*: „Dlaczego nie wzniesie się hymn potężny / Dziękczynienia i wiekuistej chwały?" (MN 44). Również w wierszu *Nie tak* zjawia się „dziękczynienie" w sąsiedztwie hymnu, który nie może zaistnieć w pożądanej postaci:

> I rozpada się hymn albo psalm przewodnika chóru, zostaje kantyczka.
>
> Niepełny był zawsze mój głos, inne złożyć chciałbym dziękczynienie. [MW-2 240]

W wersach *Laudy* „dziękczynienie" pojawia się w pozycji ekwiwalentnej z „pochwałą". Nawet w pełnym goryczy utworze *Bez powodu* z *Hymnu o Perle* znajdziemy wykrzyknienie: „Ile dzięków czynienia" (MW-3 49). Pisanie *Traktatu teologicznego* w pierwszych jego wersach zostało określone jako „po prostu dziękczynienie" (MD 63). We wcześniejszym tekście z *Nieobjętej ziemi* o tytule *Dziękczynny* czytamy: „Obdarowałeś mnie, Boże – czarodzieju" (MW-3 236). Ujmowanie tego, co ziemskie i ludzkie, własnego życia, w kategoriach „daru" stanowi istotny składnik hymnicznej wizji świata z utworów Miłosza. Świetnie widać to

[39] Określenie S t a l i (*op. cit*., s. 161).

[40] A. F i u t, *W stronę Miłosza*. Kraków 2003, s. 53.

[41] Rozumiana np. analogicznie do „elegijności" z analiz A. L e g e ż y ń s k i e j (*Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999).

I-2.indd 44 2011-06-13 14:28:01

w kalifornijskim wierszu pt. *Dar*, równie wyraziście w dużo późniejszym tekście pt. *Obudzony* ze zbioru *To*: „Zdawałem sobie sprawę, że otrzymuję dar nieoczekiwany i nie mogłem pojąć, dlaczego spadła na mnie ta łaska" (WT 39). Albo w inicjalnym wersie *Na trąbach i na cytrze*: „Dar był nienazywany: żyliśmy i stało na górze gorące światło stworzone" (MW-2 180). Trop intertekstualny musi nas zaprowadzić do pieśni Jana Kochanowskiego *Czego chcesz od nas, Panie*, określanej wszakże przez badaczy mianem „słynnego hymnu"[42], uznawanej za „Szczyt [...] staropolskiej hymnodii [...]"[43]. Oprócz swoistej poetyki daru i ustanowienia języka zachwytu dla stworzonego świata pojawia się także u Kochanowskiego wprost wyrażony motyw wdzięczności: „Wdzięcznym Cię tedy sercem, Panie, wyznawamy". Kolejny ważny intertekst odnajdziemy w wersie: „Tyś fundament założył nieobeszłej ziemi"[44]. Po sparafrazowaniu staje się on u Miłosza tytułem całego tomu *Nieobjęta ziemia* i wyposaża go tym samym w hymniczną ramę modalną. W akcentowaniu „nieobjętości świata" przejawia się odczuwanie tego, „co nas przekracza", jak określał warunek hymnu Gadamer. Zresztą „nieobeszła ziemia" Kochanowskiego pojawia się w dziele Miłosza także na zasadzie kryptocytatu. W wierszu *Miasto*: „I radość, i wstyd / Żyć jeszcze raz, na nieobeszłej ziemi" (MW-1 140) oraz w tekście pt. *St. Ign. Witkiewicz*: „Na sennych polach nieobeszłych państw" (MW-1 187). Poeta apeluje zatem do tradycji hymnicznej najwyraźniej korzystając z pośrednictwa Kochanowskiego, którego utwór zyskuje w tym układzie walor archetypu gatunku.

Odnajdziemy także w wierszach noblisty klasyczne i sięgające greckiej tradycji aluzje konstrukcyjne do struktury hymnicznej. Jedno z ważniejszych miejsc w arsenale środków hymnicznych zajmują niewątpliwie elementy laudacyjne, które w omawianej twórczości przyjmują najczęściej postać epitetów oraz wyliczeń. Najbardziej bezpośrednim jednak ich przejawem jest użycie słowa „chwała" oraz różnych odmian i form gramatycznych czasownika „pochwalać". W wierszu *Bramy wieczoru* jego funkcja laudacyjna wzmocniona została nawet potrójną anaforą:

> Pochwalamy w dzień,
> pochwalamy w noc,
> pochwalamy, gdy się kończy wiek
> i gdy wątłe kroki stawia pokolenie. [MW-1 113]

Obiektem laudacji jest najczęściej Bóg, do którego odnosi się np. dopowiedziane do dziecięcych śpiewów „Jakoż ja chwalę" (MW-3 24) z wiersza *Chagrin*, ale nie ogranicza to aktywności poety w omawianym zakresie, co widać np. w późniejszej *Kuźni*, gdzie przeczytamy znamienną deklarację: „Do tego byłem wezwany: / Do pochwalania rzeczy, dlatego że są" (MW-3 319). Najbardziej uogólniająca formuła tak pojętego poetyckiego obowiązku pojawi się w *Drugiej przestrzeni*, jak to zazwyczaj u Miłosza, w nierozerwalnym splocie z odniesieniem do odwrotnej, gorzkiej strony:

> Pochwalać. To chyba tylko zostało
> Pamiętającemu, który powoli rozważa
> Nieszczęście za nieszczęściem i skąd uderzyło. [MD 43]

---

[42] J. K r z y ż a n o w s k i, *Historia literatury polskiej*. Warszawa 1964, s. 186.

[43] H u t n i k i e w i c z, *op. cit.*, s. 42.

[44] J. K o c h a n o w s k i, *Czego chcesz od nas, Panie*. W: *Dzieła polskie*. Tekst na nowo skolacjonowała B. O t w i n o w s k a. T. 1. Oprac. J. K r z y ż a n o w s k i. Wyd. 8. Warszawa 1976, s. 268.

I-2.indd 45 2011-06-13 14:28:01

Słowo-klucz „chwała" występuje w poezji Miłosza od samych początków i obejmuje całość istnienia. Naturę w *Powolnej rzece* z *Trzech zim*: „Chwała, ból i chwała / trawie i chmurom, zielonej dębinie" (MW-1 35). Ludzi, np. w wierszu pt. *Rok*: „Opowiadałbym, gdybym umiał, wszystko, co jedna pamięć może zebrać na chwałę ludzi" (MW-2 167). „W chwale odnawia się biedna chwila ziemi" (MW-3 311) w *Sześciu wykładach wierszem*. Powołaniem ludzkości zgodnie z tekstem *Albo-albo* winno być „publiczne świadczenie na Boską chwałę" (MW-3 351). W podobnym duchu utrzymana jest retrospektywnie ukierunkowana prośba modlitewna w zbiorze *To*: „Daj pewność, że trudziłem się na Twoją chwałę" (MT 94).

Ściśle hymniczny sens ma od epoki antycznej Grecji czasownik odpowiadający polskim: „wysławiać", „opiewać"[45], w morfologii hymnu przynależny do jego formuły ekspozycyjnej. Nie dziwią zatem jego użycia w obydwu rodzimych wariantach w poezji Miłosza: „Ja chcę opiewać festyny, / Radosne gaje" (MW-1 206), „Tylko to jest godne opiewania: dzień" (MW-2 126), „Wisło, rymem polotnym tyle opiewana" (MW-1 142). Częściej sięga pisarz do czasownika „sławić (wysławiać)", który wyraźniej ustanawia hymniczną różnicę względem zwykłych pochwał, o którą, jak pamiętamy, dopominał się Gadamer. Już w juwenilijnym tekście pt. *2 strofy* czytamy: „Tak nam znaczono, żeby piękność sławić" (MW-1 75). Miłosz otwiera przestrzeń hermeneutyczną hymnu na rozmaite sposoby. Ślad formuły ekspozycyjnej może pojawić się np. przewrotnie, z punktu widzenia genologicznej poprawności, w puencie wiersza, jak choćby w tekście pt. *Godzina*, gdzie podmiot apeluje do „śmiertelnych": „Żeby jak ja wysławiali życie to jest szczęście" (MW-2 221). Podobnie dzieje się w puencie wiersza *Alkoholik wstępuje w bramę niebios*: „I tak ma być, żeby ci, którzy cierpią, dalej cierpieli, wysławiając Twoje Imię" (MT 85). W *Powrocie* niemal w centralnym punkcie poematu pojawia się zwrot: „żeby sławione było piękno ziemi" (MW-3 370). Ale już dla odmiany w wierszu *Rzeki* wszystko jest jak najbardziej na swoim miejscu, czyli w zgodzie z antyczną morfologią hymnu. „Pod rozmaitymi imionami was tylko sławiłem, rzeki!" (MW-3 98) – czytamy w pierwszym wersie, gdzie typowa dla gatunku, w jego wariancie homeryckim, jest ponadto apostroficzność oraz konstrukcyjne nawiązanie do obowiązku wymieniania imienia Boga, na którego cześć napisany zostaje hymn, już w jego formule początkowej[46].

Wśród różnorodnych sposobów uobecniania się hymnu w dziele Miłosza zwraca uwagę swoista hymniczność metatekstualna. Poeta w swoich utworach przywołuje hymny innych autorów, cytuje je, komentuje, wprowadza w obręb własnego tekstu ich tytuły. W utworze *Tytanik (1912)* z tomu *Kroniki* po wersie „Oto słowa hymnu granego przez orkiestrę »Tytanika«" (MW-3 282) następuje 8-wersowa cytacja (4 pierwsze i 4 ostatnie wersy), w angielskim oryginale, z pieśni *Automn*, pochodzącej ze zbioru hymnów amerykańskiego kościoła episkopalnego, która to pieśń wedle pewnych źródeł miała być śpiewana podczas pamiętnej katastrofy. W *Drugiej przestrzeni* w wiersz wbudowana została, związana z hymnami, refleksja krytyczna:

> Zdumiewający *Hymn na zwiastowanie N. M. Panny*
> młodego antyklerykała Mickiewicza powstał

[45] J. D a n i e l e w i c z, *Morfologia hymnu antycznego. Na materiale greckich zbiorów hymnicznych*. Poznań 1976, s. 66.

[46] *Ibidem*, s. 12.

I-2.indd 46 2011-06-13 14:28:01

tuż przed hymnem masońskim znanym jako *Oda do młodości*
i wysławia Marię słowami proroka, czyli Jakuba Böhme. [MD 75]

Z kolei z utworu pt. *Niebiańskie* z *Wierszy ostatnich* dowiadujemy się, że „Poeta William Blake [...] kiedy umierał, śpiewał triumfalne hymny" (MW 49). Do tomu *Nieobjęta ziemia* włączył noblista kilka przekładów z Walta Whitmana, uznawanego wszakże za twórcę nowoczesnej liryki hymnicznej, do której przykładów należą z pewnością przełożone przez Miłosza teksty *My dwoje* i *Kiedy ocean życia zabierał mnie w odpływie*. W tomie *Na brzegu rzeki* noblista, tym razem występujący w podmiotowej roli tłumacza polskiej literatury, parahymnicznie zapisuje swoje rozpoznanie cech poezji Anny Świrszczyńskiej (*Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego*):

I, zaiste, wysławiając bycie:
rozkosz miłosnego dotyku, rozkosz biegania po plaży,
wędrowania po górach, nawet grabienia siana,

Znikałaś, żeby trwać bezosobowo. [MN 28]

W *Toast* wplótł autor *Światła dziennego* aluzję do *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego, której hymniczny sens zdaje się obejmować, pomimo takiego adresu intertekstualnego, nie tyle konkretny tekst, ile na zasadzie *pars pro toto* całe dzieło wieszcza:

I półgłosem śpiewają hymn wielkiego męża,
Którego duch po śmierci, jak przyrzekł, zwyciężą. [MW-1 301]

Występowanie kodu hymnicznego stanowi jeden z czynników spajających twórczość poetycką Miłosza. Punkty odniesienia do tego kodu rozlokowane są w rozmaitych miejscach jego dzieła, działając ze zmienną siłą i z różnym stopniem intensywności. Przybierają wiele kształtów, często prowokują interakcje znaczeniowe z odmiennymi obszarami genologicznymi. Poza tym uspójniającym owo pisarstwo w jakąś hymnodyczną całość rozproszeniem i rozrzuceniem rozmaitych referencji do przestrzeni hermeneutycznej pożądanego przez poetę gatunku spotkamy w tomach Miłosza teksty, które domagają się przydania im miana hymnów w sensie ścisłym, starające się realizować, na sposób klasycystyczny, gatunkowy paradygmat. Do najbardziej znanych i najczęściej komentowanych należy utwór opatrzony autorską kwalifikacją gatunkową, tj. *Hymn* z tomu *Trzy zimy*. Nazywany przez badaczy „młodzieńczym", ale dla dorobku Miłosza niezwykle ważny, bo pod tą, a nie inną przecież postacią gatunkową zapowiadający charakter dostępnej dzisiaj całości. Jak zauważa Marek Zaleski:

> znajdujemy bowiem w *Hymnie* niemal gotowy świat poezji Miłosza: zachwyt urodą świata i poczucie nietrwałości wszelkiego ładu, gust do rzeczy ostatecznych, kłopoty z grzesznym *ego*, apokaliptyczny ogląd zdarzeń – spojrzenie zdolne do uchwycenia rzeczywistości w jej najwyższej formie[47].

Świadomy takiej roli wiersza wobec całości dokonań był i sam poeta, co wyraził w jednej z rozmów: „*Hymn* objawia zresztą pewne moje zasadnicze tendencje. To jest u mnie trwałe: z jednej strony, skłonność do ekstazy, zjednoczenie się ze światem rzeczy, chęć przeżycia wszystkiego, dotknięcia, bycia w potoku świata,

[47] M. Z a l e s k i, *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*. Kraków 2005, s. 122.

I-2.indd 47 2011-06-13 14:28:01

z równoczesnym zgryzem negatywnym [...]”[48]. W autointerpretacji przewija się często motyw ekstazy, mówi Miłosz: „jest tu ekstaza zjednoczenia się z Bogiem, który jest równocześnie światem”, „*Hymn* jest [...] po stronie ekstazy światem”[49]. Na ekstatyczny charakter wypowiedzi podmiotu zwrócił uwagę w interpretacji *Hymnu* Kris Van Heuckelom[50]. Zaleski dostrzegł natomiast inną istotną cechę tekstu: „Użyte w wierszu konstrukcje czasowe przenoszą zdarzenia w mityczne, znieruchomiałe *praesens*”[51]. Podobne spostrzeżenia wyraża Renata Gorczyńska: „*Hymn* jest utworem ahistorycznym, bo nie ma w nim żadnych odniesień do konkretnego czasu”[52]. Obserwacje te potwierdzają tylko jak najbardziej rozmyślne odwoływanie się przez Miłosza do kodu hymnicznego i pozwalają nam uchwycić jego kolejną cechę. Właściwa bowiem dla gatunku jest sytuacja „metafizycznego zawsze i wszędzie”[53], w jakiej znajduje się podmiot hymnu. Dla antycznych hymnów charakterystyczne było stosowanie tzw. *praesens* bezczasowego[54], sugerujące stałe zajmowanie się określoną czynnością.

O miano hymnu mogą ubiegać się śmiało także utwory Miłosza nie opatrzone autorską kwalifikacją gatunkową, a pośród nich na pewno znajdą się *Rzeki* z *Hymnu o Perle*:

> Pod rozmaitymi imionami was tylko sławiłem, rzeki!
>
> Wy jesteście i miód, i miłość, i śmierć, i taniec.
>
> Od źródła w tajemnych grotach bijącego spośród omszałych kamieni,
>
> Gdzie bogini ze swoich dzbanów nalewa wodę żywą,
>
> Od jasnych zdrojów na murawach, pod którymi szemrzą poniki,
>
> Zaczyna się wasz bieg i mój bieg, i zachwyt, i przemijanie. [MW-3 98]

Stala nazywa *Rzeki* hymnem „ekstatycznym i medytacyjnym zarazem [...]”. Pisze badacz:

> Rzeka jest tu nie tylko obrazem pełnego, ujętego dynamicznie, jednoczącego przeciwieństwa bytu; jest także obrazem konkretnego ludzkiego istnienia, przeżytego wewnętrznie, od nieokreślonego początku po zagadkowy kres, przeżytego – we wszystkich rejestrach istnienia[55].

Co ważne, także dla rozpatrywanej przez nas perspektywy hymnicznej – „Ostateczną zaś konsekwencją owego doświadczenia jest poczucie wyjścia poza czas, wyzwolenia się spod jego władzy [...]”[56]. Mówią o tym wprost ostatnie dwa wersy:

> A pęd wasz nieustający zabiera dalej i dalej.
>
> I ani jest ani było. Tylko trwa wieczna chwila. [MW-3 99]

---

[48] R. Gorczyńska (E. Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 24.

[49] *Ibidem*.

[50] K. Van Heuckelom, *„Patrzeć w promień od ziemi odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosza*. Warszawa 2004, s. 46.

[51] Zaleski, *op. cit*., s. 123.

[52] Gorczyńska, *op. cit*., s. 240.

[53] Hutnikiewicz, *op. cit*., s. 43.

[54] Danielewicz, *Morfologia hymnu antycznego*, s. 16.

[55] Stala, *op. cit*., s. 175.

[56] *Ibidem*, s. 176.

I-2.indd 48 2011-06-13 14:28:02

Bardzo klasycznym hymnem apelującym do tradycji antycznej jest niewątpliwie utwór pt. *Bogini* z cyklu *Litwa po pięćdziesięciu dwóch latach*:

> Gaia, pierworodna córka Chaosu,
> Przystrojona w trawy i drzewa raduje nam oczy,
> Abyśmy zgodnie umieli nazwać, co jest piękne,
> I z każdym ziemskim wędrowcem dzielili radość.
>
> [. . . . . .]
>
> Gaia! Jakkolwiek będzie, zachowaj swoje sezony.
> Wynurzaj się ze śniegów z ciurkaniem strumyków na wiosnę,
> Oblekaj się, dla nich, dla tych, co po nas będą,
> Przynajmniej w zieleń śródmiejskiego parku
> I kwitnienie karłowatej jabłonki ogródków działkowych,
> Prośbę swoją zanoszę, twój pokorny syn. [MN 16–17]

Wątpliwości nie budzi tu już sam wybór adresatki hymnu: „Ziemi, która, jak mówią, jest boginią" (MW-3 327), żeby posłużyć się adekwatnym zakończeniem wiersza *Wcielony* z *Dalszych okolic*. W dodatku, oprócz zgodnego z formułą ekspozycyjną wskazania imienia bogini na początku tekstu, pojawia się w obrębie tej ekspozycji nawet tradycyjna „wzmianka genealogiczna", w praktykowanej np. w literaturze orfickiej „miniaturowej postaci" (bez rozwinięcia w mit narodzinowy)[57]. Wiersz wypełnia kolejno hymniczne funkcje: ekspozycyjną, laudacyjną, ilustracyjną (dotyczy fragmentów pominiętych w cytacie ze względu na ich objętość, a stanowiących odpowiednik *pars media* antycznego hymnu). Całość zamyka, w zgodzie z morfologicznym porządkiem Kallimacha, prośba końcowa. W wydaniu Miłosza przybierająca odcień wyraźnie ironiczny, wyrażony w postaci dobrotliwej litoty.

Odrębną grupę hymnów Miłosza stanowią hymny modlitewne. Rozróżnienie hymnu i modlitwy należy do najbardziej problematycznych miejsc w teorii obydwu gatunków i w praktyce interpretacyjnej. W odniesieniu do hymnodyki antycznej wskazuje się na trzy zasadnicze cechy dystynktywne. Po pierwsze, prośby modlitewne zawarte w strukturze hymnów homeryckich mają charakter schematyczny i nie wynikają z poprzedzającego treść prośby kontekstu, co każe odróżnić je od spontanicznej postawy modlącego się podmiotu. Nie są też w nich obowiązujące. Po drugie, hymn nie spełnia dwóch charakterystycznych dla modlitwy funkcji: hypomnetycznej i wotywnej (co nie znaczy, oczywiście, że ślady tych funkcji w hymnach w ogóle nie występują). Po trzecie wreszcie – w modlitwie akcent emocjonalny spoczywa na podmiocie wypowiadającym, a w hymnie na adresacie[58]. Mówiąc o hymnach modlitewnych decydujemy się nie tyle na pojęciowe zatarcie wymienionych różnic, ile na wskazanie odwołań do innego obszaru tradycji literackiej. Z jednej strony, najbliższą tradycję wyznaczają tutaj psalmy, z drugiej – średniowieczna liryka kościelna, w której hymnem nazywano pochwalną pieśń liturgiczną. Przykładem modelowym odnowienia tej tradycji jest w poezji Miłosza tekst pt. *Veni Creator* z tomu *Miasto bez imienia*:

> Przyjdź, Duchu Święty,
> zginając (albo nie zginając) trawy,

[57] D a n i e l e w i c z, *Morfologia hymnu antycznego*, s. 70.
[58] Podaję za: D a n i e l e w i c z (*ibidem*, s. 34, 80–81).

I-2.indd 49 2011-06-13 14:28:02

ukazując się (albo nie) nad głową językiem płomienia,
kiedy sianokosy, albo kiedy na podorywkę wychodzi traktor
w dolinie orzechowych gajów, albo kiedy śniegi
przywalają jodły kalekie w Sierra Nevada.
Jestem człowiek tylko, więc potrzebuję widzialnych znaków,
nużę się prędko budowaniem schodów abstrakcji.
Prosiłem nieraz, wiesz sam, żeby figura w kościele
podniosła dla mnie rękę, raz jeden, jedyny.
Ale rozumiem, że znaki mogą być tylko ludzkie.
Zbudź więc jednego człowieka, gdziekolwiek na ziemi
(nie mnie, bo jednak znam, co przyzwoitość),
i pozwól, abym patrząc na niego, podziwiać mógł Ciebie. [MW-2 177]

Znakiem wpisania w średniowieczną tradycję jest sam tytuł wiersza, powtarzający tytuł ówczesnego hymnu, zachowanego w wielu wersjach. Jak udowadnia Leonard Neuger, Miłosz „po mocnych i ostentacyjnych sygnałach wskazujących na źródła" rezygnuje następnie z aktualizacji wzorca gatunkowego, mamy w tym tekście do czynienia z „ledwie zamarkowaną strukturą hymnu", o czym powinna świadczyć m.in. „drastyczna redukcja imperatiwów (próśb) i całkowity brak wyrażonych *explicite* atrybucji Adresata modlitwy"[59]. Miłosz, jak pokazuje w gruntownej analizie Neuger, przejmuje tylko podstawę struktury hymnu, zaczyna i kończy niemal cytatami, ale rozważa w istocie to, co we wzorcowym dlań hymnie średniowiecznym było „zaledwie wzmianką, suplementem" (kwestia „znakowej manifestacji obecności Ducha Świętego"). Poeta utrzymuje przy tym „hymniczne napięcie między tym, co antropologiczne, a tym, co teologiczne"[60]. *Veni Creator* Miłosza to zatem, z genologicznego punktu widzenia, „rozmowa z hymnem" albo nawet „rozmowa-w-hymnie"[61]. Z kolei wiersz *Wyznanie* z tomu *Kroniki* proponuje badacz traktować jako „żartobliwą replikę"[62] *Veni Creator*. Elementy modlitewnej hymniczności występują w dziele noblisty także w postaci rozproszonej oraz w zmieszaniu z innymi typami ekspresji poetyckiej.

Własny oryginalny obszar wyznacza np. relacja hymniczności z epifanią. Dla Błońskiego poetycką epifanię w omawianej przez nas twórczości wywołuje „dotarcie do bytowej jednorazowości", w „punktowych doznaniach zmysłowych" kryć się mają „momenty objawienia"[63]. Dla Aleksandra Fiuta „spotkanie z konkretem jest w poezji Miłosza czymś trochę podobnym do epifanii, lecz jakościowo chyba od niej różnym", jak pisze badacz: „ekstaza szczegółu nie przynosi epifanii", ponieważ „w niej objawia się poecie sens niepojęty". Dążenie, a nie spełnienie miałoby być zatem udziałem jakichś „niedoskonałych epifanii" zatrzymujących się na nieprzekraczalnej w rzeczywistości granicy „chwil przed-objawienia"[64]. Doświadczenia te, zdaniem Aleksandra Fiuta, „niosą ślad swego religijnego pochodzenia", nie są natomiast „składnikiem teorii estetycznej"[65]. Również Ryszard Nycz do-

[59] L. N e u g e r, *„Veni Creator" Czesława Miłosza. Próba lektury*. W zb.: *Poznawanie Miłosza 2*. Cz. 1: *1980–1998*. Red. A. Fiut. Kraków 2000, s. 233.
[60] *Ibidem*, s. 235.
[61] *Ibidem*, s. 232.
[62] *Ibidem*, s. 243.
[63] B ł o ń s k i, *op. cit.*, s. 57–60.
[64] F i u t, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, s. 40–41.
[65] *Ibidem*.

I-2.indd 50 2011-06-13 14:28:02

strzega raczej charakter tradycyjny Młoszowych epifanii, pisząc, iż „zdają się nigdy nie tracić kontaktu z teologiczną genealogią tej kategorii, jak też sakralnymi fundamentami poszukiwanego sensu istnienia”[66]. Niemniej jednak wypada się zgodzić także z innym sądem Nycza, że „epifania w twórczości Miłosza nie jest ani bezpośrednią samorewelacją, ani czystą techniką”[67]. Innymi słowy, musimy uznać, iż w zapisie poetyckim, zwłaszcza modernistycznym, moment epifaniczny nieuchronnie wiąże się z momentem estetycznym. Dlatego że, co odkrywa Eco:

> źródłem przyjemności nie jest już pełnia obiektywnej percepcji, ale subiektywny wybór pewnego błahego momentu doświadczenia, przelanie go w stylistyczną formę, sformułowanie lingwistycznego ekwiwalentu rzeczywistości[68].

I to ważne – w interesującej nas perspektywie hymnicznej epifaniczne teksty Miłosza wyrastają z zachwytu oraz są, często ekstatycznym, wyrazem podziwu dla „widzialnego świata”, ale jednocześnie zachowuje się w nich jakieś sakralne *residuum*. Zapisy takie, w postaci niezliczonej liczby zróżnicowanych objętościowo fragmentów, przetykają tkankę Miłoszowego dzieła. Są jednak wiersze, które w całości nazwałbym chętnie hymnami epifanicznymi, choć przesącza się też spomiędzy ich wersów ton elegijny. Należy do nich przede wszystkim słynny *Notatnik: Bon nad Lemanem*, z czytelną aluzją do *Psalmu 137* („Jeśli zapomnę ciebie, Jeruzalem”, MW-2 23) oraz z finalnym „Tak” zwróconym w stronę „momentu wiecznego” i z intensywnie epifanijnym zobrazowaniem jesieni. Innym przykładem może być swoista epifania ognia i zarazem pochwała życia w utworze *Mittelbergheim*, rozpoczynająca się od uobecniającego opisu:

Wino śpi w beczkach z dębu nadreńskiego.
Budzi mnie dzwon kościółka między winnicami
Mittelbergheim. Słyszę małe źródło
Pluszczące w cembrowinę na podwórzu, stuk
Drewniaków na ulicy. Tytoń schnący
Pod okapem i pługi i koła drewniane
I zbocza gór i jesień przy mnie są. [MW-1 331]

– a zwieńczona apostrofą do nadludzkiego żywiołu i podwójnym afirmatywnym zaklęciem:

Ogniu, potęgo, siło, ty, co mnie
Trzymasz we wnętrzu dłoni, której bruzdy
Są jak wąwozy olbrzymie, czesane
Wiatrem południa. Ty, co dajesz pewność
W godzinie lęku, tygodniu zwątpienia,
Za wcześnie jeszcze, niech wino dojrzewa,
Niechaj podróżni śpią w Mittelbergheim. [MW-1 331–332]

Boskie atrybuty adresata tego fragmentu nadają końcowemu zaklęciu charakter prośby modlitewnej. Skala przeżyć podmiotu rozpięta jest pomiędzy lękiem a oddaniem i podziwem. Spełnia się też w tym wysławianiu przypominany przez Gadamera warunek przemiany doświadczenia w formę artystyczną hymnu: „uzna-

---

[66] R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001, s. 168–169.
[67] *Ibidem*, s. 169.
[68] U. E c o, *Poetyki Joyce'a*. Przeł. M. K o ś n i k. Warszawa 1998, s. 61–62.

I-2.indd 51 2011-06-13 14:28:02

nie czegoś absolutnie wyższego, co nas przekracza i czego obecność nas wypełnia". Miłoszowe epifanizacje przestrzeni złączone z podmiotowymi stanami zachwytu nazywam nieco przenośnie hymnami epifanicznymi, nawiązując do bardzo odległych kart z dziejów gatunku[69]. Na podobnej, metaforycznej zasadzie powiązać z tą kategorią można jeszcze jedną sytuację hymniczną w wierszach Miłosza, a mianowicie, na różne już sposoby opisywane przez krytykę[70], wszelkie próby odtwarzania w słowie poetyckim fragmentów minionej rzeczywistości. Jak zauważył Zaleski: „Słowo Miłoszowe chce być słowem hymnicznym, chce sławić to, co »jest«, i chce rezurekcji tego, co było", ale w przekonaniu krytyka pozostaje ono „tylko epitafium dla emocji", jako że „nie może wywołać z niebytu do istnienia, oddać sprawiedliwości temu, co było"[71]. Jednakże, dodajmy, ów proces „zmarmurzania" się słowa jest od intencji gestu poetyckiego niezależny. Hymnista spełnia się przecież w trakcie wykonywania swojego zadania, gdy odpowiada na to, do czego został powołany. „Hymnicznie przywołuję was wszystkich i wspominam" (MW-3 38) – deklaruje podmiot jednego z wierszy Miłosza i w tej deklaracji zawiera się skrót modelu poetyckiego, który zaczyna dominować w późnej twórczości autora *To*. Albowiem słowo Miłosza chce być rzeczywiście hymniczne, szczególnie tam, gdzie spodziewalibyśmy się raczej trenu bądź elegii i gdzie dochodzi nawet do bezpośredniego wyrażenia daremności Orfeuszowych wysiłków. Dzieje się tak w zbiorze *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, na kartkach *Osobnego zeszytu* i, oczywiście, w wielu tekstach z *Kronik*. Znakomitym przykładem tak pojętej hymniczności może być np. wiersz pt. *Mój dziadek Zygmunt Kunat* ze zbioru *To* albo *Suknia w groszki* z tomu *Na brzegu rzeki* czy *Piękna nieznajoma* z *Drugiej przestrzeni*.

Pojęcie hymnu w twórczości Miłosza przekracza granice poetyki. Hymniczność wyrasta tu bowiem z doświadczenia świętości, „tego, co nas przekracza", które jednocześnie naznacza postawę poety i nazywa samo doświadczenie. W oderwaniu od sensów formalno-artystycznych idzie w sukurs wyobraźni eschatologicznej, jak np. w ekstatycznej wizji Królestwa Bożego w *Bramie poranku*:

> Nieustanne szepty hymnów uwielbienia,
> splatanie długich wieńców z kwiatów i owoców,
> błysk tańców, do rytmu miłosnego obcowania niepodobnych [MW-1 115]

W *Poemacie o czasie zastygłym* hymn okazywał się najlepszym miejscem przekładu zadań estetycznych na zamiar społeczny, stawał się źródłem profetycznej siły czerpanej z wnętrza spełniającej się wizji katastroficznej i pozwalał wyłuskać z niej zalążek pozytywnej przemiany świata:

---

[69] Zob. D a n i e l e w i c z, *Morfologia hymnu antycznego*, s. 43–64. Główną cechą hymnów epifanicznych Kallimacha, które „zatraciły już zupełnie więź z rytuałem kultowym" (*ibidem*, s. 43), jest według D a n i e l e w i c z a „uobecnienie" czy też „pozór uobecnienia świata przedstawionego" (*ibidem*, s. 64). Technika hymnisty polegała na mimetycznym odtworzeniu uroczystości kultowych (rekonstrukcji ramy modalnej) z wprowadzeniem elementu „obecności samego boga", jako wyniku epifanii – objawienia się bóstwa.

[70] R. N y c z (*Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 56) zaproponował np. interpretację tej właściwości poezji Miłosza w kategoriach *anamnesis* (rozpamiętywania). Zob. też na ten temat m.in. Z a l e s k i, *op. cit.*, s. 171–191.

[71] Z a l e s k i, *op. cit.*, s. 240.

I-2.indd 52 2011-06-13 14:28:02

Patrzę, słucham.
Aby wynieść formy, godne czasu moich synów,
aby w dłoni odważać lśniący dysk najpiękniejszych hymnów
I rzucić
W pola mgły, w huk wodospadów przyszłości. [MW-1 82–83]

Ponad poetycką siłę hymnu wydobywa się metaforycznie wojenna reminiscencja w *Przypomnieniu*: „I grano seriami / Niedługie kul hymny" (MW-1 272). Hymniczność jawi się nade wszystko jednak jako projekt egzystencjalny, imperatyw istnienia, nie znajdująca alternatywy oferta modelu życia, kierowana np. do „młodych" w *Dalszych okolicach*: „Powinni witać hymnem wschody słońca, / Co dzień układać pieśni nad pieśniami" (MW-3 341). Określa mityczny czas przeszły: „Żyliśmy co dzień w hymnie, upojeniu, / Nie mając na to słów, czując, że za dużo" (MW-3 324). Miłoszowe „życie w hymnie" przypomina ponownie o hymniczności Hölderlina i jego słynnej frazie mówiącej o tym, że „poetycko mieszka człowiek na tej ziemi". „Mieszkać poetycko" oznacza tu, jak chce Heidegger: „stać w obecności bogów i być dotkniętym bliskością istoty rzeczy". Istnienie jest „poetyckie u swych podstaw"[72], jako że jest darem, a nie zasługą – komentuje filozof. „Ponieważ istnieć na ziemi to już za dużo na jakiekolwiek nazwanie", mógłby dopowiedzieć Miłosz wersetem swojego *Sprawozdania*. Choć, oczywiście, poetycka jest w jego dziele przede wszystkim egzystencja podmiotu, której charakter celnie opisał Nycz:

> Jako wybrany natomiast żyje poetycko: między niebem a ziemią, oddalony od społeczności i „wydziedziczony z proroctw", spełnia swe mediumiczne powołanie [...], oddając swoją mowę w służbę wysławiania „głosów biednych ludzi" i „nienazwanego"[73].

Analizując wiersze Czesława Miłosza, obserwujemy, jak forma literacka użycza nazwy doświadczeniu, które z kolei domaga się jej, poszukuje i z różnym powodzeniem sprawdza możliwość prawdziwego zaistnienia. I właśnie ów ścisły, choć niełatwy związek określa charakter całego Miłoszowego *corpus hymnicum*.

Abstract

DARIUSZ PAWELEC
(University of Silesia, Katowice)

HYMNIC CODE IN CZESŁAW MIŁOSZ'S POETRY

Hymnic genre awareness in Czesław Miłosz's poetry is included into metadiscursive statements. Poetic self-commentary often leads to encapsulating the entire work in the hymnic genre. The hymn becomes an identification of the author's poetics and develops into a literary type. The author of the sketch questions for the proper understanding of the hymn in reference to all found in Miłosz's poetry direct indications of genre correlations as well as for the modes in which other ways the hymnic tradition are summoned. Is there a nonthematized hymn in this poetry and, if so, in what way can it exist? From his debut until *Last poems* (*Wiersze ostatnie*) Miłosz is observed to carry out a long-lastin process of codification of the qualities of hymnic expression which is being accomplished in a constant dialogue with the forms already attested. Refering to the analysis of metatextual state-

[72] M. H e i d e g g e r, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. L i s i e c k a. Warszawa 2004, s. 43.

[73] N y c z, *Sylwy współczesne*, s. 57.

I-2.indd 53 2011-06-13 14:28:02

ments found in Miłosz's poetic texts, the article concludes that the use of the term in question goes beyond its narrow literary genetics meaning. The Polish poet seems to be drawing on the ancient synonymy of the term of "*hymnos*" and poetic creativity at large. The objective of the analysis is the mode such awareness is reflected in hymnographic production. The presence of hymnic code is seen as one of the elements which unites Miłosz's literary output. Miłosz's notion of hymn crosses the limits of his poetics. Hymnicity, then, stems from experiencing the sacred but is primarily viewed as an existential project. Miłosz's "living in hymn" reminds of Hölderlin's hymnicity.

I-2.indd 54 2011-06-13 14:28:02

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

AGATA STANKOWSKA
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

GŁOS MIŁOSZA W SPORZE O „NIEZROZUMIALSTWO" JAKO PONOWIONY WYBÓR TRADYCJI

WOKÓŁ NIE UJAWNIONYCH INTERTEKSTÓW SZKICÓW „PRZECIW POEZJI NIEZROZUMIAŁEJ" I „POSTSCRIPTUM"

Czesław Miłosz nigdy nie ukrywał, że chce wpływać na rozwój liryki polskiej, recenzować i projektować rozstrzygnięcia określające jej teraźniejszy i przyszły kształt. Wielokrotnie i w jawnie zaangażowany sposób podpowiadał wybory, udzielał napomnień, przedstawiał w autorskich antologiach godne naśladowania wzory. Wzywał i postulował. Gromadził i siał ziarno – w jego mniemaniu dla „gospodarstwa polskiej poezji"[1] najzdrowsze. *List półprywatny o poezji*, *Traktat poetycki*, *Prywatne obowiązki*, *Świadectwo poezji*, szkice poświęcone liryce amerykańskiej i anglosaskiej, lecz także aktywność translatorska, są tego najlepszymi przykładami. Autor słów o lawinie, która zmienia bieg zależnie od kamieni, po jakich się toczy, wierzył, że choćby pojedyncze, ale świadome działania mogą wpłynąć na zmianę najsilniejszych nawet koniunktur i, zdawałoby się, nieusuwalnych żywiołów współczesnego poezjowania. Sam nigdy z takich dążeń nie zrezygnował. Także w późnym okresie swej twórczości. Czy jednak się zmieniał? A jeśli tak, to na ile? W jakiej mierze dojrzałe manifesty starego poety, powstałe w czasach, gdy kultura modernistyczna weszła w fazę krytyczną, korespondują z ewolucją jego pisarstwa, jak też z wcześniejszymi sądami o obowiązkach liryki, formułowanymi, jak wiadomo, przede wszystkim w polemicznej relacji wobec ruchów awangardowych? Spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, czytając uważnie dwa późne szkice wpisujące się wyraźnie w ciąg programotwórczych wystąpień Miłosza.

W roku 1990 na łamach „Tekstów Drugich" autor *Listu półprywatnego* publikuje dwa teksty: *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *Postscriptum*. Pierwszy z nich ukazał się już nieco wcześniej na łamach „Tygodnika Powszechnego" (1990, nr 21), a powstawał, jak zdradza autor, jako wstęp do przygotowywanej przez Miłosza antologii własnych przekładów poezji obcojęzycznej. Poruszane w nim zagadnienia znajdą później odbicie w przedmowie do pierwszego wydania *Wypisów z ksiąg użytecznych* (1994), a także w krótkich wprowadzeniach do kolejnych części tej antologii. Uwagę czytelnika tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* musi zwrócić przede wszystkim tytuł respektujący poetykę krytycznoliterackiej filipiki, przywo-

[1] Cz. M i ł o s z [wybór, przekład, komentarze], *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków 2000, s. 7.

I-3.indd 55 2011-06-13 14:28:28

dzący od razu na myśl jedną z najważniejszych polemik literackich Dwudziestolecia, czyli spór o „niezrozumialstwo" otwarty głośnymi wystąpieniami Karola Irzykowskiego. Przypomnę. W 1908 roku Irzykowski pisze, włączony potem do *Czynu i słowa* (1913), tekst *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*, a 21 IX 1924 na łamach „Wiadomości Literackich" (nr 38), ogłasza kolejny, krytyczny wobec apologetów eksperymentalnej formy szkic *Niezrozumialstwo*. Wywołuje on liczne polemiki. Skomasowany sprzeciw wobec formułowanych przez Irzykowskiego sądów zgłaszają w kolejnych numerach pisma Jerzy Hulewicz, Maria Jehanne Wielopolska, Jan Nepomucen Miller, Stanisław Ignacy Witkiewicz oraz Józef Ujejski, który, posiłkując się w dyskusji nie publikowanym wcześniej artykułem Cypriana Kamila Norwida *Jasność i ciemność*, traktuje go jako głos w dyskusji i opatruje jedynie krótkim własnym komentarzem. Zaatakowany Irzykowski odpowiada tekstem *Inter augures. Słaba odpowiedź osaczonego zarozumialca*, godząc się z niektórymi zarzutami i wypracowując swoiście kompromisowe stanowisko. Ostra poprzednio dysputa traci wówczas na intensywności, ale – jak to w takich wypadkach bywa – tli się dalej, ujawniając się w różnych programowych wypowiedziach zwolenników i przeciwników awangardowej, eksperymentalnej i utrudnionej formy. Znaczenie historyczne spór o niezrozumialstwo zyskuje dopiero po wojnie, gdy tuż po przełomie październikowym krytycznoliteracką i artystyczną scenę określa nie mniej burzliwa, „nowa" polemika „romantyków" z „klasykami", toczona wokół „wizji" i „równania"[2]. Choć koncentruje się ona już wokół nowych problemów i kategorii, skupia się na kwestiach wyobraźni i prawdy, w pewnym stopniu stanowi zwierciadlane odbicie sporu z Dwudziestolecia. Piszę: zwierciadlane, gdyż inicjator tej dysputy – Jerzy Kwiatkowski – wychodzi z założeń po części zbieżnych z postawą krytykowanych przez Irzykowskiego niezrozumialców. Wróćmy jednak do interesujących nas szkiców Czesława Miłosza z początku lat dziewięćdziesiątych.

Autor tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* uruchamia w swoim szkicu wspomniany obszerny kontekst z początków Dwudziestolecia niejako mimochodem, przywołując aluzyjnie lawinę skojarzeń, problemów i postaw, jakie wyrażali i prezentowali swoją twórczością uczestnicy sporu o niezrozumialstwo. Podekscytowany swym odkryciem czytelnik konstatuje z niejakim zdziwieniem, że poeta ani jednym słowem nie napomknął w owym tekście ani o Irzykowskim, ani o jego adwersarzach. Pewnym wytłumaczeniem może być fakt, że Miłosz, przygotowując swą antologię, miał zapewne na myśli nie tylko polskiego, ale i amerykańskiego czy europejskiego czytelnika, nie obeznanego z polskimi polemikami literackimi. Wszystkiego to jednak nie wyjaśnia. Przemilczenie poety ma, co postaram się pokazać, swe dalsze ciągi.

Autor tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* wie wszak doskonale, że fakt przemawiania czyimś głosem, z użyciem obrosłych już znaczeniami pojęć nie zostanie przeoczony i że polski odbiorca, w każdym razie ten lepiej zorientowany, nie poskąpi wysiłku, by ustalić adresy i sensy nie ujawnionych nawiązań.

Warto o nie zapytać. Warto ustalić, co jest stawką owej intertekstualnej gry, jaką Miłosz prowadzi z czytelnikiem. Otóż gra toczy się tu, jak sądzę, przynajmniej

[2] Szczegółowo omawiam tę polemikę w książce *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję" i „równanie"* (Kraków 1998).

I-3.indd 56 2011-06-13 14:28:28

w dwu planach. Z jednej strony, służy ona zaakcentowaniu niezmienności wyborów dokonanych przez poetę w Dwudziestoleciu i w zupełnie innym kontekście literatury końca XX wieku. Eksponuje zatem filozoficzno-estetyczną tożsamość młodego i starego Miłosza. Twórca lubi ją, jak pamiętamy, podkreślać i wielokrotnie to w swoich pismach czyni. Z drugiej strony, ukrycie adresów służy postawieniu określonej tezy, formułowanej przez Miłosza w porządku tyleż historycznoliterackim, co światopoglądowym.

Aby ujawnić te dwa plany intertekstualnej gry, jaką Miłosz podejmuje w artykule *Przeciw poezji niezrozumiałej*, przybliżyć trzeba cztery szczegółowe kwestie. Ustalić wypada: po pierwsze, co Miłosz rozumie pod pojęciem „poezji niezrozumiałej"? Po drugie, przeciw komu lub czemu pisze swe noszące znamiona manifestu teksty? Po trzecie, czyim poglądom spośród tych, którzy posługiwali się wcześniej pojęciem „niezrozumialstwa" i „niezrozumiałości", wydaje się najbliższy? Po czwarte wreszcie, jaką tezę historycznoliteracką i jednocześnie światopoglądową stawia w szkicu pisanym już w nowej, zasadniczo odmiennej epoce?

Rzecz jasna, wszystkie te kwestie ściśle ze sobą się wiążą. Ja skoncentruję się tutaj przede wszystkim na trzech pierwszych, czwartą z konieczności tylko zarysowując. Zacznę od odpowiedzi na pytanie drugie.

Miłosz, niczym w dobrze napisanym manifeście, jasno precyzuje negatywnego bohatera swych własnych wyborów. Oto jest nim „poezja nowoczesna". Dodajmy od razu: w jej głównym nurcie, którego egzemplifikację przynosi według autora *Postscriptum* m.in. liryka Stéphane'a Mallarmégo, Francisa Ponge'a i Wallace'a Stevensa. Jako jej główne cechy Miłosz wymienia: skrajną subiektywizację, brak zainteresowania przedmiotem i czynienie z autonomii dzieła naczelnej zasady twórczości. „Poezji nowoczesnej" zarzuca tedy „niezrozumialstwo", będące wynikiem chęci odizolowania się, odgrodzenia od niepowołanych, a w efekcie „jałowość i skłonność do czysto formalnych ćwiczeń" (PP 155)[3]. Swą niechęć, której – jak powie – towarzyszy jedynie „celebralne" uznanie, motywuje przekonaniem, że tragedia ludzkiego losu nie pozwala na przyjęcie wspaniałej, samowystarczalnej i obojętnej na cierpienie struktury języka jako jedynego żywiołu i zasady poezjowania. Oto kilka fragmentów szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, które w doskonały sposób egzemplifikują ten rys Miłoszowego myślenia. Poeta i krytyk pisze:

> Muszę się przyznać, że nie czułem się dobrze w skórze poety nowoczesnego i że sceptycznie odnosiłem się do różnych odmian „poezji czystej" (a podawano ją pod coraz to innymi nazwami), bo w hołdach jej składanych dopatrywałem się bałwochwalstwa. [PP 155]

> Poezja zachodnia poszła ostatnio tak daleko w subiektywizacji, że przestała się liczyć z prawami przedmiotu. A nawet zdaje się zakładać, że istnieją tylko nasze percepcje i że nie ma żadnego świata obiektywnego. [PP 157]

> Tak więc, korzystając z moich lektur w kilku językach, przygotowuję wybór poezji nowoczesnej bardzo kapryśny, przeciwko jej głównym tendencjom wymierzony. Przeciwko po-

[3] Tym skrótem odsyłam do: Cz. M i ł o s z, *Przeciw poezji niezrozumiałej*. „Teksty Drugie" 1990, nr 5/6. Pierwodruk w: „Tygodnik Powszechny" 1990, nr 2. Stosuję też inne skróty literowe: P = Cz. M i ł o s z, *Postscriptum*. W: jw. – W = A. W a t, *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach.* W: *Publicystyka.* Zebrał, oprac., przypisy, posłowie P. P i e t r y c h. Warszawa 2008. *Pisma zebrane*. T. 5. Liczby po skrótach oznaczają stronice.

I-3.indd 57 2011-06-13 14:28:28

tokom kunsztownych metafor i przeciwko wyzwolonej z potocznych znaczeń tkance językowej. Szukam czystości rysunku, prostoty i zwięzłości. [PP 157]

Przykłady takiej „czystości rysunku, prostoty i zwięzłości" odnajduje Miłosz w poezji Walta Whitmana, Davida Herberta Lawrence'a, Wystana Hugh Audena. Wszyscy oni – powie – przeciwnie niż krytykowani w szkicu Ponge i Stevens, afirmują w swej twórczości byt, a przynajmniej mają taki zamiar. Autor *Świadectwa poezji* powtarza zatem alegatywnie za Whitmanem:

Jestem poetą rzeczywistości,
Mówię, że ziemia nie jest echem
Ani człowiek widmem. [PP 157]

Wspiera się także Miłosz i podpisuje się pod przytaczaną w szkicu tezą Audena:

Poezja może robić mnóstwo rzeczy, może zachwycać, zasmucać, niepokoić, bawić, uczyć – może wyrażać każdy możliwy odcień uczucia i opisywać wszelkie rodzaje wypadków, ale jest coś, co wszelka poezja robić musi; musi s ł a w i ć w s z y s t k o, co może, za to, że to jest i że się wydarza. [PP 157]

Swoich wierszy autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* w tym tekście nie przytacza. Ale czytelnik z łatwością odnajdzie w jego twórczości liczne egzemplifikacje i tematyzacje takiego sposobu myślenia o liryce. Oto jeden z przykładów. Wiersz nosi tytuł *Realizm* i opublikowany został w tomie *Na brzegu rzeki* (1994), w kilka lat po ukazaniu się analizowanych tu szkiców. Cytuję tylko jego początek.

Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy
Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy,
Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat,
Zbywamy wzruszeniem ramion. Choć straciliśmy
Dużo z dawnej pewności. Godzimy się,
Że te drzewa za oknem, które chyba są,
Udają tylko drzewiastość i zieleń,
I że język przegrywa z wiązkami molekuł.
A j e d n a k t o t u t a j, c h l e b, t a l e r z c y n o w y,
P ó ł o b r a n a c y t r y n a, o r z e c h y i c h l e b
T r w a j ą, i t o t a k m o c n o, ż e t r u d n o n i e w i e r z y ć.
I zawstydzona jest abstrakcyjna sztuka,
Choć żadnej innej nie jesteśmy godni.
Więc wchodzę między tamte krajobrazy,
Pod niebo chmurne, skąd wystrzela promień
I w środku ciemnych równin jarzy się plama blasku.
Albo na brzeg zatoki, gdzie chaty, czółna
I na żółtawym lodzie maleńkie postacie.
T o w i e c z n e j e s t, d l a t e g o ż e r a z b y ł o[4],

Zawarte w tym fragmencie świadectwo współczesnego odbioru sztuki realistycznej budzi refleksję wskazującą na jego dwojaką istotę. Z jednej strony, opisanemu w wierszu „czytelnikowi" holenderskich płócien nieobca jest, co zdawałoby się oczywiste, świadomość obcowania z przedstawieniem. Z drugiej jednak, równie silnie odzywa się w nim poczucie czy może pragnienie zbliżenia między

[4] Cz. M i ł o s z, *Realizm*. W: *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 25. Podkreśl. A. S.

I-3.indd 58 2011-06-13 14:28:28

obrazem a przedmiotem i – w konsekwencji – między podmiotem a przedmiotem. Marzy mu się zatem rzecz z punktu widzenia teorii sztuk przedstawieniowych niemożliwa i utopijna. W *Postscriptum*, tekście stanowiącym swoisty przypis do szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*[5], Miłosz wyzna otwarcie, że chodzi mu o ten gatunek mowy artystycznej, „w której podmiot znikałby na chwilę w przedmiocie" (P 175), a prawa subiektywnych postrzeżeń uległyby na moment pozapodmiotowej materii zdarzeń i rzeczy. Podobnie jak w wierszu *Realizm* najlepszą egzemplifikacją wyda się polskiemu poecie ten rodzaj kontaktu, do którego zaprasza widza sztuka holenderskiego malarstwa Złotego Wieku. Autor *Postscriptum* powie:

> holenderska martwa natura przyświadcza o postawie kontemplacyjnej, która bez tych oto jabłek i dzbanka nie mogłaby się ujawnić, nie mając, w sensie dosłownym, obiektu. [P 175]

Kilka stronic wcześniej czytamy:

> poznawalność, czy niepoznawalność świata zewnętrznego wobec naszego umysłu schodzi na plan dalszy, bo ważne jest samo poddanie się, utożsamienie (z holenderską martwą naturą) w przeciwieństwie od wyobraźni agresywnej, która zaczyna się od „Ja". [P 171]

Jak należy te słowa rozumieć? Na czym miałoby polegać owo trudne do wyobrażenia zatopienie się podmiotu w otaczających go i przedstawianych mu formach bytu?

Otóż w ujęciu Miłosza zniknięcie „ja" w przedmiocie i analogicznie utożsamienie widza z obrazem oznacza podkreślenie, iż poezja (a dokładniej: ten rodzaj poezji, który autor *Wypisów z ksiąg pożytecznych* wybiera jako godny naśladowania) służy kontemplacji świata. Kontemplacji nie idącej wszak w parze, jak to ujmuje Miłosz, ze „stoicką zgodą na jego wszech-obejmujące, jedyne istnienie" (PP 161), lecz – przeciwnie – będącej wyrazem niezgody na to, co znamionuje nieobecność bytu, czyli zło i śmierć. Poeta odwoła się tu do tradycji ustanowionej przez Tomasza z Akwinu, stawiającej znak równości między Bogiem a czystym bytem, a także polegającej na stałym „utożsamieniu zła z niedostatkiem bytu, przez co diabeł występuje jako siła nicości" (PP 158). Warto w tym miejscu przypomnieć fragment utworu otwierającego tom *Na brzegu rzeki*. W *Sprawozdaniu* powraca bowiem taki sam motyw, jaki znamy zarówno z omawianych szkiców krytycznych, jak i z przywołanego przed chwilą wiersza *Realizm*.

> Gromadziłem książki poetów z różnych krajów,
> siedzę teraz nad nimi i zdumiewam się.
>
> I słodko jest myśleć, że byłem kompanem w wyprawie,
> która nigdy nie ustaje, choć mijają wieki.
>
> Wyprawa nie po złote runo doskonałej formy,
> ale konieczna jak miłość.
>
> Pod przymusem miłosnego dążenia do esencji dębu
> i górskiego szczytu, i osy, i kwiatu nasturcji.
>
> Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw śmierci[6].

---

[5] Miłosz napisał je, by jeszcze raz doprecyzować i wyjaśnić swój punkt widzenia w odpowiedzi na krytyczne głosy, z którymi się spotkał po ogłoszeniu szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*.

[6] Cz. Miłosz, *Sprawozdanie*. W: *Na brzegu rzeki*, s. 6. Podkreśl. A. S.

I-3.indd 59 2011-06-13 14:28:28

Zadaniem sztuki słowa – tak jak ją Miłosz przedstawia zarówno w cytowanych wierszach, jak i w poetyckich manifestach – jest zatem właśnie owa „hymniczność przeciw / śmierci". W ostatnich zdaniach tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* twórca wyrazi tę myśl podobnie. „W poezji, którą wybieram, nie szukam ucieczki od grozy, raczej dowodu, że groza i cześć mogą w nas trwać równocześnie" – wyzna (PP 162). W planie poetyki taka postawa owocować musi wezwaniem do opisu postrzeganego jako konieczny warunek epifanii. Autor szkicu i tym razem rozpocznie od przygany pod adresem nowoczesnej liryki. „Znamienne, że w poezji ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza francuskiej, znika umiejętność opisu. Nazwać stół stołem to już za proste" (PP 159) – podkreśli, nie bez złośliwej satysfakcji, by chwilę później przejść do wyjaśnienia tajników i rodzaju kontaktu, jaki według niego twórca winien nawiązywać z rzeczywistością.

> Opis wymaga intensywnego wpatrywania się, tak intensywnego, że spada zasłona codziennych przyzwyczajeń i, na co nie zwracaliśmy uwagi, tak wydawało się to nam zwykłe, ukazuje się jako cudowne. N i e u k r y w a m, ż e s z u k a m w w i e r s z a c h o b j a w i a n i a s i ę r z e c z y w i s t o ś c i, tego, co w greckim nosi nazwę *epifaneia.* [...] Epifania przerywa [...] codzienny upływ czasu i wkracza jako jedna chwila uprzywilejowana, w której następuje intuicyjny uchwyt głębszej, bardziej esencjonalnej rzeczywistości zawartej w rzeczach czy osobach. Stąd też wiersz-epifania opowiada o jednym wydarzeniu, co narzuca pewną formę. [PP 159; podkreśl. A. S.]

W tomach poetyckich Miłosza w istocie odnajdziemy długie szeregi tak rozumianych opisów. Aleksander Fiut nazwie je metonimicznymi, ale równocześnie włączonymi w symboliczny, eschatologiczny szyfr. Ryszard Nycz podkreśli ich tradycyjny charakter, powiązanie z teologiczną proweniencją epifanii, z „sakralnymi fundamentami poszukiwanego sensu", a zarazem związek z rzeczywistym konkretem, z „*haecceitas* »poszczególnego istnienia«"[7]. Badacz skonstatuje:

> epifania w twórczości Miłosza nie jest ani bezpośrednią samorewelacją, ani czystą techniką; t o z a s z y f r o w a n y ś l a d o b e c n o ś c i utrwalony w przeżyciu, pamięci, języku przez podmiot (epifania jest zawsze „dla kogoś"), który poręcza, legitymizuje jej prawdziwość[8].

Trudno o trafniejsze rozpoznanie. Dodać by można tylko, że Miłoszowi nieobcy jest spór, jaki w kwestii roli materii w rozumieniu *haecceitas* toczyli Duns Szkot z Akwinatą, i że stanowisko poety nie jest tu wcale jednoznaczne, bliższe ostatecznie, jak sądzę, raczej Tomaszowi niż twórcy skotyzmu. To jednak przedmiot wymagający innych, szczegółowych rozważań. Tutaj warto najwyżej podkreślić, iż wertując karty szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* odnajdziemy fragmenty traktujące o niemożności dotarcia do *haecceitas* na drodze udziwnionego postrzegania przedmiotu. Stanowi ono bowiem według Miłosza próbę nie tyle kontemplacyjnego zbliżenia się do jego istoty, co uchwycenia dziwności percepcji. Z tego też powodu ani impresjonizm, ani kubizm nie stają przed szansą odnalezienia i rozpoznania „takości", w czym innym bowiem lokują cel swoich spotkań z krajobrazem i przedmiotem. Miłosz rozwieje wszelkie wątpliwości i riposty, jakie

---

[7] R. N y c z, „*Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia". Czesława Miłosza tropienie realności*. W: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 169.

[8] *Ibidem*.

I-3.indd 60 2011-06-13 14:28:28

sformułować by mogli w tym miejscu zwolennicy nowoczesno-awangardowych zbliżeń do przedmiotu, którym nieobce były przekonania i poszukiwania kubistów, Ponge'a czy Stevensa. Napisze:

> W krótkim tryumfalnym okresie poezji francuskiej, zbiegającym się mniej więcej z kubizmem w malarstwie, nowoczesność oznaczała łapczywość na nowo odkrywane elementy przedmiotów. Z tego wyłoniła się później niemal naukowa eksploracja brzoskwini czy drozda, czy ślimaka, tzn. tych naszych percepcji, które pojawiają się, kiedy dane przedmioty znajdują się w polu widzenia. Nieraz są to olśniewająco inteligentne konstrukcje, ale dla siebie niewiele w nich znajduję. „Takość" rzeczy jest w nich zastąpiona czysto mózgowym rozkładem ich na części. [PP 158]

Jak można dostrzec, głos Miłosza w sporze o „niezrozumialstwo" sprowadza się, upraszczając nieco, do przeciwstawienia poezji zsubiektywizowanej i pochłoniętej percepcyjnym i językowym eksperymentem – poezji opisowej, prostej, potocznie zrozumiałej i epifanijnej zarazem.

Pora zapytać, jak ma się to do stanowisk przedstawianych przez głównych uczestników sporu z Dwudziestolecia? Po czyjej Miłosz opowiada się stronie?

Po stronie Irzykowskiego, atakującego „niezrozumialstwo" jako pochodną „zielonej biegunki skojarzeń"[9], „obcinania węzłów logicznych" i „szukania dzikich metafor"[10] (*nb*. autor *Pałuby* definiował poezję niezrozumiałą – przypomnę – jako synonim formy pozbawionej jakichkolwiek zewnętrznych wobec siebie uzasadnień i legitymizacji)?

A może po stronie Witkacego, broniącego w polemice z Irzykowskim Czystej Formy właśnie jako „konstrukcji działającej jako taka, bez względu na wszelkie życiowe związki"[11] , w przekonaniu, że tylko Czysta Forma wywołuje w odbiorze poczucie jedności istnienia, a w konsekwencji pozwala doznać Tajemnicy Metafizycznej?

Czyje tezy postawione w tym toczonym wokół awangardowej formy sporze Miłosz mógłby powtórzyć?

Wybór samego pojęcia „poezji niezrozumiałej" wskazywać by mógł, że autorowi *Postscriptum* bliższy jest Irzykowski. Wszelako nie opowiada się on tak, jak to ostatecznie uczynił twórca *Pałuby*, za formą utrudnioną, ale czytelną. Przeciwnie, Miłosz z uporem domaga się prostoty i potocznej zrozumiałości poezji. Awangardowa forma budzi w nim – jak pamiętamy – jedynie celebralne uznanie, lecz nie afirmację.

Z tego samego powodu poeta nie może w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* przyklasnąć także Witkacemu jako obrońcy Czystej Formy. Z drugiej strony jednak, pojawia się w tym tekście nie opatrzony adresem cytat z autora *Nowych*

---

[9] K. I r z y k o w s k i, *Niezrozumialstwo*. W: *Wybór pism krytycznoliterackich*. Oprac. W. G ł o w a l a. Wrocław 1975, s. 419. BN I 222.

[10] *Ibidem*, s. 418.

[11] S. I. W i t k i e w i c z, *Wstęp do rozważań nad niezrozumialstwem*. W: *O znaczeniu filozofii dla krytyki i inne artykuły polemiczne*. Oprac. i przypisy J. L e s z c z y ń s k i. Posłowie B. D z i e m i d o k. Warszawa 1976, s. 364. Skądinąd wiadomo, że Witkacy był zwolennikiem harmonijnej koincydencji elementów trojakiego rodzaju: „uczuć metafizycznych", „uczuć życiowych" oraz intelektu. Z równie silną niechęcią wyrażał się o sztuce realizmu, oddającej prymat „uczuciom życiowym", jak i o sztuce abstrakcyjnej, absolutyzującej intelekt. Akt kreacji, owocujący Czystą Sztuką, rozumiał jako idealną jedność wszystkich trzech wymienionych elementów.

I-3.indd 61 2011-06-13 14:28:28

form w malarstwie. I to w ważnym momencie. Wówczas, gdy Miłosz postuluje powrót do epifanijnego opisu.

> „Metafizyczne Poczucie Dziwności Istnienia" oznacza przede wszystkim, że wobec drzewa czy kamienia, czy człowieka uświadamiamy sobie nagle, że to j e s t, choć mogłoby nie być. Znamienne, że w poezji ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza francuskiej, zanika umiejętność opisu. [PP 158–159]

– powtarza po raz kolejny Miłosz, splatając wątek witkacowski z parafrazą cytowanych wcześniej słów Audena.

Warto podkreślić, że autor polemicznego wobec tez Irzykowskiego *Wstępu do rozważań nad niezrozumialstwem* jest też jedyną osobą spośród wszystkich uczestników sporu z Dwudziestolecia, którą poeta wymienia z nazwiska w drugim z analizowanych tu szkiców. Nic dziwnego. Opowiadając się za „sztuką obiektywną", oczywiście, bez „naiwnej wiary w możność przedstawienia rzeczy »tak jak naprawdę są«" (P 163–164), Miłosz podąża przecież śladem Witkacego, podkreślając, nie po raz pierwszy zresztą, rolę poezji w świecie, w którym metafizyka zdaje się już nie mieć miejsca. Od tego kluczowego, a Witkacowskiego spostrzeżenia rozpoczyna się także szkic *Przeciw poezji niezrozumiałej*. Autor pisze:

> wyobraźnia religijna w cywilizacji naukowo-technicznej stale ulega erozji. [...] Może ktoś zapytać, czy zagadnienia, które zaprzątają umysł teologa albo filozofa, mają dzisiaj wagę dla poety. Odpowiadam na to „tak" i postaram się wyjaśnić, dlaczego. [PP 151]

W *Postscriptum* Miłosz wymieni już otwarcie twórcę *Nienasycenia* jako autora tezy, iż poezja przejmuje (na jakiś czas) rolę ostoi *mythos*. Co więcej, akceptując takie właśnie rozpoznanie, potraktuje je jako okazję do dowartościowania własnej roli jako poety. Warto ten *passus* przytoczyć, eksponuje on bowiem także drugiego negatywnego bohatera Miłoszowego manifestu – przedstawionego tu jako spadkobierca i kontynuator nowoczesnej myśli, radykalizujący przekonanie o zerwaniu relacji między liryką, człowiekiem i rzeczywistością.

> I, nagle wybrawszy zawód poety, kiedy daleko było do przyznawania mu tak centralnej roli, musiałem sobie uświadomić swoją ważność. Niby inaczej być nie mogło. Rozpad rzeczywistości nie gwarantowanej przez żaden absolut, następnie rozpad podmiotu zostawiły w spadku mowę, która mówi siebie. Tutaj jednak pojawia się paradoks. Oto właśnie poeta swoją działalnością udowadnia, że z chwilą kiedy przyjmie założenia dekonstrukcjonistów, poezja zostaje obezwładniona. Gdyż, po prostu mówiąc, potrzebuje ona wiary w rzeczywistość czy też, inaczej to ujmując, musi dążyć do serca rzeczy, z poczuciem nigdy nie pokonanego dystansu. Jest ona też zawsze po stronie *mythos*. To znaczy, odwołując się do Boga, czy do różnicy pomiędzy prawdą i fałszem, dobrem i złem, nie dokonujemy jedynie demagogicznego zabiegu na użytek maluczkich, bo poza słowami liczmanami (*platitudes*) kryje się treść żywa. [P 174]

W przywołanym tu fragmencie *Postscriptum* podkreślony zostaje konieczny związek postulowanego przez Miłosza wzoru poetyckości z referencją świata i dbałością o „treść żywą", bez której nie tylko sztuka, ale i wszelkiego typu ludzka działalność wydają się autorowi owych słów jałowe, pozbawione celu, obezwładniające same siebie.

I-3.indd 62 2011-06-13 14:28:28

Zebrawszy te wszystkie cytaty, łatwo dojść do wniosku, że twórca tekstów *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *Postscriptum* celowo w swoim manifeście nie wspomina sporu z Dwudziestolecia, którego szeroki kontekst przecież uruchamia. Tyleż aluzyjnie, co intrygująco, najpierw go wydobywa i zaraz, równie prowokacyjnie, porzuca. Powód takiego zachowania wydaje się jasny, a przesłanie czytelne. Otóż Miłosz nie chce wypowiadać się w kwestii niezrozumialstwa językiem twórców i komentatorów Pierwszej Awangardy. Nie chce spierać się o kształt awangardowej formy. Jeśli przywołuje w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, w postaci cytatu czy powtórzonego pojęcia, nazwiska adwersarzy polemiki z Dwudziestolecia – Irzykowskiego i Witkacego – to raczej po to, aby przenieść dyskusję w inne rejony. Właśnie dlatego konsekwentnie naprowadza czytelnika na te wątki rozważań uczestników słynnej polemiki, które wydać się mogą antynowoczesne. Pisząc swe manifesty w latach dziewięćdziesiątych, nie przez przypadek nie odwołuje się także do bliższego mu chronologicznie popaździernikowego sporu o wyobraźnię. Afirmowane w roku 1958 przez Kwiatkowskiego polskie surrealizmy, tropione w liryce Harasymowicza i Czycza, wydać mu się muszą przecież tak samo niekorzystne dla uprawy „gospodarstwa polskiej poezji" jak francuski symbolizm czy kubizm. Wybór, jaki został zarysowany w słynnym szkicu *Wizja przeciw równaniu. (Nowa walka romantyków z klasykami)*, dotyczył – przypomnę – tylko dwóch orientacji tego samego awangardowego paradygmatu: konstruktywistycznej i surrealistycznej. Żadna z nich, w przekonaniu Miłosza, nie oferuje poszukiwanej drogi dojścia do „takości" przedmiotu, nie otwiera też szansy na chronienie podmiotu, który swą siłę odnajdywać mógłby w „namiętnej pogoni za rzeczywistością". Nie ma zatem sensu kontynuowanie sporu o wyższości jednej nad drugą. Retoryka polemiki z Dwudziestolecia, przeciwnie, operuje pojęciami, które nadają się do wykorzystania, pod warunkiem wszelako, iż oczyści się je ze znaczeń przypisanych im przez awangardę.

Powtórzę: Miłosz kontynuuje, a raczej odnawia spór o „niezrozumialstwo" nie jako wewnątrzawangardowy spór o formę, lecz jako antynomię między światopoglądem tradycyjnym, którego dykcją w XX wieku jest klasycyzm, a światopoglądem nowoczesnym, którego ostatnim wielkim projektem jest modernizm rozumiany jako formacja mająca dwa otwarcia – antymimetyczne w Młodej Polsce i antyromatyczne w Dwudziestoleciu[12]. Tym samym u progu lat dziewięćdziesiątych autor antologii wierszy przedkładających kontemplację rzeczy nad introspekcję podmiotu powtarza wybór dokonany w początkach swej twórczości. Oczywiście, czyni to w innym kontekście, w momencie kiedy, jak pisze, „rozpad rzeczywistości [...] [i] rozpad podmiotu zostawiły w spadku mowę, która mówi siebie" (P 174), a liryka – czego jako poeta obawia się najbardziej – przejmując założenia dekonstrukcji, narażona zostaje na bezwład i izolację od problemów dotykających człowieka zmagającego się z grozą nicości.

W tym właśnie momencie natrafiamy na ślad wspomnianej tezy historyczno-

[12] Takie rozumienie modernizmu jako formacji mającej dwa otwarcia: młodopolskie, którego głównym wyznacznikiem jest odrzucenie tradycji XIX-wiecznego mimetyzmu, i awangardowe (po r. 1918), oparte na odrzuceniu tradycji romantycznej, proponuje W. B o l e c k i (*Modernizm w literaturze polskiej XX wieku.* „Teksty Drugie" 2002, nr 4).

I-3.indd 63 2011-06-13 14:28:28

literackiej, którą Miłosz stawia, podkreślając „oczywistą ciągłość" (PP 152) między modernizmem a postmodernizmem. Związek dziś już raczej nie kwestionowany, ale u progu lat dziewięćdziesiątych wcale nie tak oczywisty dla polskiego czytelnika, a nawet literaturoznawcy.

Autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* w odniesieniu do modernizmu i postmodernizmu konsekwentnie naświetla i poddaje krytyce te wątki, które są światopoglądowo sprzeczne z uprzednią wobec obu tych okresów wiarą (można ją, upraszczając, nazwać klasycystyczną) w przedmiotowy świat i jego sens. Trwała ona dopóty – wysuwa silną tezę Miłosz – dopóki nie pojawiła się wyobraźnia podmiotu skupionego na samym sobie, zamykającego się coraz szczelniej w porządkach nieświadomego i wrażeniowego.

> Ale czymże jest owa nowoczesność? Przeciwstawia się dzisiaj postmodernizm modernizmowi, co jednak zdaje się zmierzać do przekreślenia oczywistej ciągłości. Należy cofnąć się do chwili, kiedy rodzina hołdowała wierzeniom tradycyjnym, natomiast pochodzący z niej poeta czuł się emancypowany i umieszczał swoją rodzinę w kategorii, której nadawał niezbyt pochlebne miano burżuazji, filistrów itd., choć po prostu rozumiał przez to zwyczajną ludzkość nie zajmującą się sprawami umysłu. [PP 152]

Jak widać, Miłosz gotów jest zaryzykować porównanie go z filistrem, by tylko zaakcentować niezbieżność poszukiwanej przez siebie postawy poetyckiej z *emploi* nowoczesnego poety izolowanego od odtaczającej rzeczywistości, zajmującego się sprawami własnego umysłu, jaźni, percepcji i języka. Dlatego gdyby szukać w wypowiedziach Irzykowskiego myśli najbliższej Miłoszowi, należałoby przywołać nie tyle opublikowany w 1924 roku i rozpoczynający awangardowy spór szkic *Niezrozumialstwo*, lecz wcześniejszy, pochodzący z 1908 roku, tekst *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*. To w nim Irzykowski rozwijał – pokrewną Miłoszowej – kwestię agresywnej wyobraźni, która zaczyna się od „ja".

Autor *Czynu i słowa* konstatował w *Niezrozumialcach* pojawienie się nurtu zainteresowania jaźnią, dopełniającego naturalizm. Zauważał, że owa – jak ją nazywał – „kinematografia duszy"[13] wykształciła w sztuce dwie odmiany. Twórca pierwszej, obawiając się zbytniej niejasności (uniemożliwiającej rozumienie), „obracał się [...] w zakresie zewnętrznych zjawisk duchowych, pokazywał duszę w chwili, gdy ona zachowuje się biernie, w stanie *dolce far niente*". Bawiło go – jak pisał – przede wszystkim „tło, na którym się dusza wylegiwa: krajobraz, kawiarnia, pokój itd."[14] Zwolennik drugiej, tracąc ów pożądany według Irzykowskiego dystans i lekceważąc przymioty czytelności, pozwalał, by „dusza w stanie czynnym, ruchomym" zaczęła „sama siebie przeszukiwać i odsłaniać swe głębie"[15]. Twórca ten, już nie tylko przełamując, ale odrzucając mit *mimesis*, zanurzał się w sobie, odbijał we własnych zwierciadłach. Autor *Pałuby* przykłady pierwszej, zainteresowanej „duszą" strategii poetyckiej odnajdywał w poezji i dramaturgii Arno Holza. W liryce jego następców – Maurice'a Maeterlincka, Johannesa Schlafa, Alfreda Momberta, Stanisława Przybyszewskiego, Tadeusza Micińskiego –

[13] K. I r z y k o w s k i, *Niezrozumialcy. (Teoria niezrozumiałości, o ile można, zrozumiale wyłożona)*. W: *Wybór pism krytycznoliterackich*, s. 105.

[14] *Ibidem*, s. 106.

[15] *Ibidem*.

I-3.indd 64 2011-06-13 14:28:28

rozpoznawał natomiast coraz liczniejsze ślady pogłębiania się samowystarczalności i autoreferencjalności podmiotowego świata jaźni.

> Ta metoda cofania się do korzeni duszy [...] padła [...] u nas na grunt podatny, wspierana zwłaszcza przez szał regresu do słowiańskości (Wolska, Wyspiański) i różnych innych [...] „*pra*", czy „*prae*"[16].

– konstatował z wyraźną dezaprobatą. Zwracał nie bez racji uwagę na paradoksalną nieautonomiczność introspektywnych wizji i podkreślał ich zbieżność z modnymi i nośnymi koncepcjami psychologicznymi i filozoficznymi. Pisał w roku 1908:

> W tym punkcie przełamał się naturalizm, gdyż [poeta] stanął wobec niespodzianek; z wygodnego widza stał się górnikiem i nurkiem. [...] Każdy poeta widział w swej duszy takie głębie i dna, jakie według swojej filozofii znaleźć się w sobie spodziewał. [...] Wszystkie te wizje jednak były samooszukaństwem, albowiem właściwy temat wizji poddawała zawsze jakaś teoria czy filozoficzna, czy przyrodnicza, czy antropologiczna. Ci poeci-górnicy wykopują z tryumfem i z gestami niespodzianki zawsze to, co przedtem sami chyłkiem zakopali. Aby zaś zatrzeć ślady tej roboty, starają się o to, aby wydobyty z kopalni metal nie był czystym metalem, lecz rudą, czyli: mieszają do rezultatu swego odkrycia tyle niejasności i niedorzeczności, aż osiągną pozór wizji[17].

Jestem przekonana, iż sprzeciwiający się niezrozumiałej poezji końca XX wieku Miłosz, wiążąc jej ciemność z nadmiernym zainteresowaniem głębokim *ego*, mógłby się pod tymi uwagami Irzykowskiego podpisać. Czyż nie z podobnego rozpoznania wywieść możemy głoszoną przez autora *Postscriptum* tezę, iż „wielu poetów nie uświadamia sobie nawet, do jakiego stopnia uprawiają dalszy ciąg francuskiego symbolu, który w dziewiętnastym wieku wypracował wzory zachowań poety zbuntowanego i izolowanego" (PP 152)? Wzory, dodajmy, znajdujące swą paralelę właśnie w przekształcających się ujęciach tego kluczowego dla wysokiego modernizmu – tropu. Ewolucja symbolu polegała przecież właśnie na stopniowym niwelowaniu dystansu między obrazem a ukrytym za nim przesłaniem, które poddane było postępującej stale redukcji. Na wykorzenianiu znaczonego z porządków idealistycznych, na równoczesnym indywidualizowaniu i wiązaniu go z teoriami psychologistycznymi. W konsekwencji także na coraz dalej idącej autonomizacji warstwy znaczącej symbolu.

Miłosz w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* formułuje podobny do twierdzeń Irzykowskiego pogląd na źródła emancypacji niepożądanej, stroniącej od pozapodmiotowego świata, wyobrażeniowej i dlatego niezrozumiałej poezji. Krytyczne oceny, jakie Irzykowski wystawił na początku XX wieku czytanym przez siebie „niezrozumialcom", autor tomu *Na brzegu rzeki* powtarza pod koniec stulecia w odniesieniu do twórców odpowiedzialnych za ukształtowanie się głównego nurtu nowoczesnej liryki: Mallarmégo, Ponge'a, Stevensa, ale także wszystkich ich mniej znanych kontynuatorów i następców.

Upominając się o dystans, który stwarza naturalną szansę „oswajania" (co nie znaczy: zapoznania) grozy i zachowania zdolności do afirmacji świata, naprowadza czytelnika mimochodem na myśl o jeszcze jednym autorze, który tendencje psychologistyczne harmonijnie łączył z epifanijnym opisem. Jego nazwisko w tekście

[16] *Ibidem*, s. 107.
[17] *Ibidem*, s. 106–107.

I-3.indd 65 2011-06-13 14:28:29

Przeciw poezji niezrozumiałej nie pada. Napotkamy je jednak w przedmowie do *Wypisów z ksiąg użytecznych*, gdzie czytamy o roli pamięci w sztuce, która chce przeciwstawić się wszechogarniającemu pesymizmowi i narastającej nieobecności. Miłosz powtarza za Schopenhauerem:

> Sztuka wyzwala i oczyszcza, a jej zapowiedzią są te krótkie chwile, kiedy patrzymy na piękny krajobraz, zapominając o sobie, kiedy znika, roztapia się wszystko, co nas dotyczy.

A dalej pisze:

> Wspominając [...] do niczego już nie dążymy, niczego nie obawiamy się, stajemy się okiem, które ogląda i odnajduje szczegóły poprzednio wymykające się naszej uwadze. Formuła *Pana Tadeusza*, w dwudziestym wieku – Prousta[18].

W epopei Mickiewicza i prozie Marcela Prousta poeta odnajduje zatem teksty reprezentacyjne dla formuły, wedle której przedmiot staje się sprzymierzeńcem podmiotu, w tym sensie, iż pozwala, a może nawet nakazuje (?) mu „zapomnieć o sobie", a tym samym uobecnić w kontemplatywnym wspomnieniu to, co najważniejsze i życiodajne dla zagrożonego śmiercią i zarażonego pesymizmem człowieka.

Dlatego gdyby pokusić się o poszukiwanie kolejnych niejawnych i, być może, nie zamierzonych powiązań między szkicem Miłosza a wcześniejszymi tekstami traktującymi o „niezrozumialcach" i „niezrozumialstwie" tudzież „niezrozumiałości" poezji, wskazać by można jeszcze jeden. Jego autorem jest właśnie twórca *W poszukiwaniu straconego czasu*. 15 VII 1896 publikuje on na łamach „La Revue Blanche", w dziewiątym tomie tego pisma (nr 75), szkic *Contre l'obscurité*, którego tytuł Boy proponuje tłumaczyć jako *Przeciwko niezrozumialstwu*[19].

Powiem od razu, iż sposób widzenia problemu przez Prousta wydaje mi się najbliższy myśleniu Miłosza. Autor książki *W stronę Swanna* spiera się w swoim szkicu z symbolistami. Podobnie jak Miłosz – upomina się o zanurzenie w codzienności, o uwagę dla tego, co jednostkowe, a przez to istotne w swej materialności i pojedynczości. Odrzuca także, znów podobnie jak Miłosz, „okazywanie pogardy masom". Proust nazwie ten rys symbolistycznej postawy „chęciami poślednimi, które [...] zachwycą miernych czytelników"[20]. Niezrozumialcami są przeto, jego zdaniem, ci którzy celowo utrudniają przekaz, piszą wiersze-rebusy, pomijają to, co jednostkowe. Analogicznie do tez znanych nam ze szkicu *Przeciw poezji nie-*

---

[18] M i ł o s z, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 14–15. Bardzo charakterystyczne, że także w tym kontekście przywołani zostają XVII-wieczni Holendrzy. Ich percepcję nazwie poeta za Schopenhauerem percepcją czysto obiektywną: „To właśnie widać u tych godnych podziwu holenderskich artystów, którzy zwracali swoją czysto obiektywną percepcję ku najmniej znaczącym przedmiotom i wznieśli trwały pomnik swemu obiektywizmowi i swemu duchowemu spokojowi w obrazach martwych natur, na które nie możemy patrzeć estetycznie, nie doznając wzruszenia. Gdyż mówią nam one o spokojnym, uciszonym stanie umysłu artysty, wolnym od podszeptów woli, tak że mógł kontemplować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak inteligentnie" (*ibidem*, cyt. na s. 14).

[19] T. Ż e l e ń s k i (B o y), *Proust jasny i ciemny*. W: *Pisma*. T. 13: *Obiad literacki. – Proust i jego świat*. Warszawa 1958. Śladem tym podąża M. P. Markowski, podejmując taką samą decyzję w kwestii tłumaczenia tytułu – zob. M. P r o u s t, *Przeciwko niezrozumialstwu*. W: *Pamięć i styl*. Wybór, oprac. i wstęp M. P. M a r k o w s k i. Przeł. M. B i e ń c z y k, J. M a r g a ń s k i, M. P. M a r k o w s k i. Kraków 2000. Zob. też s. 343–349 (przeł. M. P. M a r k o w s k i).

[20] P r o u s t, *op. cit.*, s. 31.

I-3.indd 66 2011-06-13 14:28:29

zrozumiałej autor *Contre l'obscurité* wyraża przekonanie, że w poezji chodzi o coś więcej niż o literacką grę. Pisze:

> Za pomocą waszych objaśnień zrozumiem, być może, wasz wiersz jako teoremat lub jako rebus. Poezja wymaga jednak większej dawki tajemnicy, wrażenie zaś poetyckie, całkowicie instynktowne i spontaniczne, nie ma tu czego szukać[21].

Przeciwnie, liryka winna penetrować „ciemność całkiem innego rodzaju. Można ją z powodzeniem zgłębiać, nie można jednak bronić do niej dostępu niezrozumialstwem języka i stylu"[22].

Proust krytykuje także jako błędne jeszcze jedno założenie symbolistów. Mianowicie przekonanie, iż liczy się tylko to, co uniwersalne, w konsekwencji czego konkretny byt sprowadzony zostaje do roli li tylko odpowiednika. Pisze:

> Otóż utrzymując, iż neguje „przypadki czasu i przestrzeni", wskazując jedynie prawdy wieczne, zapoznaje on [tj. symbolizm] inne prawo życia, które głosi, iż to, co powszechne i wieczne, objawić się może jedynie poprzez to, co jednostkowe[23].

Jak zauważa jeden z badaczy, w tych właśnie słowach z *Contre l'obscurité* Proust bodajże po raz pierwszy wypowiedział fundamentalne prawo swej estetyki, powtarzane wielokrotnie w późniejszych tekstach. Głosi ono, iż dzieło sztuki zakorzenione winno być w świecie jednostkowym, odsyłać zaś, co bynajmniej nie sprzeczne, lecz właśnie implikowane, do praw powszechnych. W jednym z listów – przypomina Markowski – twórca *Pamięci i stylu* pisał, że „wielkie arcydzieła są zarazem bardzo ogólne i bardzo szczegółowe: wychodzą od bardzo konkretnego życia i zmierzają w stronę ludzkości"[24]. Nie muszę dodawać, że właśnie to prawo wyznaje niezmiennie również autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*. On sam mógłby podpisać się pod następującymi słowami Prousta:

> Dzieła czysto symboliczne ryzykują [...] utratę życia, a przez to głębi. Co więcej, jeśli nie poruszają umysłu, ich „księżniczki" i „rycerze" podsuwać będą sens niejasny i trudny do uchwycenia, wiersze, które powinny stać się żywymi symbolami, przemienią się w zimne alegorie[25].

W przekonaniu autora dzieła *W poszukiwaniu straconego czasu* przed takim obrotem sprawy zabezpiecza koncentrowanie się na naturze. Rada, jakiej udzieli on „utrudniającym" swe wiersze pisarzom, brzmieć będzie jednoznacznie: „Niech poeci znajdą natchnienie w naturze, gdzie jeśli nawet treść jest niejasna, forma pozostanie jednostkowa i zrozumiała"[26].

Dodać należy, że *Contre l'obscurité* to niejedyny szkic, w jakim Proust z niechęcią wyraża się o francuskich symbolistach. Markowski przypomina w swoim komentarzu, iż równie poważne zarzuty pisarz formułował w nie dokończonym i nie publikowanym za życia szkicu, zatytułowanym przez wydawcę *[La Jeunesse flagornée]*. Proust wyraził tam następującą opinię:

> Nigdy poczucie obowiązku nie było tak nikłe, nigdy pogarda dla tradycji tak wielka.

---

[21] *Ibidem*, s. 30.
[22] *Ibidem*, s. 29.
[23] *Ibidem*, s. 31.
[24] *Ibidem*, s. 206. Cyt. za komentarzem M. P. M a r k o w s k i e g o.
[25] *Ibidem*, s. 32.
[26] *Ibidem.*

I-3.indd 67 2011-06-13 14:28:29

> Młodzi inteligentni ludzie nie troszczą się wcale o moralność, nie pracują, czytają jedynie współczesnych sobie bajarzy, tworzą własną retorykę na wzór Mendesa i Moréasa [...][27].

Czyż nie są to właśnie tezy Miłosza ze szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*? Ja znajdowałabym tu wiele podobieństw. Miłosza i Prousta łączy nie tylko niechęć do symbolizmu. Nade wszystko – podobne stanowisko w kwestii referencji sztuki słowa i zaniepokojenie zbyt wielkim znaczeniem nadawanym w poezji współczesnej egotycznej wyobraźni podmiotu.

I jeszcze jedna, przedostatnia już uwaga. Miłosz objawia się w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, o czym była mowa, jako krytyk struktur nowoczesnej liryki. Nycz nazwie nawet ów tekst, podobnie jak wiersz *Ars poetica?* – „antymodernistycznym manifestem"[28]. Autor tomu *Na brzegu rzeki* przedstawia się w tym szkicu, co nikogo nie dziwi i co jest owym powtórzonym wyborem, jako zwolennik paradygmatu klasycystycznego. Nie możemy wszak zapominać, że ten ostatni jest jednym z dwóch osiowych nurtów modernizmu właśnie, rozumianego jako szeroka formacja[29]. Podobnie jak osiami tymi są dwie koncepcje literatury, oparte na odmiennie pojmowanej kategorii reprezentacji – Proustowska i Mallarméańska[30].

Miłosz, opowiadając się za pierwszą – Proustowską, wybiera klasycyzm, ale jest to klasycyzm nowoczesny. Jego nowoczesność przejawia się w analizowanych tu szkicach choćby wtedy, gdy twórca antologii zdradza, że poszukując wierszy, które „honorują przedmiot, nie podmiot" i które „zwracają się przeciwko rozpowszechnionym mniemaniom, że poezja to musi być coś mglistego i nieprzystępnego" (PP 156), porzuca pierwotny zamiar sięgnięcia do tekstów z różnych epok i ogranicza się do poezji XX-wiecznej ze względu na – uwaga! – wersyfikacyjne walory wiersza wolnego[31].

Pozostaje nowoczesny również wtedy, gdy pisze w *Postscriptum*, że jedynym oparciem dla poety próbującego uchwycić nieprzebraną wielość zjawisk „są jego własne percepcje, z konieczności subiektywne" (P 163). Także w momencie, w którym podkreśla zanik naiwnej wiary w możność przedstawiania rzeczy takimi, jakie są naprawdę.

Nowoczesny, czy raczej ponowocześnie nowoczesny, jest wreszcie wtedy, gdy w tym samym okresie, w którym formułuje w szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* teorię „epifanijnego opisu", w tomach poetyckich zamieszcza „kolażowe poematy", na poziomie formalnym zbliżone do postmodernistycznych sylw[32]. Na ten aspekt twórczości późnego Miłosza zwracał uwagę Nycz. W swych ostatnich

---

[27] M. P r o u s t, *[La Jeunesse flagornée]*. Cyt. za komentarzem M a r k o w s k i e g o (s. 207). Tam też tytuł przekładu: *Młodość połechtana*.

[28] N y c z, *op. cit.*, s. 158.

[29] Zob. E. M o ż e j k o, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku.* „Teksty Drugie" 1994, nr 5/6.

[30] Zob. M. P. M a r k o w s k i. *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 9–10.

[31] M i ł o s z pisze: „Początkowo zamierzałem zbierać okazy z różnych epok, ale wreszcie zatrzymałem się na tym, co bliżej. W znacznym stopniu przesądziła o tym – co może dziwić – wersyfikacja. Bo jednak zauważyłem, że tradycyjny wiersz rymowany narzuca się swoją formą dźwiękową kosztem, mniejszym czy większym, obrazu. Dopiero pozbycie się jego miar stałych pozwala się skoncentrować na obrazie" (PP 156).

[32] N y c z (*op. cit*., s. 162) w tych dwu formach poetyckich odnajduje ekwiwalent dwu rywalizujących ze sobą tendencji. Pisze: „Pierwsza zmierza do ujęcia rzeczywistości jako materialnego

I-3.indd 68 2011-06-13 14:28:29

rozważaniach o autorze tomu *Na brzegu rzeki* badacz stawiał nawet tezę, iż pojawiająca się tekstach Miłosza –

> nieoczekiwana na pierwszy rzut oka, krytyka modernistycznej koncepcji poezji idzie w parze z postulowaniem takich jej własności, które zwykło się dziś uznawać za typowo postmodernistyczne[33].

I dodawał:

> Zbieżność cech daje się jednak odnaleźć zasadniczo tylko na poziomie formalnym: założenia estetyczno-filozoficzne, a także przesłanki światopoglądowe poetyki Miłosza trudno byłoby uzgodnić z przeświadczeniami postmodernistów [...][34].

W dalszej partii swego obszernego studium, interpretując ostanie książki liryczne Miłosza (szczególnie tomik *To*), badacz zauważał, że pojawiająca się w nich poetyka jest wyrazem wyjścia zarówno poza zasadę epifanijnego obrazu, jak i poza zasadę „humanizacji pozaludzkiego", która organizuje estetykę nowoczesną.

> poetyka wskazywania pozaludzkiego [...] odrzuca pocieszenie epifanicznym usensownieniem doświadczanego świata, zdecydowanie żądając respektu dla prawdziwego oblicza rzeczywistości – nawet za cenę uznania jej, pozaludzkiej właśnie, bez-sensowności, nieprzedstawialności, poniżej-językowości[35].

> wskazać istnienie pozaludzkiego to pokazać świat, który nie daje się ująć w ludzkich kategoriach; świat, który – pozbawiony przeszłości i przyszłości – obywa się bez ludzkiego doświadczenia czasu, który jest nie do przedstawienia, opowiedzenia czy zinterpretowania[36].

Znaczenia tych spostrzeżeń nie sposób nie docenić. Przeciwnie, wypada je z całą wnikliwością rozważać, pamiętając choćby o takich fragmentach, jak ten z wiersza *Oset, pokrzywa* z przełomowego pod wieloma względami tomu *Dalsze okolice* (1991):

> Miał mnie okupić dar układania słów,
> Ale muszę być gotów na ziemię bez-gramatyczną.
>
> Z ostem, pokrzywą, łopuchem, belladonną,
> Nad którymi wietrzyk, senny obłok, cisza[37].

Czyżby poeta zwątpił ostatecznie? Intuicyjnie – budzi się we mnie sprzeciw. Czy w istocie stary Miłosz wyrzeka się owego przedstawiania, opowiadania i interpretowania? Czy przekracza modernizm, starając się sięgnąć „poza [...] granice ludzkiego wyrazu"[38], a nie, jak wcześniej, ponawiając próby jego znajdowania i osadzania w niepewnej, wysilonej, ale jednak trwającej ufności? Jeśli tak, to tylko w jakimś stopniu. O ile w świetle rozpoznania Nycza niemodernistyczność Miłosza wydać się może cokolwiek ponowoczesna, o tyle z pewnością nie nabiera negatywnego charakteru ponowoczesności. Miłoszowi obca pozostaje rozpacz.

---

przejawu pewnego ukrytego porządku; druga zaś widzi w niej przede wszystkim swego rodzaju nieograniczoną całość".

[33] *Ibidem*, s. 158.

[34] *Ibidem.*

[35] *Ibidem*, s. 180–182.

[36] *Ibidem*, s. 185.

[37] Cz. Miłosz, *Oset, pokrzywa*. W: *Dalsze okolice.* Kraków 1991, s. 23.

[38] Nycz, *op. cit*., s. 185.

I-3.indd 69 2011-06-13 14:28:29

Nadal jest on poetą afirmacji i podziwu. Nie popada – co Nycz podkreśla – „ani w ascetyczne milczenie, ani w marnotrawny bełkot”[39]. Zawsze ukazuje się nam jako piewca tego, co istnieje i co, będąc dostępne zmysłom, choćby po części jest zrozumiałe. Oset, pokrzywa, łopuch i – *nomen omen* – belladonna zachowują nadal swe piękno.

Kończąc, chciałabym pokusić się o jeszcze jedną próbę zestawienia interesujących mnie szkiców Miłosza z tekstem tematycznie i tytularnie wyraźnie im pokrewnym, choć niewątpliwie nie włączonym przez autora *Postscriptum* w siatkę ukrytych nawiązań. Lektura ta pozwoli, co jest powodem tego przywołania, oddać na chwilę głos postponowanej przez Miłosza poezji niezrozumiałej. Liryce ciemnej, bo zbytnio introspektywnej i, co ważniejsze, świadomie rezygnującej z kontemplacji przedmiotu na rzecz wewnętrznych ćwiczeń *ego*, w nadziei na odnalezienie nowego poety. Tezy Miłosza z tekstu *Przeciw poezji niezrozumiałej* są, czego nie sposób przemilczeć, wyraźnie wyostrzone, a nieraz niesprawiedliwe w swej ogólności i jednostronności. Gdyby chcieć podjąć z nimi polemikę językiem odrzucanego przez Miłosza światoodczucia, a równocześnie przywołać racje, których autor *Postscriptum* nie bierze pod uwagę, przypomnieć by można właśnie nieco wcześniejszy, choć też powojenny, szkic Aleksandra Wata zatytułowany *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, napisany najpewniej między 1963 a 1965 rokiem. Krzysztof Rutkowski włączył go po 20 z górą latach do pierwszej edycji *Dziennika bez samogłosek* (Londyn 1986, wyd. krajowe: Warszawa 1990). Nawiązujący do sporu z Dwudziestolecia tekst autora *Mojego wieku* powstał więc znacznie wcześniej niż późne manifesty Miłosza, ale czytelnik sięgnąć mógł po wszystkie te szkice w czasie nie tak bardzo odległym.

Wat zaczyna obronę „ciemnej” poezji od wyrzutu, jaki niegdyś Norwid formułował pod adresem biernego czytelnika, któremu nie chce się zapalić świecy, symbolizującej wysiłek rozumienia. Nazwie go człowiekiem, który „ponad wszystko dbając o porządek i rygor, nie dostrzega w nowej poezji żadnego ładu” (W 721). Tym samym – powie – czytelnik ów traci możliwość przebycia wraz z „ciemnym”, nieracjonalnym, przedkładającym wyobraźnię, wrażliwość i pamięć nad dyskurs logiczny, poetą drogi sprzyjającej indywiduacji. Ta ostatnia stanowi tu wartość najwyższą, bo podmiototwórczą, a równocześnie – uprzedźmy – izolującą od groźnych wpływów historii.

> autentyczna poezja nowa formuje i udoskonala swoich czytelników, [...] czytelnik „staje się”, istnieje tylko i ciągle *im Werden* i od wiersza do wiersza rozwija się ze swoim poetą. [...] niezależnie bowiem od wyniku, jeżeli poeta jest autentyczny, sama droga, sam wysiłek staje się dla czytelnika pracą na sobą, pokazuje mu inne horyzonty, przeobraża go wewnętrznie w procesie „indywiduacji”, jaką C. G. Jung dostrzega w praktyce alchemików. [W 720–721; podkreśl. A. S.]

Poezja, niczym alchemia, winna – podpowiada autor *Ciemnego świecidła* – temu procesowi indywiduacji nie tylko sprzyjać, ale być z nim, na ile to możliwe, tożsama, zarówno w akcie twórczym, jak i w akcie odbiorczym. Prawdziwą wartością jest bowiem – tu Miłosz mógłby Watowi przyklasnąć – nie język, nie metafora, lecz swoista „nadwartość” (W 724), będąca równocześnie pochodną i niepodważalnym dowodem istnienia jednostki w porządkach innych niż społeczne,

[39] *Ibidem.*

I-3.indd 70 2011-06-13 14:28:29

pragmatyczne, naukowe, zawładnięte bez reszty przez racjonalne pragnienie czynu. „Co jest ważniejsze: para butów czy Madonna Rafaelowska?" (W 725) – pyta retorycznie Wat i odpowiada, udzielając zarazem reprymendy poetom „jasnym", ale nieautentycznym.

> nie o Rafaela tu idzie, ale o niepoliczonych jego naśladowców. Kto bowiem nie stwarza w sztuce nowej wartości, absolutnie nieporównywalnej z innymi, zindywidualizowanej, ten wykonywa pracę o wiele niżej stojącą w skali ludzkich zajęć od rzetelnego powiększania dóbr ludzkich o parę obuwia. [W 725–726]

Autor *Mojego wieku*, podobnie jak twórca *Gucia zaczarowanego*, powie, że interesuje go poezja metonimiczna. „Poezja bowiem metaforyczna doszła do impasu" (W 723). Posiłkując się tym jakobsonowskim przeciwstawieniem, dookreślanym przez siebie jako opozycja liryki odwołującej się bądź do wyobraźni (poezja metaforyczna), bądź do wrażliwości i pamięci (poezja metonimiczna), Wat zdystansuje się od awangardowego wyścigu z konwencjonalizującą się formą. Napisze: „Jedynym wyjściem z tego magicznego koła szablonu i antyszablonu jest nie reinwencja języka, ale reinwencja samego poety" (W 723). Postulat ten Wat rozumieć będzie w sposób naznaczony pospołu wysokomodernistyczną i *quasi*-nadrealistyczną atencją dla wewnętrznego krajobrazu jednostki[40]. Wezwie przeto do „pisania wierszy jako przeistoczenia własnej psychiki i odwrotnie: przeistoczenia własnej psychiki w twórczość" (W 723). I doda:

> W ten sposób praca indywiduacji, którą czytelnik autentycznie nowy przerabia, czytając wiersze autentycznie nowego poety, jest odbiciem, a raczej analogicznym powtórzeniem wewnętrznej pracy poety nad przeobrażeniem samego siebie. [W 723]

Inaczej mówiąc, twórczy i psychiczny wysiłek, ewokujący przy okazji, jako przymiot, nie jako cel, ciemną formę, okaże się fundamentem i gwarantem autentycznego istnienia, nieredukowalnego do żadnych zewnętrznych porządków.

Gdyby chcieć poszukać dalekich koincydencji między prezentowanymi tu tezami Wata a głosem któregoś z adwersarzy sporu z Dwudziestolecia, wymienić by trzeba znów, jak sadzę, Witkacego. Watowskie rozumienie cechy wyróżniającej „ciemnego" poetę, owego – jak czytamy – świadomego czy nieświadomego poczucia „tajemnego nabytku, darowanej mu nadwartości", która staje się „jego pomazaniem" (W 724) i która realizuje się w twórczej i psychicznej zmianie, bliskie jest wszak Witkacowskiej koncepcji Istnienia Poszczególnego. U Wata, jak u autora *Nowych form w malarstwie*, Istnienie Poszczególne jest nie tylko pochłonięte własną dziwnością i ciemnością, ale też, przede wszystkim dzięki ich przeżywaniu, konstytuowane i uwznioślone. Nie poddająca się racjonalnemu wytłumaczeniu ciemność okazuje się czytelnym i jasnym ekwiwalentem, przymiotem, symptomem – jakby tego nie nazwać – czy to metafizycznej, czy psychicznej tajemnicy. Nieprzypadkowo autor *Ciemnego świecidła* podpowie czytelnikowi, że w procesie odbiorczym winno się ją nie tyle wyjaśniać i czynić zrozumiałą, ile zbliżać się do niej w empatycznym akcie, posiłkując „sympatetyczną pisarzowi intuicją" (W 727). Wat mówi także o sobie: „Krytyk, badacz nie są potrzebni jako

---

[40] Zob. M. B a r a n o w s k a, *Trans czytającego młodzieńca wieku (Wat)*. W: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984, s. 196–197. – W. B o l e c k i, *Od „postmodernizmu" do „modernizmu". (Wat – inne doświadczenie)*. „Teksty Drugie" 2001, nr 2, s. 38.

I-3.indd 71 2011-06-13 14:28:29

zwierciadło czy mikroskop, nawet nie jako pośrednicy, ale przede wszystkim i nade wszystko jako głos potwierdzający, głos kamertonu" (W 727).

To ostatnie pragnienie wyraża przy okazji lęk podmiotu niepewnego swej autentyczności, *ergo* istnienia obdarzonego nadwartością. Gra toczy się tu przecież o coś więcej niż uznanie i podziw. Jej przedmiotem jest być albo nie być podmiotu.

> Megalomania u pisarzy autentycznych jest tylko kompensatą niepewności siebie, jej stopień jest najczęściej stopniem niepewności, współczynnikiem zwątpienia. [W 726]

Warto zapytać, co jest źródłem tego wątpienia w przypadku samego autora *Ciemnego świecidła*. Gdzie tkwią przyczyny nie zaspokojonego pragnienia do obwarowania psychicznej autentyczności?

Otóż są one przynajmniej dwojakiego rodzaju.

Pierwsza tkwi w historycznym doświadczeniu Wata. Znaczy je wpierw afiliacja, a potem nieuleczone poczucie „znikczemnienia komunizmem", którego istotą jest według poety właśnie wrogość wobec człowieka wewnętrznego. Komunizm i sowietyzm, podporządkowując jednostkę racjonalnemu duchowi postępu, prowadzą do redukcji „ja". Ten znany doskonale z *Mojego wieku* wątek, owocujący – warto wspomnieć – w poetologicznej myśli Wata koncepcją poezji jako doświadczenia wewnętrznego, pojawia się także w szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*. Autor podkreśla w nim kilkakrotnie, że wyzwalaniu się z komunizmu towarzyszył głód własnej, jednostkowej, kreatywnej i ludzkiej autentyczności.

Psychiczna prawda, przeistaczana w twórczość, jest więc w rozpoznaniu Wata orężem przeciw znamiennej dla komunizmu i sowietyzmu eksterioryzacji, dochodzącej – dodajmy – do głosu we wszelkich zideologizowanych wizjach społecznego i cywilizacyjnego porządku. Z tego powodu – przekonuje autor *Mojego wieku* – nie tylko warto, ale trzeba ją w sobie pielęgnować, wsłuchując się w darowaną sobie ciemność. Autentyczne bycie zawsze jest – tłumaczy poeta – ciemne i uwewnętrznione, psychiczne.

Czy autorów szkiców *Przeciw poezji niezrozumiałej* i *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach*, przy wielu szczegółowych różnicach, coś łączy? Zapewne tak.

Wydaje się, że owa afirmowana przez Wata ciemna nadwartość, jaką zostaliśmy pomazani, jest w pewnym sensie psychicznym analogonem „takości", do której kontemplacji w jasnej, epifanijnej poezji wzywa Miłosz. Obie są przecież przedmiotem tego samego wysilonego pragnienia jednostki, która stara się wyrwać ze świata ciasnego racjonalizmu. Człowieka, który, zapatrzony i wsłuchany w tajemnicę bytu lub *ego*, staje się czymś więcej – powiedziałby Miłosz – niż tylko rodzajem małpy człekokształtnej, pozbawionej rozeznania, jaka jest różnica między rajem a piekłem. Uruchamia „wyobraźnię religijną" (Miłosz) lub introspektywne ćwiczenia *ego* (Wat). Obie też, mówiąc językiem Witkacego, rozumieć można jako przymioty Istnienia Poszczególnego, którego piewcą chce być Miłosz, a którego odnowicielem we własnym wnętrzu usilnie stara się być dojrzały Wat. Nieprzypadkowo przecież do wybieranych przez obu pisarzy odmiennych sfer poetyckiego poznania prowadzą pokrewne techniki eksploracji: kontemplacja

I-3.indd 72 2011-06-13 14:28:29

i empatia, składające się, jeśliby je połączyć, na norwidowskie współ-odczuwanie świata i człowieka. Zarówno autor manifestu *Przeciw poezji niezrozumiałej*, jak i twórca szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach* zgodzić by się też mogli co do zasadniczego celu uprawiania jasnej i ciemnej poezji. Jest nim poszerzanie granic autentycznego bytu i bycia, dokonujące się w afirmacji i indywiduacji. „Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw / śmierci"[41]. Już tylko niejako w konsekwencji obaj, i Miłosz, i Wat, marginalizować będą, co nie znaczy: lekceważyć, problemy formy i języka. Ten drugi napisze: „Dzieło odsłonięte staje się od razu odindywidualizowanym zbiorem mechanicznych chwytów i sztuczek bezdusznych" (W 725). Wadą poezji nowoczesnej – powtarzać będzie Miłosz – jest „jałowość i skłonność do czysto formalnych ćwiczeń" (PP 155).

Problemem spornym pozostanie rola krajobrazu wewnętrznego. Miłosz wobec prób jego eksploracji zachowa konsekwentną podejrzliwość, by nie powiedzieć: wrogość. Wat, rozdzierany antynomiami czynu i introspekcji, wewnętrznego i zewnętrznego, materialnego i duchowego, zakorzeniony dużo silniej niż Miłosz w tradycji modernistycznej, odrzucanej prowokacyjnie u progu twórczości w futurystycznym geście, udawać się będzie w „podróż wewnętrzną" z pełną determinacją jednostki borykającej się z traumą komunistycznej eksterioryzacji. „Nic tu nie jest do obrony, ale mogę, powinienem przygotować się do obrony życia wewnętrznego"[42] – wspomina postanowienie zrodzone w murach Łubianki. Równocześnie twórcy *Ciemnego świecidła* towarzyszyć będzie bliskie Miłoszowi poczucie zagrożeń, jakie się z tą podróżą wiążą. Napisze w *Moim wieku*: „wiedziałem, jakie to jest niebezpieczne i jak łatwo gnije"[43]; „moje utożsamienia, bez możności, bez nadziei, bez drogi wyjścia poza siebie"[44]. Ma według mnie rację Włodzimierz Bolecki twierdząc, że „trwałym elementem biografii twórczej Wata jest autodestrukcja samego siebie, swojego ja"[45], związana m.in. właśnie z eksploracją *ego*. Znamienne, że tym samym wątkom przypisze Wat najważniejszą rolę w retrospektywie dotyczącej jego młodzieńczej fascynacji Proustem[46]. Byłoby *nb.* niezwykle ciekawe porównanie sposobu, w jaki obaj poeci czytają prozę autora dzieła *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Czy lektura szkicu *O ciemnych poetach i ciemnych czytelnikach* wnosi coś do rekonstruowanego sporu Miłosza z poezją niezrozumiałą? Czy jakoś go poszerza lub uzupełnia? Z pewnością uświadamia, co zresztą oczywiste, że racje są podzielone. W moim przekonaniu udowadnia także po raz kolejny, że pogląd, który zwykle budzi nasz opór, może, przy dokładniejszym oglądzie, okazać się bliższy, niż sądzimy. Miłosz, poważający Wata, zapewne w niejednym przyznałby mu rację, choć też – inaczej niż autor *Ciemnego świecidła* – zachował wiarę w ocalającą siłę podmiotu honorującego przedmiot.

---

[41] M i ł o s z, *Sprawozdanie*, s. 5.

[42] A. W a t, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. Cz. 2. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. M i ł o s z. Do druku przygotowała L. C i o ł k o s z o w a. Warszawa 1990, s. 31.

[43] *Ibidem*, cz. 1, s. 242.

[44] *Ibidem*, cz. 2, s. 319.

[45] B o l e c k i, *Od „postmodernizmu" do „modernizmu"*, s. 38.

[46] W a t, *Mój wiek*, cz. 2, s. 39–40.

I-3.indd 73 2011-06-13 14:28:29

Abstract

AGATA STANKOWSKA
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

CZESŁAW MIŁOSZ'S VOICE IN THE CONTROVERSY
OVER "INCOMPREHENSIBILITY" AS A REITERATED CHOICE OF TRADITION.
ON THE DISCOLSED INTERTEXTS IN "AGAINST INCOMPREHENSIBLE POETRY"
AND "POSTSCRIPTUM"

The article offers a detailed analysis of Czesław Miłosz's two late sketches written at the beginning of 1990s, *i.e*. *Against incomprehensible poetry* (*Przeciw poezji niezrozumiałej*) and *Postscriptum*. Resorting to the poetics of manifesto, Miłosz once again presents the main assumptions of his epiphanic poetry project. This time, however, the presentation has a form of a subtle intertextual play with the reader: Miłosz in an allusive way prompts a cue and ostentatiously rejects the thouhgts that refer to the most famous polemics of the Inter-War Years, that is to the controversy over "incomprehensibility." The present article contains a reconstruction of the play as well as the answers to the question for the stake of the play.

In the different context of literature characteristic of a critical phase of modernism Miłosz continues, or rather revives, the question about "incomprehensibility." Now it is no longer a "within Avant-Garde" argument about the form, but an antonymy between the traditional world view and the modern one in its main aesthetic tendencies: "Against the torrents of elaborate metaphors and against a network of words liberated from colloquial meanings."

I-3.indd 74 2011-06-13 14:28:29

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

LIDIA WIŚNIEWSKA
(Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz)

MIŁOSZ I FILOZOFIA (JEDNOŚCI) SPRZECZNOŚCI

Napisany w Warszawie podczas wojny (1943) artykuł Czesława Miłosza *Granice sztuki* zawiera pochopną ocenę rzuconą pod adresem pierwszego polskiego filozofa kultury, Stanisława Brzozowskiego: „odrażający" (jakkolwiek padnie też wyjaśnienie, dlaczego: bo „łatwo było z niego wycisnąć różne miłe sercu faszystów hasła"[1], co ciężar oskarżenia każe przenieść w gruncie rzeczy na jego interpretatorów ze „Sztuki i Narodu"[2]), oraz nie mniej niefrasobliwe określenie Witkacego: „nie jest przyjemny" (z uwagą: „choć przynajmniej nie ma zamiaru być wychowawcą narodu"[3]), przy tym obaj uznani zostaną za... niezbyt wybitnych pisarzy. Skoro jednak wielcy pisarze ostatecznie zdarzają się rzadko, a w Polsce w ogóle „ludzi, którzy coś myślą", trzeba szukać ze świecą – tak więc na bezrybiu i rak ryba...

Miłosz miał potem odwołać to dotyczące Brzozowskiego stwierdzenie, poświęcając filozofowi całą książkę[4] i wyrażając dla niego zrozumienie tak daleko idące (przyznaje się wręcz do apologii), jakie może mieć tylko człowiek, który nagle zaczyna pojmować innego człowieka, a także jego poglądy, gdyż niespodziewanie sam staje wobec podobnych problemów – znalazłszy się w analogicznej sytuacji egzystencjalnej („sprawa Brzozowskiego" – „sprawa Miłosza") i intelektualnej (człowiek, który dokonuje przejść między różnymi ideami: Miłosz wycho-

---

[1] Cz. Miłosz, *Granice sztuki. (St. I. Witkiewicz z perspektywy wojennych przemian)*. W: *Zaczynając od moich ulic*. Przypisy Ł. Tischner, A. Franaszek. Nota wydawcy A. Fiut, A. Szulczyńska. Kraków 2006, s. 80.

[2] J. Tomaszkiewicz (*Romantycy czasu wojny. ⟨Z dziejów pisma i grupy „Sztuka i Naród"⟩*. W zb.: *Portrety twórców „Sztuki i Narodu"*. Red. J. Tomaszkiewicz. Warszawa 1983) jest skłonny twierdzić, że ideologiczność pisma „Sztuka i Naród" była w istocie mniejsza, niż można by wnioskować z samej kurateli Konfederacji Narodu (i środowisk związanych z dawnym ONR-em), ponieważ zespół redakcyjny stworzyła grupa raczej towarzyska niż ideologiczna. Także współpracownicy pojawiali się tu w zasadzie na podstawie klucza towarzyskiego, nie zaś politycznego, co sprawiło, że pismo – szczególnie za czasów Andrzeja Trzebińskiego – wyraźnie się politycznie wyemancypowało. Przypomnieć natomiast wypada, że z pewnością preferencje artystyczne nie zbliżały tej grupy do Miłosza.

[3] Miłosz, *loc. cit*.

[4] Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*. Kraków 2000. O relacjach między Miłoszem a Brzozowskim jako filozofem kultury mówię w innym miejscu (referat *Między Bogiem a Naturą. Miłosz jako filozof kultury*, wygłoszony na konferencji *Miłosz i Miłosz* ⟨Kraków, 9–13 V 2011⟩).

I-4.indd 75 2011-06-13 14:29:07

dzi z lewicowego i socjalizującego środowiska młodych pisarzy w Wilnie, a następnie, porzuciwszy Polskę, w sposób karykaturalny realizującą teoretycznie bliskie mu poglądy, pisze *Zniewolony umysł*, demaskujący zachowania intelektualistów w nowych warunkach, by z kolei dalej odżegnywać się od jakichkolwiek politycznych zaangażowań i np. zamiast księdza prefekta, z którym toczył boje w młodości, odnajdywać ludzi takich, jak ksiądz Józef Sadzik itd.).

W poglądach Brzozowskiego szczególnie istotna dla Miłosza miała się okazać jego *praxis* – wyraźnie antynomiczna wobec jednostronnego pragmatyzmu poszczególnych grup społecznych. Jakkolwiek oba stanowiska zdają się wyrastać z tego samego podłoża (związek z rzeczywistością, sprawdzalność poprzez skutki praktyczne), to za pragmatyzmem kryje się sankcja, przepis, prawo, za *praxis* – zgodnie z greckim źródłosłowem – dynamika działania, czynna postawa, oznaczająca także wolność przejść między różnymi stanowiskami, jeśli tego wymagają kolejne odsłony rzeczywistości, nie zaś – odsłony panujących ideologii. Wszakże u Brzozowskiego, jak zauważa jego komentator, „wszelkie »systemy« są zaprzeczone i zamiast nich zaleca się sam sposób życia-myślenia”[5]. Miłosz podkreśla, że – odmiennie niż Kartezjusz – ten filozof nie przeciwstawiał człowieka, pojętego jako świadomość, czysta myśl pochodząca bezpośrednio od Boga (podmiot), przedmiotowi (światu). Takie złożenie myślenia z życiem narzuca temu pierwszemu dynamikę charakterystyczną dla mitu[6] archaicznego (Natury), którego konstytutywny czynnik, życie, jest wieczną zmiennością[7]. Dla różnych grup społecznych taka wieloznaczność ideologiczna, naturalna dla *praxis*, staje w opozycji do pragmatyzmu, toteż jej przedstawiciela może spotkać to, co Brzozowskiego: oskarżenie o zdradę, nie tylko w sensie dosłownym, albowiem „Publicysta, wskoczył w to gniazdo skorpionów, jakim jest krytyka polityczno-literacka”[8].

Dla samego Brzozowskiego ta zdrada w sensie metaforycznym to jednak wolność – w tym nawet prawo do niepamiętania siebie samego z innego czasu. Miłosz wyławia jego słowa z *Idei*:

> Sam twórca często po upływie lat przestaje rozumieć własne stanowiska i punkty widzenia, są one dla niego w oderwaniu od życia, które je stworzyło, jakby pewniejszymi przez to

---

[5] M i ł o s z, *Człowiek wśród skorpionów*, s. 74.

[6] Przyjmuję tu pojęcie mitów w sensie Eliadowskim – jako pewnych sposobów interpretowania rzeczywistości, a nie jako to, co owym pojęciem obejmuje np. B. Malinowski, mówiąc nie o opowieści, ale o rzeczywistości przeżywanej. Zob. np. M. N o w a c z y k, *Funkcjonalizm*. Hasło w: *Leksykon religioznawczy*. Red. W. J. Tyloch. Warszawa 1988, s. 84.

[7] Aczkolwiek uznać można za C. S. L e w i s e m (*Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Przeł. W. O s t r o w s k i. Warszawa 1986, s. 36), że „Natura jest najmłodszym z bóstw”, a naprawdę istnienie swoje jako bóstwa zawdzięcza presokratykom, to jednak absolutnie znaczące jest, że w tym przypadku obejmuje ona „wszystko” (jakkolwiek niechętny wobec niej autor temu „wszystkiemu” przypisuje jałowość i bierność) – toteż w przypadku tak rozumianej Natury używać będziemy tutaj zapisu wielką literą. Tymczasem natura (zapis małą literą) u Arystotelesa, jak zaznacza Lewis, ograniczona do sfery podksiężycowej, stała się znakomitym pretekstem do ujęcia jej następnie w (zdominowanym przez stałość) porządku mitu nowoczesnego (Jedynego Boga) jako dalece nie „wszystkiego”, jedynie bowiem tego, co stało się dziełem stworzenia, dokonanego przez Boga, jest więc wtórne i podlega jego prawu. Jak przypomina M. J a n i o n (*Natura*. W: *Romantyzm i jego media*. Kraków 2001. *Prace wybrane*. T. 4), około 100 definicji Natury zebranych przez R. L e n o b l e’a (*Esquisse d’une histoire de l’idée de Nature*. Paris 1969) wydobywa tylko jedną cechę wspólną: ruch, zmianę.

[8] M i ł o s z, *Człowiek wśród skorpionów*, s. 135.

I-4.indd 76 2011-06-13 14:29:07

właśnie, że nie czuje on ich plastyczności, gnącej się i ustępującej pod naciskiem ciągłej wewnętrznej pracy[9].

I także podejmuje to zagadnienie: pisarz ma prawo kwestionować swoje własne wystąpienia („Macdonald nie cofa się przed napisaniem noty: »To zdanie dzisiaj wydaje mi się nonsensem«”[10]) lub ich nie pamiętać, jak nie pamięta się też fizycznych zdarzeń minionego czasu:

> Upływa wiele lat i oto natykamy się gdzieś na cytatę z dawnego naszego wiersza, artykułu: czy to możliwe, żebym to ja napisał? Ja czy nie ja? Rodzaj zdumienia i przerażenia, a także niemożność przeniknięcia t a m t e j świadomości. [...] dzisiejsza świadomość jest tak samo zmącona namiętnościami, nieprzenikalna dla jakiegoś krystalicznego punktu w naszym „ja”, jak tamta[11].

Ten sposób widzenia czasu jako wyłaniającego w ramach jednego życia różne jego jednostki (kolejne „ja”) może uzyskać swoje zakotwiczenie w Nietzscheańskich wiecznych nawrotach: rozmawiający z Zaratustrą młodzieniec konstatuje: „Przeobrażam się zbyt szybko: moje dziś obala me wczoraj”[12], sam zaś Zaratustra postrzegając siebie w perspektywie „wejrzeń i mgnień” zauważa: „O, wy, młodości mojej oblicza i zjawy! [...] I oto wspominam was jako nieboszczyków swoich”[13].

Jest jeszcze jedna sprawa dla komentatora istotna u Brzozowskiego: podobnie jak zaciera on granicę między życiem a myśleniem, tak zaciera granicę między sztuką a filozofią. Miłosz przytacza następujące wyznanie Brzozowskiego z jego *Legendy Młodej Polski*:

> Doświadczam nieraz [...] wrażenia, zestawiając stany duszy filozofa, myśliciela społecznego, działacza z psychiką artysty, że wchodzą tu w grę nie tylko różnice formy umysłu, ale jak gdyby pewien odcień moralny, że w zestawieniu z życiem psychicznym takiego artysty jak Baudelaire – wszystkie inne wymienione postacie opracowywania własnych przeżyć, zachowania się wobec nich, z a w i e r a j ą w s o b i e j a k g d y b y t r u d n o p o c h w y t n ą d o m i e s z k ę p i e r w i a s t k a n i e u c z c z i w o ś c i[14].

Ową specyficzną nieuczciwość, zarzucaną w ten sposób także filozofii jako odrębnej dziedzinie kultury, domagającej się autonomii (podobnie jak każda określona koncepcja w jej ramach), skomentować można tak, że oznacza ona zabsolutyzowanie jednej perspektywy, a więc nieuczciwość wobec wieloaspektowej rzeczywistości. W ten sposób utrata autonomii (dziedziny, koncepcji) na rzecz relacji czy związku (narzucanych w trakcie pracy artysty[15]) pozwalałaby się tu określić jako kierowana zasadą *coincidentia oppositorum* (w zakresie przestrzennym stanowiącą – obok czasowej cyrkularności – wyznacznik zdesakralizowanego odpowiednika mitu archaicznego, tj. paradygmatu kołowego). Gdy bowiem wysiłek

---

[9] *Ibidem*, s. 99.

[10] Cz. M i ł o s z, *Dwight Macdonald*. W: *Zaczynając od moich ulic*, s. 196.

[11] Cz. M i ł o s z, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej drugiej awangardzie*. W: jw., s. 156–157.

[12] F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. W. B e r e n t. Warszawa 1907, s. 51.

[13] *Ibidem*, s. 150–151.

[14] M i ł o s z, *Człowiek wśród skorpionów*, s. 74–75.

[15] I Miłosz, jak zwraca uwagę K. Z a j a s (*Miłosz i filozofia*. Kraków 1997, s. 9): „nie jest filozofem w tym sensie, że jego myślenie nie zawiera się w żadnym spójnym systemie wartości, lecz swobodnie porusza się po całej tradycji europejskiej w poszukiwaniu tematów”.

I-4.indd 77 2011-06-13 14:29:07

myśliciela zmierza w kierunku teorii, która każe nabrać dystansu do bezpośredniego doświadczenia, u pisarza – wysiłek idzie w kierunku doświadczenia, które każe pozbawić, poprzez pewną relatywizację, „siły rażenia" teorię w imię jej bliskości wobec życia. Relacje między doświadczeniem a teorią (koncepcją, ideologią *etc*.) są więc w tych przypadkach odwrotne. Można się spierać, czy takie rozumowanie jest przekonujące – pomija ono bowiem milczeniem istnienie wewnętrznych napięć między poglądami w obrębie jednej dziedziny (np. filozofii, w której pojawiają się i sądy wysoce „wyspecjalizowane", i zakładające – np. w ramach szeroko pojętej „filozofii życia" czy filozofii egzystencjalnej – właśnie wieloperspektywiczność, czy też literatury, która oscyluje między wysoce autonomizującą ją postawą, np. sztuki dla sztuki, a postawą otwartości na inne dziedziny). W każdym razie jednak dzięki wspomnianemu postawieniu sprawy Miłosz może przypisać Williamowi Blake'owi czy Robertowi Browningowi zdolność do uchwycenia subtelniejszych i trudniejszych przeżyć filozoficznych (czyż nie tak przejawia się dynamika *praxis*?), niż jest to udziałem tradycyjnej filozofii (zdominowanej przez statyczność pragmatyki?). A przecież pamiętać przy tym należy o ostrej alergii, jaką wywołuje u Miłosza zetknięcie się z negatywną stroną natury (i destrukcyjną składową mitu Natury).

Ponadto jednak Brzozowski każdą twórczość (pracę) człowieka, tak cywilizacyjną (miasta, wojny, fabryki), jak kulturową (dzieła sztuki, nauka), uznaje za dzieło metafizyczne, a więc – wyciągnijmy z tego konsekwencje – sięgające w obszar Boskiej stałości[16]. Toteż w tej mierze (podobnie jak przemijająca chwila włączana w „wieczność" całościowego doświadczenia człowieka) zdaje się dochodzić do głosu z kolei drugi z dwu wielkich mitów organizujących ludzkie doświadczenie, mit nowoczesny (mit Boga), a szczególnie jego zdesakralizowany odpowiednik, paradygmat linearny (z hierarchiczną przestrzenią i linearnym czasem). To w ramach tego paradygmatu mieści się praca jako celowa działalność zmierzająca do stworzenia zamkniętego dzieła. W najwidoczniejszym zaś sensie ma się tym dziełem, wedle Brzozowskiego, stawać ludzka historia. Inna rzecz, że sam Miłosz będzie wyrażał się nader sceptycznie o możliwości odnajdywania w historii prawidłowości, a najbardziej bodaj pesymistycznie ujmie to przy okazji komentarza do Dostojewskiego:

> Najważniejszym chyba wnioskiem legendy [o Wielkim Inkwizytorze] jest stwierdzenie, że ludzie są zbyt nędzni, żeby mogli wznieść się ponad prawa Natury, ta natomiast jest pod kontrolą „wielkiego ducha niebytu", czyli diabła, toteż kto chce ludźmi rządzić, musi powziąć taką decyzję jak Wielki Inkwizytor, tj. z nim współpracować[17].

Gdzie indziej wypowie się o demonicznych działaniach Historii, „mającej wszelkie cechy krwiożerczego bóstwa"[18].

W ten sposób przeciwieństwo stabilnego prawa Boga i wiecznej zmienności

---

[16] Podstawową wartością w *Starym Testamencie* jest prawda („*emet*"), którego to hebrajskiego słowa rdzeń („*mn*") wyraża stałość i niezmienność i w takim sensie występuje ona jako: 1) atrybut Jahwe; 2) cecha słowa Bożego; 3) istota Prawa Bożego; 4) charakter Bożej obietnicy; 5) sprawiedliwość i stałość tych, którzy wypełniają Prawo Boże; 6) określenie stanów rzeczywistości; 7) cząstka nazwy Miasta Sprawiedliwości, Grodu Wiernego, Jerozolimy. Zob. L. R z y m o w s k a, *„Emet" w Starym Testamencie*. W: *Istota gnostycyzmu w świetle interpretacji pojęcia prawdy. Na przykładzie wybranych pism apokryficznych*. Wrocław 2002, s. 67–68.

[17] Cz. M i ł o s z, *Dostojewski i Sartre*. W: *Zaczynając od moich ulic*, s. 420.

[18] Cz. M i ł o s z, [przemówienie:] *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*. W: jw., s. 483.

I-4.indd 78 2011-06-13 14:29:07

Natury zyskuje tu swoją odmienną stronę dopełniania się[19]. A jeśli potraktujemy stałość i zmienność jako wyznaczniki struktury (związanej z pracą, konserwowaniem istniejącego stanu, skończonością, określonym miejscem w hierarchii, celowym działaniem w sferze bytu, a także racjonalnością w poznawaniu) i antystruktury czy protostruktury (związanej z grą, przepływem, procesualnością, potencjalnością bycia, jak też paradoksem i szokiem w poznawaniu) – to dopełnianie się takie można spuentować słowami Victora Turnera: „Człowiek rozwija się dzięki antystrukturze, a trwa dzięki strukturze"[20].

Pierwsze dwie składowe myślenia Brzozowskiego, zmierzające do nobilitacji życia (zmiennego życia, w którym jednak ostatecznie każda przemijająca chwila staje się już wieczną składową wewnętrznego świata), powodują, że filozof ten wpisuje się w poczuciu Miłosza w tradycję (która zresztą równie dobrze obejmuje przecież Kierkegaarda, Pascala i innych), kumulującą się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku w egzystencjalizmie; przytacza on zresztą nawet dyskusje prowadzone wtedy, sytuując polskiego myśliciela – ze względu na wyznawane przez niego poglądy – między Sartre'em a Lefèbvre'em. Natomiast to, co związane z mitem nowoczesnym, dochodzi do głosu u Brzozowskiego z powodu jego zainteresowań zarówno Blakiem, jak Swedenborgiem czy Newmanem. W odniesieniu zaś do współczesności Miłosz z kolei połączy jego wypowiedzi np. z poglądami Simone Weil, która nawet u Marksa (inaczej niż w przypadku Engelsa czy Lenina) zauważa postrzeganie człowieka nie tyle jako części natury, ile jako elementu antagonistycznego wobec niej.

Tak więc to, co istotne u Brzozowskiego, filozofa z początku wieku XX, Miłosz, świadek całego wieku, w znacznej mierze czyta poprzez lektury filozoficzne z drugiej tego wieku połowy, uznając, że możliwość takiego właśnie usytuowania czyni z Brzozowskiego postać dużo ważniejszą niż osoby tych, którzy zajmowali ongiś eksponowane katedry na uniwersytetach (przykład: „Rytm Zdziechowskiego zamroził go w jego epoce, którą skazał na zagładę swoją książką wydaną tuż przed wybuchem wojny: *W obliczu końca*. Rytm Brzozowskiego niesie go dalej"[21]). Miłosz dokonuje tu zresztą interpretacji, którą można by uznać za swoisty przekład z języka nieco już zdezaktualizowanego na znacznie bardziej współczesny[22].

Co do Witkacego natomiast, to we wspomnianym na początku artykule nie zawaha się Miłosz ostatecznie stwierdzić:

> Z olbrzymiej większości „mistrzów" powieści, wiersza czy noweli i tak nic nie zostanie, a z Witkiewicza, bynajmniej nie mistrza, da się zachować coś trwałego, co pozostanie ważne nie tylko w Warszawie czy w Krakowie, ale i w Sydney, i w Pensylwanii[23].

O ile więc Brzozowskiemu przydawał znaczenie poniekąd ponadczasowe,

---

[19] O dwumityczności i dwuparadygmatyczności jako istocie ludzkiego myślenia zob. L. W i ś n i e w s k a, *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*. Bydgoszcz 1999.

[20] Zob. V. T u r n e r, *Przedstawienie w życiu codziennym, życie codzienne w przedstawieniu*. W: *Od rytuału do teatru*. Przeł. M. i J. D z i e k a n o w i e. Warszawa 2005, s. 191.

[21] M i ł o s z, *Człowiek wśród skorpionów*, s. 191.

[22] T. B u k s i ń s k i (*Zasady i metody interpretacji tekstów*. „Studia Filozoficzne" 1988, nr 12, s. 28) przyjmuje, iż można interpretację tekstów traktować „jako swoisty przekład ich treści na współczesny język [...]. Teraźniejszy język i teraźniejsza wiedza stanowią układy odniesienia wszelkiej interpretacji naukowej [...]. Nowa interpretacja niejako włącza na nowo tekst do współczesnej kultury [...]".

[23] M i ł o s z, *Granice sztuki*, s. 80.

I-4.indd 79 2011-06-13 14:29:07

o tyle Witkacemu przydaje znaczenie ponadlokalne. Czyni to nawet, jeśli ma poczucie, że ten drugi uznał bankructwo swoich pomysłów artystycznych, zostawiając sobie jednak status filozofa.

Z relacji Miłosza wyłania się obraz twórcy, któremu pewne istotne zagadnienia (metafizyczne) jawiły się jako funkcjonujące w ludzkiej historii w różnych wersjach: religijnej (uznalibyśmy ją za odpowiednik dwu wspomnianych wcześniej mitów), filozoficznej (tworzono tu systemy mające odkryć prawdę absolutną – i możemy uznać je tu za zdesakralizowane, paradygmatyczne pokłosie mitu Boga, dysponującego jedną prawdą), wreszcie zaś w sztuce, wyrastającej w istocie na bankructwie intelektualnego (świadomość) dążenia w filozofii do jedynej prawdy (stanowiącej rozwiązanie tajemnicy) – które w konsekwencji doprowadziło do stworzenia zbioru prawd uzmysławiających znowu tajemnicę.

Co dla komentatora mogło tu być niezwykle ważne, to wskazanie, że pewne podstawowe pytania i ujęcia rzeczywistości, które skłonni jesteśmy nazywać filozoficznymi, w istocie mają jeszcze bardziej podstawowy wymiar, z jednej strony znajdujący się poniekąd poza wszystkimi przedstawionymi tu dziedzinami, z drugiej – realizujący się w określony, specyficzny sposób w każdej z nich. „Poza" nimi zatem pozostawać musi świat niejako pozaludzki, pozakulturowy i pozajęzykowy, w którym wszystkie takie jego aspekty, jak Bóg i Natura, czas linearny i cyrkularny, przestrzeń hierarchiczna i oparta na zasadzie *coincidentia oppositorum* są niemożliwe do rozróżnienia – bądź nie istnieją. Powiedzmy, że w sensie Nietzscheańskim tworzą Prajednię. Dopiero wkroczenie człowieka w ten świat powoduje wyróżnienie jego aspektów, które wiąże się z nadaniem światu, a jeszcze bardziej ludzkiemu istnieniu, określonych poszczególnych znaczeń i ogólnych sensów. Inne bowiem sensy pociąga za sobą oparcie się na strukturze, tzn. stałości, gwarantowanej istnieniem jednego Boga z jego niewzruszonym prawem (za którego to prawa pochodną można uznać prawo moralne), a inne – oparcie się na zmienności, reprezentowanej przez Naturę z jej nieuniknioną sprzecznością pomiędzy wartościami. Inne sensy pociąga za sobą wizja hierarchiczna, wprowadzająca przewagę i podległość, zatem nierówność (przy jednoczesnym poczuciu, że niezależnie od miejsca w niej istnieje zasadnicza równość dekretowana np. przez śmierć), a inne – *coincidentia*, zakładająca właśnie, odwrotnie, równość nierówności (przy poczuciu, że nierówności te są nieredukowalne); inne znaczenia związane zostają z pojęciem zamkniętego narodzinami i śmiercią jednorazowego istnienia, a inne – z pojęciem życia, w którym narodziny kryją śmierć, a śmierć prowokuje narodziny. Ale w tej sytuacji dwa podstawowe ujęcia mityczne i dwa paradygmatyczne decydujące o podstawowej wewnętrznej spójności znaczeń powiązanych z każdą z możliwości powinny zostać uznane za niewystarczające w swej pojedynczości i za domagające się uwzględnienia powstającej między nimi kompleksowości dwu różnych ujęć złożonej rzeczywistości. Co prawda z podejściem Witkacego można by było podjąć polemikę dotyczącą tak prostego u niego niewyodrębnienia w religii jej odmiennych systemów, a jednocześnie równie prostego powiązania dwu zdesakralizowanych dziedzin kultury z jednym tylko lub drugim paradygmatem.

Przynajmniej częściowo Miłosz ową polemikę podejmuje przy innej okazji – zmierzając do zachwiania zarówno tak mocno zarysowanej u Witkacego odrębności dziedzin kultury, jak i wewnętrznej ich jednolitości. Stosunkowo łagodnie

I-4.indd 80 2011-06-13 14:29:08

powątpiewając, że sztuka dopiero od niedawna wkracza w rejony zarezerwowane dla filozofii, jednocześnie deklaruje:

> Powinno być teraz chyba jasne, że poezja jest rozpatrywana przeze mnie jako przydatek religii (co jest dokładnym przeciwieństwem poezji pojętej j a k o religia), religii w szerokim znaczeniu (wolno czy nie wolno wywodzić ją od *religare*, wiązać), przy czym upragniona spójność może być teistyczna albo ateistyczna. Mięśnie i nerwy umysłu przezierają przez słowo religia, toteż lepsze jest ono niż *Weltanschauung*. Poezja, która uchyla się od udziału w podstawowym dla człowieka wysiłku jednoczącym, zmienia się w zabawę i zamiera[24].

Tak więc za religię (teistyczno-ateistyczną) uznaje się tu w gruncie rzeczy każde podejmowanie zagadnień filozoficznych, a w ramach poezji pozytywnie wyróżniona zostaje ta, która je podejmuje, tym samym ustanawiając swoją podstawową wartość, i ta, która je pomija – skazując się w ten sposób na nieistotność.

Znamienne, że u Witkacego sztuka od ujęcia intelektualnego w nauce przechodzi do „uczucia" (metafizycznego), a od ujęcia świata w kategoriach prostoty do złożoności, czyli jedności w wielości, która też wyłania dzieło sztuki (i w konsekwencji umieszcza je ostatecznie, w drodze jakiegoś zdecydowanego przekierunkowania, w orbicie wpływów odpowiednika mitu Natury, tj. paradygmatu kołowego – z jego zasadą *coincidentia oppositorum* i nawrotem w czasie) jako obraz Tajemnicy Istnienia. Wszystkie pojawiające się w tej koncepcji „napięcia kierunkowe" w owej złożoności ma ująć (niespokojna i dynamiczna) Czysta Forma, przeciwstawiona, jak to określi Miłosz, „spokojnej formie" dawnego dogmatu, obrządku i dociekania o istocie (w tej sytuacji: stabilnego, stałego) bytu[25].

> Zjawisko [...], które Witkiewicz nazywa nienasyceniem formą, prowadzi do coraz większej komplikacji użytych środków. Sztuce współczesnej już nie dosyć harmonii i symetrii – upaja się ona dysonansami, zgrzytami, niepokojem asymetrycznych i zwichrzonych płaszczyzn. [...] A jednak wariackie dzieła jakiegoś van Gogha czy Picassa są jedyną postacią piękna nam dostępną[26].

– komentuje Miłosz, w stwierdzeniu „wariackie" zawierając swoją ocenę. W tym opisie zarówno poprzez wspomnianą ocenę wiążącą ową sztukę z rozkiełznaną sferą podświadomości (co zresztą uzasadnione jest występowaniem u Witkacego narkotyków, alkoholu i nieopanowanego erotyzmu), jak i poprzez wymienione cechy sztuka wiąże się ze wspomnianą wcześniej Turnerowską antystrukturą, także w sensie konsekwencji poznawczych (paradoks, szok, eksces).

Jednak mimo takich „wariackich papierów", albo dzięki nim, sztuka ta przeciwstawić się może, wedle Witkacego, powszechnemu zautomatyzowaniu społeczeństwa jako przejawowi degeneracji postaw wyrosłych z (stabilizującego) mitu nowoczesnego. W zdesakralizowanej postaci jego wyrazem byłaby etyka nie mająca żadnych uzasadnień metafizycznych, ale reprezentująca potrzeby pragmatyczne oraz interesy określonej grupy. I znowu Witkacy dokonuje tu daleko idącej generalizacji, przeciwstawiając na najbardziej ogólnej płaszczyźnie jednostkę i masy. Przy czym w tym przypadku, odwrotnie niż u Brzozowskiego, mit nowoczesny, a dokładniej: jego odpowiednik, paradygmat linearny (skojarzony z automatyzacją przeciwstawianych jednostce mas) odgrywa rolę zagrożenia, nie obiet-

---

[24] Cz. M i ł o s z, *Jeffers: próba ujawnienia*. W: *Zaczynając od moich ulic*, s. 354.
[25] M i ł o s z, *Granice sztuki*, s. 74.
[26] *Ibidem*, s. 75.

I-4.indd 81 2011-06-13 14:29:08

nicy (jak u Brzozowskiego celowa praca). W stosunku Miłosza do tego artysty-filozofa pojawiła się więc dość szczególna postawa:

> Teraz pytanie: jak odnieść się do tego rodzaju teorii estetycznych, jak je ocenić, nie wyrzekając się prostoty i jednoznaczności? Są to zjawiska zbyt nam bliskie, aby można je było traktować tylko jako rozdział z dziejów kultury. [...]
>
> [...] W istocie krytykuję Czystą Formę przez miłość do niej, bo wolno, tęskniąc do raju, zabronić sobie powrotu, gdy ten powrót byłby tylko skażeniem. Niebezpieczeństwo tkwi w programowym uznaniu Czystej Formy za rdzeń sztuki[27].

Z pewnością tutaj Miłosz ma rację: zawsze istniały (dwa) odmienne typy sztuki, a barokowa, jak ją opisuje Wölfflin[28], zawiera wiele wyznaczników bliskich przedstawianym przez Witkacego, pomimo innego ich ucieleśnienia. Jeszcze bardziej jednak charakterystyczne jest u Miłosza właśnie zatrzymanie się na pograniczu odmiennych narracji: tęsknota za mitem Natury skojarzona wszak zostaje u niego z zakazem o proweniencji Boskiej.

Wyraźnie bowiem ma on poczucie dopełniania się dwu sposobów interpretacji świata, skoro mówiąc o dwu stronach „mocno pieniackiego" sporu, które zapewne wodzą się po sądach zupełnie niesłusznie, zarzuca Witkacemu, że opowiedział się akurat za jedną z nich. W tym nieustannym i nigdy nie skończonym sporze biorą udział, wedle komentatora, etyka i poezja (a raczej sztuka w ogóle):

> Pierwsza ze stron nazywa siebie prawdą i cnotą. Za podstawę działania obiera rozum. Druga ze stron z trudem określa swoje stanowisko i tam, gdzie żądają od niej argumentów, tańczy, śmieje się, płacze albo wymawia niezrozumiałe wyrazy. Niejeden sędzia skłonny jest rozstrzygać na jej niekorzyść, a to z powodu jej wyraźnej demencji czy też niedorozwoju władz umysłowych[29].

Oczywiście, taki sędzia, stojący po stronie rozumu, popełnia ten sam błąd jednostronności, jaki popełnia Witkacy – sytuujący się na przeciwnej pozycji, ale równie jednoznacznie. W przedstawionych zaś „stronach" łatwo rozpoznać Nietzscheańskie postawy: teoretyczną (wcielaną choćby przez Sokratesa z pism Platona) i dionizyjską[30]. W dodatku, podobnie jak potem u Miłosza, dionizyjskość kojarzona jest u Nietzschego z orientacją estetyczną, ze sztuką, a postawa teoretyczna – z (pozytywistyczną) nauką i etyką.

Jednak trzeba zauważyć, że jakkolwiek Nietzsche w istocie akcentował głównie tendencję rewindykacyjną (zmierzając do przywrócenia kulturze europejskiej – a przede wszystkim kulturze drugiej połowy XIX wieku – Dionizosa), to przecież w konsekwencji jego projekt nastawiony jest na mariaż tych przeciwieństw, symbolizowany przez Sokratesa uprawiającego muzykę (w skamandryckim zaś, Tuwimowskim ujęciu – Sokratesa tańczącego). Otóż Miłosz również sytuuje się wyraźnie po tej (trzeciej właśnie) stronie – czyli po obu stronach jednocześnie. Buntuje się on zarówno przeciwko Witkacemu (i Dostojewskiemu, którego zna-

---

[27] *Ibidem*, s. 91–93.

[28] H. W ö l f f l i n, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*. Przeł. D. H a n u l a n k a. Przedm. do wyd. polskiego L. K a l i n o w s k i. Wstęp do wyd. polskiego W. P o d l a c h a. Wyd. 1. Wrocław 1962.

[29] M i ł o s z, *Granice sztuki*, s. 94.

[30] F. N i e t z s c h e, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*. Przeł. L. S t a f f. Warszawa 1907.

I-4.indd 82 2011-06-13 14:29:08

czenie w XX wieku wiąże z kultem sprzecznych dionizyjskich sił), jak i przeciwko sądowi Rogera Caillois, który tak rozumianą poezję gotów jest oskarżać o pozostawanie w niewoli zmysłów, jak dzieje się w przypadku schizofrenika postrzegającego tylko płatki, liście i łodygę zamiast całości pięknej róży. Stąd, być może, w wypowiedziach Miłosza z kolei pojawia się często obraz spiralności jednoczącej wymiar paradygmatu kołowego jako odpowiednika mitu Natury, reprezentowanego przez Dionizosa (a też Chrystusa) i zarazem – paradygmatu linearnego jako odpowiednika mitu nowoczesnego (mitu Boga). Choć przy tym obawia się on pułapki racjonalnej eksploatacji irracjonalizmu, instynktu, snu i podświadomości, jaką, jego zdaniem, zafundował przed 1939 rokiem surrealizm. Sposobem ratunku dla indywiduum ma być po prostu wolność związana z korzystaniem z obu dróg, tak jak ratunkiem dla cywilizacji jest wolność, której nie może zniweczyć „idealna" Republika Platona.

Ten sposób postrzegania świata w perspektywie przeciwnych mitów powraca w trochę innym ujęciu prawie ćwierć wieku potem, kiedy Miłosz mówiąc o kontemplacji, jakiej poeta powinien poddawać całą rzeczywistość, stwierdza:

> Kontemplacja, o której mówię, zachęca, aby uchwycić, poprzez ciągłe przekształcenia języka, dziwną grę pomiędzy tym, co stałe, i tym, co zmienne. Jeżeli poezja nie bierze pod uwagę tego podwójnego charakteru naszych doświadczeń, wikła się w fałszywych dylematach, na przykład przeciwstawia indywidualne zbiorowemu i *vice versa*. Jeżeli wtedy zwraca się do tego, co niezmienne, grozi jej akademizm. Wyrzut sumienia rzuca ją z kolei w tematy społeczne i polityczne, wtedy natomiast grozi jej histeria[31].

Stałe i zmienne jako reprezentacje ontologii dwóch mitów i suchy racjonalizm oraz emocje jako ich reprezentacje poznawcze zdają się więc uzyskiwać pełną nośność dopiero wtedy, gdy mogą występować łącznie.

I znowu kilkanaście lat później, w 1980 roku, podobną wymowę mieć będą słowa:

> Przed chwilą wyraziłem tutaj tęsknotę do pozbycia się sprzeczności, jaka zachodzi pomiędzy potrzebą dystansu i poczuciem solidarności z ludźmi. Jeśli jednak uznamy lot n a d ziemią, czy na grzbiecie gęsiora, czy Pegaza, za metaforę powołania poety, nietrudno zauważyć, że już w niej zawiera się sprzeczność, bo jak być p o n a d i równocześnie widzieć ziemię w każdym szczególe? A jednak, przy chwiejnej równowadze przeciwieństw, pewna harmonia może być osiągnięta dzięki dystansowi, jaki wprowadza sam upływ czasu[32].

Tym razem dystans, który manifestuje się poprzez arystokratyczną hierarchiczność, i pokrewieństwo, znajdujące wyraz w (Bachtinowskiej) ludowej plemienności, a także (w wymiarze poznawczym) widzenie uogólniające, z konieczności abstrakcyjne i teoretyczne, więc racjonalne, oraz widzenie oparte na konkrecie doświadczenia, zakładające możliwość „wczucia się" czy „odczucia" – w kolejnym wariancie aktualizują wspomnianą dwoistość, zarazem wyjaśniając możliwość jej zaistnienia w czasie – pozwalającym na wybór w konkretnym momencie i na tworzenie zbioru odmiennych perspektyw w trwaniu.

Tak więc dyspozycja ukształtowana gdzieś u początków tego pisarstwa – dyspozycja, która odwołuje się do podstawowych figur mitycznych naszej kultury, tj.

---

[31] Cz. M i ł o s z, [przemówienie:] *Rencontre Mondiale de Poésie (World Poetry Conference), Montreal, wrzesień 1967*. Z francuskiego tłumaczył autor. W: *Zaczynając od moich ulic*, s. 475–476.

[32] M i ł o s z, [przemówienie:] *Królewska Akademia Szwedzka, Sztokholm, grudzień 1980*, s. 488.

I-4.indd 83 2011-06-13 14:29:08

Boga i Natury, z samej swej istoty najbardziej filozoficznych, jak tylko można sobie wyobrazić – okazuje się niezwykle trwała i nieustannie się ujawnia (realizując tym stałość), a zarazem zmienia przebrania (czy może maski – pod warunkiem jednak, że przyjmiemy, iż są to nie tylko maski Dionizosa, ale także maski jedynego Boga), więc prezentuje się ciągle w nieco innych aktualizacjach (odpowiedzialnych za ruch i dynamikę), sama podlegając tym wyznacznikom, które wydobywa w świecie.

Abstract

LIDIA WIŚNIEWSKA
(Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz)

MIŁOSZ AND THE PHILOSOPHY OF (UNITY OF) DIVERSITY

Brzozowski and Witkacy, whom Miłosz initially (*i.e.* in his article *Limits of the Arts* ⟨*Granice sztuki*⟩) rejected, may ultimately be regarded as those who inspired his own attitude. For Miłosz most crucial in Brzozowski's views was *praxis*, contrasted with unilateral and stabilising pragmatism of various social groups, and simultaneously justifying changes of opinions and unique "betrayals" of oneself. Brzozowski, however, is situated not exclusively on the justifying the dynamics part of the cognitional archaic myth (the myth of Nature) or circular paradigm that corresponds to it. One may also accurately point out the connections with modern myth (the myth of God) commensurate with linear paradigm, the expression of which is effect-oriented work (situated by Brzozowski also in the domain of history). Witkacy's point is similar in this respect. Alongside the terror of crash of solid values, Miłosz discerns (contrary to that) acknowledging the significance of art, the one and only opponent to automated society. Such Nietzschean connection (Socrates performing music) proves to be Miłosz's permanent susceptibility for years.

I-4.indd 84 2011-06-13 14:29:08

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

ŁUKASZ TISCHNER
(Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

BIESY MIŁOSZA

> Nie, nie, nie! – krzyknął nagle Iwan – to nie był sen! On tu był, on tu siedział, o na tej kanapie. Kiedy zastukałeś w okno, rzuciłem w niego szklanką... o, tą właśnie... Poczekaj, ja i przedtem spałem, ale ten sen nie jest snem. I przedtem to było. Mój drogi, miewam teraz takie sny... ale to nie sny, to bywa na jawie: chodzę rozmawiam, patrzę... ale śpię[1].

Pisał niegdyś Jan Błoński: „Diabeł nigdy nie opuszczał Miłosza, od *Trzech zim* do *Hymnu o perle* [...]”[2], co brzmi złowrogo, choć prawdziwie, jeśli pamiętać jeszcze o utworach późniejszych, jak te z *Drugiej przestrzeni* i *Wierszy ostatnich*. O diable wspominał Miłosz także w swoich tekstach nieliterackich – w wywiadach[3], czy podczas jednego z ostatnich publicznych wystąpień z okazji 75 urodzin Leszka Kołakowskiego (23 X 2002). Zabierając wtedy głos w krakowskiej restauracji „Soplicowo” (!), zacytował Aleksandra Wata: „Trudno wierzyć w Boga, ale jeszcze trudniej nie wierzyć w Diabła”[4]. Ukrył jednak tożsamość autora tych słów, posłużywszy się formułą uogólniającą: „Ktoś powiedział w tamtym właśnie stuleciu”[5].

---

[1] F. Dostojewski, *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem*. Przeł. A. Wat. Warszawa 1984, s. 755.

[2] J. Błoński, *Diabeł w polskiej literaturze powojennej*. W: *Gospodarstwo krytyka. Teksty rozproszone*. Wybór i układ M. Zaczyński. Posłowie J. Jarzębski. Kraków 2010, s. 99. *Pisma wybrane*. T. 3.

[3] Zob. np. Cz. Miłosza *Dziedzictwo diabła.* Z Cz. Miłoszem i ks. J. Tischnerem rozmawiają J. Gowin [i in.] (w: *Rozmowy polskie 1979–1998*. Kraków 2006) oraz *Dostojewski badał choroby ducha. Wywiad* (w: *Rosja. Widzenia transoceaniczne*. T. 1: *Dostojewski – nasz współczesny*. Wybór B. Toruńczyk, M. Wójciak. Oprac. i ułożyła B. Toruńczyk. Wstęp C. Cavanagh. Warszawa 2010).

[4] Cz. Miłosz, *Równanie*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 46, z 17 XI. Przypomnijmy, że w podobnym duchu wypowiadał się Cz. Miłosz w *Ziemi Ulro* (Przypisy A. Franaszek. Kraków 2000, s. 279. *Dzieła zebrane*): „Dzisiaj ilość ludzi, którzy nie wierzą w Boga, ale uwierzyli, zwłaszcza wskutek historycznych doświadczeń, w diabła, jest wcale znaczna. Osobiście znałem takich, którzy wyciągnęli z tego konsekwencje, postanawiając z nim pracować, bo tylko on zwycięża, czyli powtarzając wybór zrobiony przez Wielkiego Inkwizytora [...]”.

[5] Miłosz, *Równanie*. Niedokładny cytat pochodzi z pierwszej części *Mojego wieku. Pamiętnika mówionego* (w: *Pisma zebrane*. T. 2. Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz. Do druku przygotowała L. Ciołkoszowa. Warszawa 1998, s. 63). W oryginalnym zapisie wypowiedź Wata brzmi: „współczesnemu człowiekowi jest nieprawdopodobnie trudno uwierzyć w Boga,

I-5.indd 85 2011-06-13 14:29:29

Tym samym zataił fakt, że słowa te padły w jego obecności i że Wat znalazł w Miłoszu empatycznego słuchacza demonologicznych opowieści. Oczywiście, trudno beztrosko zakładać, że Miłosz w pełni podzielał poglądy Wata. Zwłaszcza że pytania stawiane w *Moim wieku* są na ogół lakoniczne i nie zdradzają, co myśli słuchacz. Wolno jednak domniemywać, iż fragmenty o widzeniu diabła i związku tego przeżycia z nawróceniem Wata nie pojawiłyby się, gdyby kto inny trzymał w ręku mikrofon. Wydaje się, że niemy w tych fragmentach książki Miłosz zawiesza na kołku swój sceptycyzm i „wierzy" Watowi, choć, jak wiadomo, między wiarą a epistemologiczną pewnością może rozpościerać się przepaść. „Wierzy" przede wszystkim dlatego, iż odczuł na własnej skórze podobne uwiedzenie i zniewolenie umysłu, do czego przyznawał się w wywiadzie: „Ja sam odczuwałem sowietyzm jako diabelstwo; moje osobiste zmagania dotyczyły pytania: »Czy paktować z diabłem?«"[6] Być może, miała w tym też udział fascynacja pisarstwem oraz światoodczuciem Dostojewskiego, który bez wątpienia zaważył na demonologii i Wata (tłumacza *Braci Karamazow*), i Miłosza[7].

W moim szkicu postaram się prześledzić „diabelskie tropy" w twórczości Miłosza, skupiając się nie tyle na diable jako figurze kulturowej, co raczej na pewnym doświadczeniu „demonicznego", którego zapisy znajdujemy w dziełach pisarza. „Demoniczne" rozumiem w znaczeniu, jakie nadał mu Søren Kierkegaard, który pojmował je jako lęk przed dobrem i swoiste zamknięcie (na otaczający świat i innych ludzi), nazwane przez niego „hermetycznością". „Demoniczne" to nuda i martwota, paraliżujące doświadczenie nicości[8]. Pokrewne jest ono pewnej odmianie udręki (nierzadko opisywanej przez Miłosza) nazywanej przez ojców pustyni acedią[9]. Jej polskie odpowiedniki to m.in.: obrzydzenie, nuda, gnuśność, zniechęcenie, zmęczenie, niechęć, przygnębienie, przesyt, a wreszcie uprzykrzenie, które bodaj najwierniej oddaje istotę tego stanu[10]. Ewagriusz z Pontu definiował

---

ale szalenie trudno jest nie wierzyć w diabła, może jeszcze trudniej. Ja, w takim szkicu *Śmierć starego bolszewika*, opisuję niezbyt dobrze [...] moment więzienia w Saratowie. Wtedy zrozumiałem diabła w historii. I właściwie komunizm mi się przedstawiał w postaci diabelskiej. I w gruncie rzeczy, pomimo że tak otrzeźwiałem, stałem się człowiekiem bardzo normalnym, czytającym sowietologów, interesującym się zagadnieniami ekonomicznymi. Ale to jest baza. Czy chcę, czy nie chcę. Moment diaboliczny jest bazą mojego pojmowania komunizmu, powiedzmy totalizmu, bo w końcu hitleryzm jest też jedną z jego postaci, jakąś reakcją na komunizm. Jest diabeł. To mnie w gruncie rzeczy nigdy nie opuszczało" (s. 63–64).

[6] M i ł o s z, *Dziedzictwo diabła*, s. 349.

[7] Świadectwem tej pasji są wykłady o Dostojewskim, które prowadził Miłosz w Berkeley, oraz szereg szkiców i wywiadów pomieszczonych ostatnio w zbiorze pt. *Rosja. Widzenia transoceaniczne*. Sądząc po wzmiankach w eseju *Dostojewski i Sartre* (w zb.: jw.), Cz. M i ł o s z nosił się z zamiarem napisania osobnej książki o autorze *Braci Karamazow*.

[8] Zob. S. K i e r k e g a a r d, *Pojęcie lęku. Psychologicznie orientujące proste rozważanie o dogmatycznym problemie grzechu pierworodnego. Przez Vigiliusa Haufniensis*. Przeł., posłowie A. D j a k o w s k a. Warszawa 1996, s. 141–162.

[9] Zob. E w a g r i u s z z P o n t u: *O wadach, które przeciwne są cnotom*. W: *Pisma ascetyczne*. T. 1. Przeł. K. B i e l a w s k i [i in.]. Tyniec 1998; *O różnych rodzajach złych myśli*. W: jw. Jak wiadomo, sam Miłosz rozmyślał o acedii, czemu dał m.in. wyraz w eseju *Saligia* z *Ogrodu nauk* i w notatce *Na wyspie bezludnej* z *Pieska przydrożnego*. O podobieństwie między Kierkegaardowską melancholią i lękiem a acedią pisał G. B u n g e w książce *Acedia, duchowa depresja. Nauka duchowa Ewagriusza z Pontu o acedii* (Przeł. J. B e d n a r e k, A. Z i e r n i c k i. Tyniec 2007, s. 60).

[10] Zob. B u n g e, *op. cit*., s. 57.

I-5.indd 86 2011-06-13 14:29:29

acedię jako wspólniczkę smutku osłabiającą duszę. Zamęt, który ona powoduje, wynika stąd, że jest „jednoczesnym i długotrwałym pobudzeniem przez gniew i pożądanie, przy czym ten pierwszy złości się na to, co obecne, drugie zaś tęskni za tym, co nieobecne”[11]. Źródeł podatności na jej pokusę ojcowie pustyni dopatrywali się w filantii, zakochaniu się w sobie, które wyobcowuje od Boga i stworzenia. *Acedia* jawi się wręcz jako najczystszy wyraz samozakochania Adama[12].

W moich analizach skorzystam ze wskazówek Dostojewskiego, który uczył rozpoznawać „udział diabła” nie po zapachu siarki, ale raczej po szczególnym stosunku do świata i samego siebie tego, kto słucha jego podszeptów.

Diabelski korowód

Zacznijmy jednak od naszkicowania portretów pamięciowych diabłów, które zasiedlają wyobraźnię Miłosza[13]. Bodaj pierwszy opis Szatana (duża litera) pojawia się w *Wierszach dla opętanych* z 1931 roku. Ma rysy młodopolskie – jak w słynnym obrazie Wojciecha Weissa, zasiada koło stolika kawiarni, niewątpliwie też z chuci i żądzy jest poczęty. Wedle Elżbiety Kiślak[14] bliżej mu jednak do Baudelaire'owskiego szatana piękna, który jest sojusznikiem poezji. W utworze, który ma formę dialogu Młodzieńca i Dziewczyny, z ust „opętanego” padają znamienne słowa, zaskakująco współbrzmiące z cytowaną już i znacznie późniejszą deklaracją Wata:

> Jeżeli nie wierzę w Boga, który miłosiernie
> Zakrywa oczy dłonią,
> To na pewno wierzę w Szatana, ostre ciernie
> Przydającego skroniom[15].

W tym artystycznie niewyrafinowanym i mało samodzielnym jeszcze wierszu pojawia się dodatkowo przeczucie stanu udręki i acedii, kiedy Młodzieniec wyznaje: zły duch „mnie czeka” i „rani pychą”, a wreszcie „sprawia, że czasem znowu / Pacierze wołam”[16]. Zwłaszcza „rana pychy”, która w dojrzałej twórczości Miłosza nieodłącznie towarzyszy obrazom budzącej rozpacz nicości, jest tu szczególnie znacząca.

Potem pojawia się korowód diabłów niezdarnych, poczciwych lub śmiesznych – z dziecięcych wyobrażeń, ludowych podań, staropolskiej literatury religijno-

---

[11] E w a g r i u s z z P o n t u, *Scholia in Psalmos 118, 28*. Cyt. za: B u n g e, *op. cit*., s. 67.

[12] Zob. B u n g e, *op. cit*., s. 77–78. Podobnie zdaje się odczytywać genealogię acedii Miłosz, który w przywoływanym już eseju *Saligia* nawiązuje do *Boskiej Komedii*, by pokazać, że sprzeniewierzenie się „Miłości, która porusza gwiazdy”, jest samym rdzeniem wszelkiego grzechu. Właśnie dlatego za najgroźniejsze wady uważa poeta te, które w największym stopniu karmią się miłością własną: „Dostojewski w *Braciach Karamazow* idzie wiernie za Dantem: *avaritia*, *gula* i *luxuria* zarówno starego Karamazowa, jak i Dymitra bledną wobec prawdziwie ciężkiej skazy, superbii Iwana, z którą sprzymierza się *akedia* Smierdiakowa” (Cz. M i ł o s z, *Ogród nauk*. Kraków 1998, s. 77).

[13] W moich opisach będę częściowo korzystał z rozpoznań J. Błońskiego z przywoływanego już szkicu.

[14] E. K i ś l a k, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*. Warszawa 2000, s. 295.

[15] Cz. M i ł o s z, *Wiersze dla opętanych*. W: *Wiersze*. T. 1. Przypisy A. F i u t. Kraków 2001, s. 35. *Dzieła zebrane*.

[16] *Ibidem*, s. 36.

I-5.indd 87 2011-06-13 14:29:29

-dydaktycznej. W cyklu *Świat (poema naiwne)* czytamy o figurach „uśmiechniętych diabłów", które po prostu zdobią jadalnię:

> [...] Niska
> Sofa obita skórą, nad nią głowy
> Dwóch uśmiechniętych diabłów wyrzeźbione
> I miedzianego rondla brzuch połyska[17].

To w oczach dziecięcego (czy może wspominającego dzieciństwo) podmiotu biesy oswojone, udomowione, które nie budzą lęku. Takie też są na ogół diabły w *Dolinie Issy* (1954), w której znajdujemy prawdziwą ich galerię. Narrator z czułością zaprawioną ironią snuje etnograficzną przypowieść o demonach i ich obyczajach:

> Osobliwością doliny Issy jest większa niż gdzie indziej ilość diabłów. Być może, spróchniałe wierzby, młyny, chaszcze na brzegach są szczególnie wygodne dla istot, które ukazują się oczom ludzkim tylko wtedy, kiedy same sobie tego życzą. Ci, co je widzieli, mówią, że diabeł jest nieduży, wzrostu dziewięcioletniego dziecka, że nosi zielony fraczek, żabot, włosy splecione w harcap, białe pończochy i przy pomocy pantofli na wysokich obcasach stara się ukryć kopyta, których się wstydzi. Do tych opowiadań trzeba się odnieść z pewną ostrożnością. Jest prawdopodobne, że diabły, znając zabobonny podziw ludności dla Niemców – ludzi handlu, wynalazków i nauki – starają się sobie dodać powagi, ubierając się jak Immanuel Kant z Królewca. Nie darmo inna nazwa nieczystej siły jest nad Issą „Niemczyk" – oznaczająca, że diabeł jest po stronie postępu. Jednak trudno przypuścić, żeby nosiły taki strój na co dzień. Na przykład ulubioną ich zabawą jest tańczyć w osieciach, pustych szopach, gdzie międli się len, stojących zwykle na uboczu od zabudowań: jakże mogłyby we frakach wzbijać kłęby kurzu i paździerzy, nie troszcząc się o zachowanie przyzwoitego wyglądu? I dlaczego, jeśli dany jest im jakiś rodzaj nieśmiertelności, miałyby wybrać właśnie strój z osiemnastego wieku?
>
> Nie wiadomo właściwie, do jakiego stopnia mogą zmieniać postać. Kiedy dziewczyna zapala dwie świece w wigilię świętego Andrzeja i patrzy w lustro, może zobaczyć przyszłość: twarz mężczyzny, z którym złączone będzie jej życie, czasem twarz śmierci. Czy to diabeł tak się przebiera, czy działają tutaj inne magiczne moce? I jak odróżnić istoty, które zjawiły się tutaj z nastaniem chrześcijaństwa, od innych, dawnych tubylców: od leśnej czarownicy, która zamienia dzieci w kołyskach, czy od maleńkich ludzi wychodzących nocą ze swych pałaców pod korzeniami czarnego bzu? Czy diabły i te różne inne stwory mają ze sobą jakieś porozumienie, czy też po prostu są obok siebie, jak są obok siebie sójki, wróble i wrony?[18]

Główny protagonista powieści – Tomaszek, był skłonny uważać, że w wigilię św. Andrzeja pojawia się w zwierciadle sam diabeł, bo kiedy dla żartu (uprawnione do takich czarów były tylko dziewczęta) próbował w tym dniu zerknąć w lustro, zobaczył „czerwone rogi"[19]. Jednak w miarę rozwoju fabuły, kiedy narrator przyjmuje perspektywę dorosłych, a zwłaszcza najbardziej doświadczonego przez złe moce Baltazara – ludowy sztafaż, a wraz z nim ironia powoli ustępują miejsca suchej i rzeczowej relacji. Okazuje się wtedy, że obiegowe nad Issą poglądy na temat obyczajów diabłów z trudem wytrzymują konfrontację z rzeczywistością:

> Jeśli przyjąć teorię, że fraczki i pończochy diabłów świadczą o ich sympatii do osiemnastego wieku, reforma rolna, polegająca na odbieraniu ziemi jednym i dawaniu drugim, powin-

[17] Cz. M i ł o s z, *Jadalnia*. W: *Wiersze*, t. 1, s. 196.

[18] Cz. M i ł o s z, *Dolina Issy*. Przypisy A. F i u t, H. M a r k i e w i c z. Kraków 2000, s. 12–13. *Dzieła zebrane*.

[19] *Ibidem*, s. 29.

I-5.indd 88 2011-06-13 14:29:29

na wykraczać poza zakres ich wiedzy. Diabeł, który pilnował Baltazara [...], z ciężkiego obowiązku musiał pewnie studiować tę kwestię[20].

Paradoksalnie wszakże diabły nie znikają. Czy raczej – nie odchodzą w cień mnogie i na ogół komiczne wcielenia, a zostaje ten jeden: nieustępliwy i inteligentny diabeł Baltazara. Tak oto wypowiada się o nim narrator, który rezygnuje w tym miejscu z pobłażliwego tonu etnografa:

> Według niektórych diabeł jest niczym więcej niż rodzajem halucynacji, tworem wewnętrznych cierpień. Jeżeli tak wolą, tym bardziej świat musi wydawać się im trudny do pojęcia, bo żadnej innej żywej istocie poza człowiekiem nie zdarzają się takie halucynacje. Powiedzmy, malutkie stworzonko, które niekiedy spacerowało, podskakując, koło linii rozlanego trunku, rozprowadzanych palcem Baltazara po stole, zawdzięczało swój byt pijaństwu. Nic z tego jednak nie wynika. Bywały dnie, kiedy Baltazarowi wracała radość, pogwizdywał sobie za pługiem – i nagle wewnątrz drgnięcie, które zapowiadało zbliżanie się grozy. Zaledwie kilka kroków poza krąg jemu wyznaczony, a już obca siła zapędzała go z powrotem. Właśnie: obca. Bo swoje cierpienie odczuwał wcale nie jako część samego siebie, sam na pewno, tam w głębi, ciągle pozostawał czystą radością, co go napadało, osaczało go z zewnątrz. Groza dlatego, że takiej subtelności i przenikliwości rozumowań, jakie rozwijał w stanach rozpaczy, nie czerpał przecie z tego, co sam mógł, porażała go nadludzka jasność widzenia. Własna śmieszność – ta też wchodziła w skład rozrachunków, na niej grał prześladowca[21].

Diabeł Baltazara stanowi prototyp tego pojedynczego, osobistego „ducha pustki" (wewnętrznego czy zewnętrznego?), który wtrąca w rozpacz i paraliżuje wolę, zamykając w kręgu „demonicznego". Jest on skoligacony z diabłem Iwana Karamazowa – nie przypadkiem chyba powtarza się w obu opowieściach epizod z rzuceniem w dręczyciela szklanką/kubkiem. Pokrewieństwo jednak bazuje na czymś głębszym, co wiąże się z zasadą i skutkiem działania obu prześladowców. Okazuje się bowiem, że charakterystykę diabła Iwana dokonaną przez Rowana Williamsa można z powodzeniem odnieść do biesa Baltazara:

> A zatem to w upieraniu się przy radykalnie i nieuleczalnie odseparowanym i zawstydzonym *ego* diabeł ze snu Iwana (i Lise) wyłania się jako coś więcej niż dobrotliwy łotr, któremu pozwolono istnieć w porządku stworzenia, jedynie po to, by zdarzenia posuwały się naprzód. On jest źródłem samowyobcowania, które paraliżuje lub popycha do samobójstwa[22].

Tego najważniejszego dla „demonologii" Miłosza diabła scharakteryzuję osobno, tymczasem odnotuję jeszcze, że Miłosz wskrzesza też biesy o rodowodzie literackim – w utworze *Na trąbach i na cytrze* (1965) wyjmuje z lamusa Dulibana, Kostrubana i Mędrelę, diabły z moralitetu Jana Jurkowskiego *Tragedia o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej*, które rozprawiają się z „rozkośnikiem" Parysem, ulegającym grzesznej chuci. Z kolei w *Fauście warszawskim* pojawia się pośrednio Mefistofeles jako figura diabła paktującego i wykupującego duszę. Łączą go tajemne konszachty z Duchem Dziejów, który jest ukrytym reżyserem w *Traktacie moralnym* (1947) i jawnym demiurgiem w *Traktacie poetyckim* (1956).

Zabieg infantylizacji, archaizacja, intertekstualna gra i „cudze słowo" (mediacja lirycznej maski, roli lub punktu widzenia postaci powieściowej) mają chyba

---

[20] *Ibidem*, s. 152.
[21] *Ibidem*, s. 154.
[22] R. W i l l i a m s, *Dostoevsky: Language, Faith, and Fiction*. Waco 2008, s. 73.

I-5.indd 89 2011-06-13 14:29:29

osłabić poznawczą wiarygodność zapisów spotkań z diabłem, a może jedynie dać alibi autorowi, który jest przecież dorosłym i trzeźwo myślącym człowiekiem XX wieku. Tak dzieje się w najbardziej znanych utworach o kuszeniu – w wierszach *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku* (1959) i *Daemones* (późne lata dziewięćdziesiąte), w których Miłosz sięga po barokową stylizację (w pierwszym ostentacyjnie, w drugim powściągliwie, poprzez nawiązanie do poetyki Józefa Baki), która ma zatrzeć znamiona pokrewieństwa między kuszonym a autorem. A jednak ten pojedynczy diabeł, w historycznym kostiumie lub mediatyzowany przez punkt widzenia dziecka lub prostaczka, jest uderzająco podobny do ducha nicości / oskarżyciela znanego z dzieł Miłosza, które zbliżają się do formy solilokwium i pozwalają się interpretować w kategoriach „rozpamiętywania własnego losu”[23]. W utworach *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974), *Odstąp ode mnie* (1977), *Późna starość* (sierpień 2003) czy *W depresji* (2003) znajdziemy zapisy o znamionach autobiograficznych, które są śladem doświadczenia „demonicznego”.

„Duch Dziejów” i złudzenie wolnej woli

Tymczasem jednak przyjrzyjmy się bliżej „Duchowi Dziejów”, bo to dzięki niemu diabeł na dobre zadomowił się w twórczości Miłosza. Pisałem już o tym szerzej w innym miejscu[24], więc teraz przypomnę to, co najważniejsze. „Duch Dziejów” staje się głównym bohaterem *Traktatu poetyckiego*, ale myśl o nim – chyba głównie za sprawą fascynacji Tadeuszem Juliuszem Krońskim – zakiełkowała w głowie Miłosza znacznie wcześniej. Można przypuszczać, że odcisnął on już ślady na cyklu *Głosy biednych ludzi* (zwłaszcza na *Przedmieściu* i *Pieśniach Adriana Zielińskiego*) i wierszach ze *Światła dziennego* (wspomniane *Traktat moralny* i *Faust warszawski*, ale także *Dziecię Europy* i *Central Park*). „Duch Dziejów” przypomina Heglowskiego „ducha świata” („*Weltgeist*”), czyli boskiego ducha, który przejawia się w historii poprzez świadomość człowieka, przynosząc postęp wolności i rozumności. Miałoby o tym świadczyć silne przeświadczenie o historycznym determinizmie, lecz i o teleologii oraz rozumności dziejów. Ale z tym ostatnim są kłopoty, bo próżno we wspomnianych utworach dopatrywać się wiary w rozumność dziejów, a domyślnie – w dobrodziejstwo ich dialektyki. Jak wiadomo, doktryna Heglowska borykała się z problemem immoralizmu: czy to, co skuteczne, jest z konieczności rozumne (wciela absolutny *telos*)? Jeśli tak, to trudno odróżnić logikę dziejów od logiki siły, natomiast „jednostki powszechno-dziejowe” (będące narzędziami „ducha świata”) od despotów wcielających swą „wolę mocy”. A tego rodzaju niejasność może sprzyjać cynizmowi. Hegel próbował sobie radzić z takim zarzutem, wprowadzając subtelności ontologiczne – nie wszystko, co zdaje się rzeczywiste, jest rozumne, bo czasem mylimy to, co rzeczywiste, z podlegającą przypadkowości „egzystencją zewnętrzną”, nie każdy więc zwycięski despota zalicza się do opatrznościowych mężów. Hegel przestrzegał też przed pokusą „profetyzmu” – ekstrapolowania wniosków faktycznych na przy-

[23] Zob. T. B u r e k, *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”*. W zb.: *Poznawanie Miłosza 2.* Cz. 2: *1980–1998*. Red. A. Fiut. Kraków 2001, s. 23.

[24] Ł. T i s c h n e r, *„Traktat poetycki”*. W: *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*. Kraków 2001. Zmaganie poety z „Duchem Dziejów” niezwykle wnikliwie opisała Kiślak w książce *Walka Jakuba z aniołem*.

I-5.indd 90 2011-06-13 14:29:29

szłość, bo niezbadane są podstępy „chytrości rozumu" i nie wiadomo, co ostatecznie ustanawia, a co znosi dialektyka dziejów. Z zarzutem immoralizmu nie próbował sobie wszakże radzić Krońśki, który nie obawiał się „profetyzmu" i jednoznacznie odczytywał działania „kotków" (komunistów) jako dziejowo opatrznościowe (rozumne), usprawiedliwiając tym samym narastający po wojnie terror. Ten immoralizm (czy to w wersji łagodniejszej – heglowskiej, czy też mocnej – heglowsko-marksistowskiej spod znaku Krońskiego) kłócił się z elementarną intuicją etyczną Miłosza i doprowadził do metamorfozy obrazu „Ducha Dziejów", który w *Traktacie poetyckim* upodobnił się do manichejskiego złego demiurga. Jak to się stało?

W *Traktacie poetyckim* „Duch Dziejów" ma od samego początku rysy demoniczne, bo najwyraźniej cieszy go tryumf nicości i chaosu nad obietnicą odkupienia:

> Gdzie wiatr zawiewa dymem z krematorium
> I dzwoni w wioskach dzwon na Anioł Pański,
> Przechadza się Duch Dziejów, poświstuje.
> Lubi te kraje obmyte potopem,
> Bezkształtne odtąd i odtąd gotowe[25].

Intuicję tę potwierdzają kolejne obrazy, ukazujące straceńczą daremność militarnego oporu „zmęczonych chłopców w oficerskich butach"[26], bo to pod rozłożonymi w niebie grubymi palcami „Ducha Dziejów" rozgrywa się tragedia powstania warszawskiego. Bunt jest równoznaczny z samobójstwem („I żaden grecki antyczny bohater / Do bitwy nie szedł tak zbyty nadziei, / Z wyobrażeniem swojej białej czaszki / Kopniętej butem obcego przechodnia"[27]), posłuszna uległość z kolei oznacza rezygnację z wolnej woli i ostatecznie zgodę na diabelski pakt:

> Polami wtedy żywi uciekali
> Od samych siebie, wiedząc, że wiek minie,
> Zanim powrócą. Przed nimi ruchome
> Piaski, na których drzewo się zamienia
> W nic, w antydrzewo, gdzie żadna granica
> Kształtu i kształtu nie dzieli, a w gromach
> Zapada się dom złoty, słowo JEST,
> I STAJE SIĘ sprawuje odtąd władzę.
> Każdy z nich dźwigał do końca dni swoich
> Pamięć tchórzostwa, bo umrze bez celu
> Nie chciał, a zwątpił, bo nie chciał umierać.
> I On, czekany, z dawna odgadniony,
> Dymił nad nimi tysiącem kadzielnic.
> Po grząskich ścieżkach pełzli mu do nóg[28].

Jak sugeruje w autorskim komentarzu Miłosz, pakt ten rozciągał się na lata powojenne, kiedy wyznawcy „*devenir*" (zasady powszechnego ruchu i stawania się) gotowi byli służyć „Duchowi Dziejów", który miał znaleźć swe przedłu-

---

[25] Cz. M i ł o s z, *Traktat poetycki*. W: *Wiersze*. T. 2 (2002). Przypisy A. F i u t, s. 209–210. *Dzieła zebrane*.

[26] *Ibidem*, s. 211.

[27] *Ibidem*, s. 217.

[28] *Ibidem*, s. 219–220.

I-5.indd 91 2011-06-13 14:29:29

żenie w sowieckich kolbach (przypomina się nieszczęsny cytat z listu Krońskiego do Miłosza: „My sowieckimi kolbami nauczymy ludzi w tym kraju myśleć racjonalnie bez alienacji”[29]). Stwierdziwszy wszechpotegę „Ducha Dziejów”, a zarazem krańcowe okrucieństwo i bezrozumność jego praw, traktatowy mówca zastanawia się, czy nie jest on po prostu Goetheańskim „Duchem Ziemi”, czyli personifikacją natury. Kwestię tę zostawia w zawieszeniu, niemniej z opisów, które otwierają ostatnią część *Traktatu poetyckiego* zatytułowaną *Natura*, można wnosić, że w przyrodzie dostrzega analogiczny teatr ślepego okrucieństwa:

> Brunatną kroplą poci się u pyska
> Na gwóźdź tarniny wbity konik polny,
> Ani tortury świadomy, ni prawa.
> I cóż ma począć ten, jak go nazwano,
> Upiór naczelny, więcej niż czarodziej,
> Jak go nazwano: Sokrates ślimaków,
> Muzykant gruszek, rozjemca wilg, człowiek?[30]

Jaki jest ostatecznie wynik zapasów z „Duchem Dziejów”? Odrzuciwszy wszelką „teodyceę historiozoficzną”[31], usprawiedliwiającą rozumność historii, podmiot mówiący *Traktatu poetyckiego* staje twarzą w twarz z nicością („Nic, tylko ocean / Wre i powtarza: daremnie, daremnie”). Ta nicość prowadzi w regiony metafizyki, a nie wyłącznie historii i polityki, bo okazuje się w stosunku do ludzkich poczynań pierwotna. „Duch Dziejów” stapia się w jedno z „gorszym bogiem”, gnostyckim archontem tego eonu (motyw pośrednio występujący w przedwojennej poezji Miłosza, by wspomnieć *Wcielenie* z r. 1937), którego panowanie wywodzi się z mitycznego czasu katastrofy kosmicznej. Zarówno „Duch Dziejów”, jak i „gorszy bóg” zdają się zwalniać człowieka od wolnej woli i osobistej odpowiedzialności (co czynił także Wielki Inkwizytor w poemacie Iwana Karamazowa), tym samym jednak przekreślając nadzieję na odkupienie od zła, na „inną ziemię, inne niebo”. To moment ewokujący rozpacz, stan acedii, który stanie się największą pułapką dla podmiotu Miłoszowych solilokwiów.

Podstępy demona południa

Zanim nawiążę do słynnych solilokwiów, wrócę jeszcze do twórczości okupacyjnej, bo znajduję w niej porażający zapis tryumfu „demona południa”, jak Ewagriusz z Pontu nazywał inaczej diabła acedii, „najuciążliwszego spośród wszystkich demonów”[32], atakującego w porze rozleniwiającego upału. Myślę o wspomnianym już *Przedmieściu*, gdzie podmiot przyjmuje rolę podmiejskiego cwaniaka, który jest bezwolnym świadkiem zagłady, przeistaczającym się niezauważalnie we wspólnika w dziele zniszczenia. Chyba nie przypadkiem sceneria przypomina pustynię w godzinach południowych – czytamy, że „Słońce zbielałe

---

[29] Cz. M i ł o s z, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. Przypisy A. F i u t, K. K a s p e r e k. Kraków 2007, s. 361.

[30] M i ł o s z, *Traktat poetycki*, s. 232.

[31] Termin T. J. K r o ń s k i e g o pojawia się w jego artykule *Problem zła moralnego u Hegla* (w: *Rozważania wokół Hegla*. Warszawa 1960).

[32] E w a g r i u s z z P o n t u, *O praktyce ⟨ascetycznej⟩*. W: *Pisma ascetyczne*, s. 230–231.

I-5.indd 92 2011-06-13 14:29:29

upada”[33], jak refren powtarza się fraza „gorący piasek”[34]. Ten „demon południa” nie jest jednak prywatny, lecz, by tak rzec – dziejowo-kosmiczny, bo zaraża nicością w konkretnym momencie historycznym, zaraża ponadto cały świat, w jakimś sensie niezależnie od przyzwolenia podmiotu (w tym wypadku zbiorowego: karciarze). Niezwykła siła tego wiersza polega na tym, że Miłosz posługuje się „obiektywnymi korelatami” stanu paraliżu woli, a zarazem jakiegoś nieuchronnego udziału w eksterminacji świata miażdżonego przez diabła historii. W tym kontekście cztery wersy:

Piękna piosenka,
Jałowe pole,
Szklanka wypita,
Więcej nie trzeba[35]

– są obezwładniającym zapisem „demonicznego” jako porażenia przez zło i nicość, stanu, w którym dobro okazuje się już niemożliwe. Co znamienne, *acedia* w tym wierszu nie jest grzechem indywidualnym (któremu mogłyby sprzyjać skłonność do kart – chciwość, butelki – pijaństwo, „wesołej dziwy” – nieczystość), lecz pewną postawą zbiorowej i nieuchronnej kapitulacji przed zgrozą tego świata. Jedyna wina karciarzy to zapijana rozpacz, brak nadziei, o której w *Świecie* pisał Miłosz, że jest wiarą w realną, a nie tylko ze snu wywiedzioną Ziemię-ogród. Jak jednak wzbudzić w sobie taką nadzieję i czy rzeczywiście jej brak jest zawiniony? Kwestie te powrócą po latach w wierszu *Alkoholik wstępuje w bramę niebios* (ok. 2000).

Najsłynniejszym i najbardziej dramatycznym zapisem ataku acedii jest część szósta, *Oskarżyciel*, z poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, w której toczy się dialog autora wewnętrznego (kontekst autobiograficzny jest tak mocny, że każe utożsamić „ja” mówiące z Miłoszem – autorem frazy „Czułe zwierzęta wierne”[36] z *Bram arsenału*) z jakimś *alter ego*, które ma nieokreślony status – i bytuje wyłącznie pasożytniczo jako źródło złych myśli. Słowo „oskarżyciel” podsuwa, oczywiście, przypuszczenie, że może to być diabeł, bo taki jest sens hebrajskiego „*satan*” i greckiego „*diabolos*”[37]. Niewątpliwie też zagadkowy bohater liryczny tej części poematu pełni funkcję „demona południa”. Trudno ostatecznie rozstrzygnąć, czy jest siłą zewnętrzną wobec podmiotu lirycznego, czy również projekcją jego niepokoju, niemniej jeśli nawet przyjąć, że jest jedynie hipostazą własnej udręki, staje się kimś radykalnie obcym (a zarazem wyobcowującym od samego siebie).

Przypomnijmy, że przedostatnia część, *Oskarżyciel*, wpisana jest w dynamikę całego tego dygresyjnego poematu, gdzie artysta-prorok rozpamiętuje własny los i kreśli obraz świata, z którego wyparowała obietnica odkupienia. Przyświeca mu pragnienie – szalone i obarczone pychą zarazem – by zaprowadzić siebie i swój lud na rytuał oczyszczenia, tym samym przybliżając „Nowe Jeruzalem” (tożsame

---

[33] Cz. M i ł o s z, *Przedmieście*. W: *Wiersze*, t. 1, s. 216.
[34] *Ibidem*, s. 217.
[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*, s. 70.
[37] Zob. T i s c h n e r, *Sekrety manichejskich trucizn*, s. 218–219. Interpretując *Oskarżyciela*, nawiązuję do ustaleń poczynionych w mojej książce.

I-5.indd 93 2011-06-13 14:29:29

w poemacie z przedwojennym Wilnem), budząc nadzieję na apokatastazę. Prześladują go jednak obrazy „obrzydliwości spustoszenia" i pamięć własnych grzechów. Boryka się wreszcie z niewiarą – w dobroć stworzenia i w realność chrześcijańskiej wizji odkupienia.

W krytycznym momencie, gdy podmiot liryczny decyduje się, by swym profetyczno-poetyckim słowem przeciwstawić się nicości, padają zdania oskarżyciela. Wywołuje on w swej ofierze efekt jednoczesnego gniewu i pożądania, dążąc do jej dezintegracji osobowej i zduszenia umysłu[38]. Najpierw pojawia się szyderstwo z marzeń o nieśmiertelności, którą ma zapewnić sztuka:

O tak, nie cały zginę, zostanie po mnie
Wzmianka w czternastym tomie encyklopedii
W pobliżu setki Millerów i Mickey Mouse[39]

Potem we fragmencie stylizowanym na średniowieczny dialog duszy z ciałem oskarżyciel zaraża smutkiem – myślą o nieuchronności śmierci i przygodności ciała. Kolejne strofy mają spotęgować poczucie jego własnej grzeszności. Zaczyna się dość niewinnie od próżności („Nienawidziłeś, przyznaj, swego ciała, / Niewzajemnie w nim zakochany"[40]), później mowa jest o wyniosłości i nieczułości:

Duch czysty i wzgardliwie obojętny
Chciałeś widzieć, smakować, doznać i nic więcej.
Dla żadnych ludzkich celów. Ty byłeś przechodzień,
Który używa rąk i nóg, i oczu
Jak astrofizyk świetlnych ekranów,
Świadomy, że co pozna, już dawno minęło[41].

Po chwili jednak padają najcięższe zarzuty. „Demon południa" werbalizuje najbardziej bluźniercze, a zarazem wtrącające w obłęd myśli zrodzone w głowie poety:

Zaiste, wcześnie byłeś gnostyk, marcjonita,
Sekretny zjadacz trucizn manichejskich.
Z jasnej naszej ojczyzny strąceni na ziemię,
Jeńcy na zgubę cielesną wydani
Archontowi Ciemności. Jego dom i prawo.
I gołąb tu, nad Bouffałową Górą,
Jest jego i ty sam. Przybądź, ogniu.
Błysk – i stargana jest osnowa świata[42].

Zauważmy, że fragment ten tak dalece obciąża i wyobcowuje oskarżanego, że zdaje się wypowiedziany przez jakąś siłę zewnętrzną – przypomina się bluźniercze wtrącenie w *Wielkiej Improwizacji*, czyli diabelskie: „Carem!" Do czego bowiem ma popchnąć manichejska skłonność poety? Do nieodwracalnej i nieuchronnej kapitulacji przed „archontem ciemności" – gorszym bogiem znanym z *Traktatu*

[38] Zob. E w a g r i u s z z P o n t u, *O praktyce* ⟨*ascetycznej*⟩, s. 237.

[39] Cz. M i ł o s z, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*. W: *Wiersze*. T. 3 (2003). Przypisy A. F i u t, Ł. T i s c h n e r, s. 168. *Dzieła zebrane*.

[40] *Ibidem*, s. 169.

[41] *Ibidem*, s. 170.

[42] *Ibidem*.

I-5.indd 94 2011-06-13 14:29:29

poetyckiego. Ma być ona równoznaczna z porzuceniem wszelkiej nadziei (czyli, jak wiemy od Dantego: przekroczeniem progu piekła), bo symbole Ducha Świętego: „gołąb" i „ogień", okazują się także „jego". Demoniczne: „Przybądź, ogniu", skierowane do Archonta Ciemności, rwie osnowę świata, bo jest potwierdzeniem rozpaczy i performatywem samozatraty. Jak pisał Błoński: „Trudno jaśniej powiedzieć, że świat w złu leży"[43].

Jak się domyślamy, zatruty manichejskimi toksynami poeta pragnie wyznać grzech, ale oskarżyciel uprzedza ten impuls: „Znam [...] twoje tajemnice, i życie strawione / Na swojewoli nie po swojej woli"[44]. Nawet samolubstwo okazuje się przebraniem zniewolenia przez „gorszego boga", więc i pojęcie wolnej woli, a wraz z nim winy, traci wyrazistość.

Potem następuje przypowieść o próżnym i głupim Jasiu, który próbuje osiągnąć zbawienie w *quasi*-gnostyckiej wspólnocie wybranych. Przypowieść ta nawiązuje podskórnie do Wagnerowskiego *Parsifala*, a nadzieja wyzwolenia wiąże się z religią sztuki. Doskonałość i czystość sztuki wszakże diabelskie zdają się mieć oblicze. Motyw ten przypomina pamiętne frazy z *Mistrza* (1959):

> Mowa aniołów! Nim wspomnisz o Łasce,
> Bacz, abyś innych i siebie nie zwodził.
> Co z mego zła postało, to tylko prawdziwe[45].

Oskarżyciel powraca więc do obrazów masowych konań, a potem przywołuje historię krwawych zbrodni, także tych dokonywanych z pobudek religijnych, tym samym potęgując gniew i paraliżując zdolność do miłości. Zdania te przypominają buntowniczą przemowę Iwana Karamazowa do Aloszy, podczas której relacjonował on w detalach przykłady bestialskich okrucieństw, m.in. zbrodni na dzieciach, po czym stwierdził:

> Nie chcę [...], aby matka uścisnęła kata, który zaszczuł psami jej syna! [...] Czy istnieje na całym świecie istota, która by mogła i miała prawo przebaczyć? Nie chcę harmonii, nie chcę z miłości do człowieka. Chcę raczej zostać z nie pomszczonymi cierpieniami. Wolę zostać przy swoich nie pomszczonych cierpieniach, przy oburzeniu, c h o ć b y m i n i e m i a ł r a c j i. Za drogo zresztą oceniono harmonię, tyle płacić za wejście, to nie na naszą kieszeń. Dlatego chcę jak najprędzej oddać bilet. [...] Nie, Boga nie przyjmuję, tylko zwracam mu z szacunkiem bilet[46].

Słowa oskarżyciela są obliczone na „zwrócenie biletu".

A wreszcie w finale w pełni ujawnia się zamaskowana wcześniej, elementarna sceneria kuszenia przez demona południa:

> Na fryzjerskim fotelu, gdzieś w mieście południa.
> Kiedy upał, brzękadełka, tamburino,
> I pytonissa pośrodku ulicy
> Smagłym brzuchem faluje w kole gapiów.
> A tutaj strzygą twoje bokobrody siwe.
> Cesarzu,

---

[43] J. B ł o ń s k i, *Epifanie Miłosza*. W: *Miłosz jak świat*. Kraków 1998, s. 74. To samo stwierdzenie pada w artykule tego autora pt. *Diabeł w polskiej literaturze powojennej*.

[44] M i ł o s z, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, s. 170.

[45] Cz. M i ł o s z, *Mistrz*. W: *Wiersze*, t. 2, s. 288.

[46] D o s t o j e w s k i, *op. cit.*, s. 291–292.

I-5.indd 95 2011-06-13 14:29:29

Franciszku Józefie,
Mikołaju,
Ego[47].

Oskarżyciel tym razem nie wzbudza gniewu, ale ironicznie apeluje do nieposkromionych apetytów i niezaspokojonego pożądania poety, który zatraca się w filantii, zakochaniu się w samym sobie – źródłowym stanie zduszenia przez acedię. „Rytuał oczyszczenia" zdaje się tracić wszelkie uzasadnienie.

A jednak ostatnia część poematu – *Dzwony w zimie*, mówi chyba coś przeciwnego, choć nie powinniśmy wyrokować o bezwzględnej skuteczności oczyszczenia. Jak stało się ono możliwe? Czy pomogła modlitwa, a zwłaszcza ta zwięzła, zalecana przeciwko pokusie acedii przez Ewagriusza – częste wypowiadanie krótkich wersetów, spośród których wyróżnione były zawołania z psalmów? Być może, ratunek krył się w ewokowanej w tytule poematu frazie, pochodzącej z psalmu 113 w przekładzie Miłosza: „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada, niech będzie imię Pańskie pochwalone"[48]. A z drugiej strony, prześladowca znów okazał się tym, co zła pragnąc, dobro czyni, bo bez jego oskarżeń i szyderstw poeta nie zerwałby pęt miłości własnej – nie dojrzałby kroczącej przez zaśnieżone Wilno „siostry naszej Alżbiety", której wymarsz na poranną mszę wydaje się warunkiem koniecznym ocalającej wizji.

Ale biesy nie opuściły poezji Miłosza na dobre. Powracały wielokrotnie w jego późnej twórczości, by nawiedzić ją jeszcze w dwóch otchłannych i enigmatycznych, bo najwyraźniej niedoszlifowanych wierszach z 2003 roku. O tym, że są one zapisem zmagań z „duchami zła", świadczy znajoma aura acedii. W *Późnej starości* punktem wyjścia jest zanikanie pożądania, które wcześniej – na dobre i na złe – odrywało od przerażenia sobą, od Pascalowskiego „*Le moi est haïssable!*" Teraz pozostaje już jedynie miejsce na nieusuwalne poczucie winy i bezmierną rozpacz, ulubione złe myśli „demona smutku":

Skończone budzenie się rano
Ze stojącą pytą,
która prowadzi i wskazuje drogę.
Ukazuje się Ja, i jest to
Przepaść zupełnie czarna.

Nie ma dna gorszemu.
Pora na pobożną literaturę[49].

Przypomnijmy, że fraza „Nie ma dna gorszemu" zapożyczona jest od Wata. Pochodzi z jego „piekielnego" wiersza *Z perskich przypowieści*, który poucza, iż okrucieństwo i ból nie znajdują na tym świecie miary. Poetycka parabola mówi o leżącej na morskim brzegu ludzkiej czaszce błagającej Allacha o łaskę. Wydaje się, że już nic gorszego ponad śmierć nie może jej spotkać, ale nagle podpływa fala, która roztrzaskuje ją o kamienisty brzeg. Wtedy padają cytowane przez Miłosza słowa.

„Gorsze" zdaje się tryumfować, bo nie chronią tu słowa modlitwy, a obraz

[47] M i ł o s z, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, s. 173.

[48] Cyt. z: *Księga Psalmów*. Przeł. Cz. M i ł o s z. Wstęp J. S a d z i k. Kraków 1998, s. 302.

[49] Cz. M i ł o s z, *Późna starość*. W: *Wiersze*. T. 5 (2005). Przypisy A. F i u t, s. 307. *Dzieła zebrane*.

I-5.indd 96 2011-06-13 14:29:29

świętych obcowania (tak przejmująco zarysowany w *Dzwonach w zimie*) wykoślawia nieskrywana ironia, ujawniająca kompensacyjne (a zatem pokrewne fikcji) podłoże pobożności:

> Żebym uczepił się którejś świętej osoby
> Na przykład błogosławionej Kunegundy
> I żebym zawisł jak wiórek nad otchłanią[50].

Kunegunda (słowo „błogosławiona" to chyba pomyłka, bo chodzi najwyraźniej o św. Kingę) i Franciszek nie są tu chyba dobrani ze względu na szczególne zaufanie do ich wstawiennictwa („Na przykład"). Pojawiają się raczej jako rzecznicy wszystkich grzeszników, bohaterowie pobożności ludowej, która nieuchronnie popada w śmieszność.

Ironii i śmieszności nie znajdziemy już w przejmującym solilokwium *W depresji* (2003). O śladach „demonicznego" mówi tym razem nie tylko wyjściowa sytuacja acedii:

> Na głębinach moich depresji poznałem świat bez nadziei,
> A kolor jego szary, jak dzień odgrodzony chmurami od słońca[51].

Świadczy o nim także obecność anonimowego oskarżyciela, który powiada: „»To będzie dla ciebie w sam raz«. »Na nic lepszego nie zasłużyłeś«". Przed „gorszym" podmiot broni się zawołaniami dla bogów światła, jasności. Jednak apostrofy do Amona, Zeusa i Jehowy (które sąsiadują z westchnieniami do „Słońca Sprawiedliwości", „Słońca Pamięci"[52] i „Słońca Dobrej Rady") nie zamieniają się w modlitwę, bo tak wielu równorzędnych adresatów próśb demaskuje niewiarę podmiotu:

> I litowałem się nad ludźmi, bo pocieszają siebie baśniami
> Z ksiąg ułożonych dawno, tysiące lat temu[53].

A jednak wiersz nie obwieszcza tryumfu acedii i zatrzaśnięcia się w demonicznej „hermetyczności", o czym przypomina forma czasu przeszłego: „poznałem świat bez nadziei", „myślałem wtedy", „litowałem się", i sam tytuł, który każe odczytywać zwątpienie religijne raczej jako chorobę depresyjną niż ugruntowane, racjonalne przekonanie. Nie znajdziemy tu wszakże lekarstwa na wyrwanie się z szarych głębin. Dlaczego poeta może zdobyć się na dystans wobec własnej rozpaczy – pozostanie zagadką. Ostateczna wymowa wiersza wymyka się jednoznacznym wykładniom.

Starałem się pokazać najważniejsze rysy „demonologii" Miłosza, zajmującej – jak się okazuje – w jego twórczości dość poczesne miejsce. Skłonność do opisywania diabłów i stanów odrętwienia, które możemy nazwać przejawem „demonicznego" lub acedii, najwyraźniej nie wynika z predylekcji do wyrafinowanej

---

[50] *Ibidem*.

[51] Cz. M i ł o s z, *W depresji*. W: *Wiersze*, t. 5, s. 318.

[52] Pojęcie to pochodzi z pism O. M i ł o s z a (*Memoria*. W: *Storge*. Przeł. Cz. M i ł o s z. Kraków 1993) i oznacza uśpioną „w ciemnościach pychy, jak złoto pod ciężarem gór" intuicyjną wiedzę o boskiej zasadzie początku.

[53] M i ł o s z, *W depresji*.

I-5.indd 97 2011-06-13 14:29:29

intertekstualnej gry (zabawa tradycyjną diabelską topiką). Biesy w tekstach Miłosza bywają papierowe, śmieszne lub nieporadne, ale najczęściej zstępują na karty jego dzieł, by ujawnić pokusy, przed którymi – jak się domyślamy – stawał sam poeta. Do najważniejszych z nich należą: niwecząca nadzieję odkupienia pokusa dualizmu (trucizny manichejskie), pokusa historiozoficznie uzasadnianego immoralizmu (profetyzm Krońskiego), pokusa zwątpienia w wolną wolę (w wersji dualistycznej lub heglowsko-marksistowskiej), pokusa pychy i próżności (gnostycka kasta wiedna zbawionych lub kapłaństwo sztuki), pokusa nieczułości (znieprawienie miłości), a wreszcie paraliżująca świadomość własnej grzeszności, której towarzyszy pokusa smutku i rozpaczy (*acedia*). Diabły, które poeta przedstawia, a zwłaszcza te „pełnoletnie" i oskarżające, mają naturę pasożytniczą i bytują jako rezydenci „złych myśli". Nie tracą jednak przez to swej grozy.

Mój artykuł obejmuje tylko wycinek tego fascynującego i rozwidlającego się w wielu kierunkach tematu. Z konieczności też ograniczyłem się do pewnego zestawu utworów, szukając raczej „typów" niż pełnej galerii biesów i stanów „demonicznego". Pominąłem np. ważną kwestię zredukowania czynnika woli ze względu na wpływ paradygmatu nauk eksperymentalnych, która wedle Miłosza zdaje się czynić diabła bezużytecznym[54]. W moim szkicu chciałem przede wszystkim pokazać, że Miłosz bardzo serio traktuje wizję świata, a nawet wizję własnego losu jako „diabelskiego wodewilu".

Abstract

ŁUKASZ TISCHNER
(Jagiellonian University of Cracow)

MIŁOSZ'S EVILS

The present article is an attempt at making an inventory of the pictures of devil in Czesław Miłosz's literary creativity. In the chronological order (from a juvenile text *Poems for the Posessed* ⟨*Wiersze dla opętanych*⟩ to end with the poem *Late Old Age* ⟨*Późna starość*⟩) the author shows a fixed presence of the figures of devil in Miłosz's writings. The devilish problem is also evoked indirectly through the records of the "demonic" state (in Kierkegaard's view) which in Miłosz's texts usually takes shape of torment of acedia. Tischner therefore proves that Miłosz's devils are for the most part ostentatiously anachronistic or amusing but reveal temptations which Miłosz himself faced. Most important of those temptations are urge for dualism that shatters the hope of redemption, urge of historiosophically justified immoralism, urge to doubt into free will, urge for pride and vanity, urge for heartlessness, and ultimately paralysing awareness of one's own sinfulness which is accompanied by urge for sadness and despair.

[54] M i ł o s z, *Równanie*.

I-5.indd 98 2011-06-13 14:29:29

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

JÓZEF OLEJNICZAK
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

MIŁOSZ NA MIARĘ LITERATURY

W roku 1969, a więc w roku wydania zbioru esejów *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Czesław Miłosz pisze w Berkeley szkic-wyznanie *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*. Wyrasta ten tekst – jak sądzę – z potrzeby uporządkowania dotychczasowego doświadczenia: świata, historii i literatury; jest rodzajem spowiedzi poety z dokonywanych przez niego ideowych, językowych i literackich wyborów[1]. Ale przede wszystkim źródło tego eseju stanowi, moim zdaniem, konieczność rozstrzygnięcia na nowo najbardziej podstawowych dylematów, które musiały się pojawić po doświadczeniu, jakim dla kultury Zachodu była wiosna 1968 roku. Rewolta studentów w zachodnich uniwersytetach, przeczuwana w społeczeństwie amerykańskim klęska w wojnie wietnamskiej i postępująca za tym rewolucja obyczajowa dokonana w ślad za masowymi ruchami kontrkulturowymi – to wszystko spowodowało, że po przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku kultura Zachodu była już inna. Dostrzegał to z wielką przenikliwością profesor literatury Uniwersytetu Kalifornijskiego, ważnego przecież ośrodka dokonującego się przewrotu, skoro w *Widzeniach* poddał wnikliwej analizie prace Herberta Marcuse'a, jednego z przywódców ideowych studenckiej rewolty i jednocześnie kolegi z tego samego uniwersytetu[2]. Dwa gesty inicjalne z *Widzeń* trzeba na początku niniejszego szkicu odnotować. Pierwszy to wyrażona w otwierających książkę zdaniach potrzeba, konieczność „twardego" umiejscowienia się w czasoprzestrzeni:

> Jestem tu. Dwa te słowa zawierają wszystko, co można powiedzieć, od nich się zaczyna, do nich się wraca. Tu – to znaczy na tej ziemi, na tym a nie innym kontynencie, w tym a nie innym mieście, w tej epoce, którą nazywam moją, w tym stuleciu, w tym roku[3].

Charakterystyczne, że podobna fraza wyrażająca potrzebę umiejscowienia się w czasoprzestrzeni rozpoczyna także wydany w 1977 roku esej *Ziemia Ulro*[4].

---

[1] Gestów konfesyjnych, często łączących się z poetyką wyznania, jest w twórczości Miłosza bardzo dużo; interesującą pracą na temat poetyki wyznania w poezji Miłosza jest książka J. Z a c h *Miłosz i poetyka wyznania* (Kraków 2002).

[2] Zob. Cz. M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. W: *Dzieła zbiorowe*. T. 9. Wyd. 2. Paryż 1980, szkic *Odradzanie się utopii: Herbert Marcuse*.

[3] M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 7.

[4] Zob. Cz. M i ł o s z, *Ziemia Ulro*. Warszawa 1982, s. 21: „Kim byłem? Kim jestem teraz, po latach, tutaj na Niedźwiedzim Szczycie, w mojej pracowni nad Pacyfikiem?"

I-6.indd 99 2011-06-13 14:29:54

Drugi gest nazwę konfesyjnym, a pod piórem poety-profesora, poety-mędrca ma on charakter skandalu, gdyż jest wyznaniem niezrozumienia: „Może, kiedy zewsząd odzywa się zgiełk analiz i wniosków, nie całkiem bezużyteczne będzie świadectwo o niezrozumieniu?”[5] Szczególne to wyznanie, jeśli przypomnieć pozycję, jaką Miłosz w literaturze polskiej i literaturze Zachodu osiągnął, przede wszystkim dzięki *Zniewolonemu umysłowi* i *Zdobyciu władzy* – pozycję „specjalisty od historii”, co z wyjątkową nawet jak na wypracowane przez siebie standardy polemiczną pasją wypominał mu niewiele ponad 10 lat wcześniej Witold Gombrowicz:

> Miłosz jest pierwszorzędną siłą. To pisarz o jasno określonym zadaniu, powołany do przyśpieszenia naszego tempa, abyśmy nadążyli epoce – i o wspaniałym talencie, znakomicie przystosowany do wypełnienia tych przeznaczeń swoich. Posiada on coś na wagę złota, co nazwałbym „wolą rzeczywistości”, a zarazem wyczucie punktów drastycznych naszego kryzysu. Należy do nielicznych, których słowa mają znaczenie (jedynie co może go zgubić, to pośpiech).
>
> Ale pisarz ten przetworzył się obecnie w speca od Kraju, a zatem i od komunizmu. Tak jak rozróżniłem Miłosza Wschodniego i Zachodniego, tak też może należałoby zrobić rozróżnienie między Miłoszem, pisarzem „absolutnym”, a Miłoszem, pisarzem obecnego tylko momentu dziejowego. I właśnie Miłosz Zachodni (to jest ten, który w imię Zachodu osądza Wschód) jest Miłoszem mniejszego kalibru i bardziej doraźnym. Miłoszowi Zachodniemu można postawić szereg zarzutów, które dotyczą właściwie całego tego odłamu literatury dzisiejszej, żyjącej jednym tylko problemem: komunizm[6].

Prawda, że *Widzeniami* Miłosz jakby wyzwala się z surowego osądu Gombrowicza, ale też i ten osąd potwierdza... Wyzwala się, bo poświadcza trafność przypisywania mu „woli rzeczywistości” i to, że jest nie tylko „specem od Kraju i komunizmu”, skoro potrafi poddać analizie już w momencie dokonywania się najważniejszy – jak z perspektywy początku drugiej dekady XXI stulecia wyraźnie widać – przełom w kulturze Zachodu XX wieku. Potwierdza, bo przecież daje tą książką „świadectwo o niezrozumieniu” i bezradności: „Jeżeli jestem bezradny, dlaczego mam podawać się za kogoś, kto ma na podorędziu rady dla swoich współczesnych?”[7]

W eseju *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury* Miłosz zdaje się powracać do stylu i postawy, którą kontestował Gombrowicz, być może dlatego, iż sam w *Dzienniku* przejawiał wyraźne mentorsko-retoryczne skłonności. Ale przede wszystkim jest to tutaj powrót „do siebie”, „do własnego gospodarstwa” – do historii, kultury i literatury polskiej. Na początku wywodu, gdy roztrząsa pytanie „Czemu literatura?”, będące też tytułem jednej z części eseju, daje słynną definicję literatury:

> Literatura są to głosy ludzi przemawiających w jednym z ziemskich języków, utrwalone przy pomocy znaczków na papierze. Język składa się ze słów-symbolów, znaczki na papierze są więc symbolami symbolów. [PO 75][8]

– aby potem na jej podstawie konstruować wyrastającą z tradycji romantycznej wizję wspólnoty narodowej i literatury jako tej wspólnoty najważniejszego spoiwa:

> Historia literatury przekazuje legendy i mity narastające dokoła pewnych postaci, dzieł, miast, regionów. Im bardziej dana literatura jest splątana z historią, tym większa rola literackich legend i mitów, dlatego też tak wyspecjalizowały się w nich literatury słowiańskie. [...]

---

[5] M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 7.

[6] W. G o m b r o w i c z, *Dziennik (1953–1956)*. W: *Dzieła zebrane*. T. 6. Paryż 1982, s. 27–28.

[7] M i ł o s z, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 7.

[8] Skrótem PO odsyłam do: Cz. M i ł o s z, *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*. W: *Prywatne obowiązki*. Wyd. 3. Paryż 1985. Ponadto stosuję skrót P, który oznacza wyd.: Cz. M i ł o s z, *Poezje*. 2. W: *Dzieła zbiorowe*, t. 2 (wyd. 3: 1987). Liczby po skrótach wskazują stronice.

I-6.indd 100 2011-06-13 14:29:54

> Kto czyta po polsku, obcuje z głosami wielu epok i wielu pokoleń równocześnie, ale nie może być tylko strażnikiem mitów, jakich go nauczono, choć to, czym nasiąkł w młodości, działa na niego silnie, tkwi głębiej niż świadomość. [PO 76]

Proweniencja takiego rozumienia narodowej wspólnoty jest romantyczna, romantyczna jest też tradycja, z której Miłosz wywodzi los XX-wiecznego emigranta:

> Patrząc na mapę Europy muszę zdobyć się na kilka elementarnych stwierdzeń. Nie urodziłem się w Polsce, nie wychowałem się w Polsce, nie mieszkam w Polsce, ale piszę po polsku. Nie jest to może tak niezwykłe, skoro się zważy, że największy polski twórca nigdy nie był w Warszawie ani w Krakowie i że Litwę obrał za swoją Muzę. [PO 80]

Jednak romantyzm wobec historii XX wieku i dokonujących się już po drugiej wojnie światowej cywilizacyjnych przemian, także wobec manichejskiego podziału świata na Wschód i Zachód, nie stanowi już bezpiecznego „schronienia" – tu autor *Ziemi Ulro* daje przykład poetów Skamandra, przede wszystkim Jana Lechonia[9]. Rola wieszcza w kontekście wspomnianego manichejskiego podziału nie jest możliwa[10], niezmienny jest tylko los poety, ale:

> gorycze emigracji są mniej więcej te same co dawniej, z lekką zmianą na gorsze. Zamiast ogłaszać książki po polsku, z równym powodzeniem można by było umieszczać rękopisy w dziuplach drzew. [PO 80–81]

Racjonalnym wyjściem z opisanego impasu mogłaby być zmiana języka, niemożliwa jednak, bo: „Jeżeli czyjeś utwory tkwią naprawdę głęboko w samej materii polszczyzny, co w nich najlepszego, jest nieprzetłumaczalne" [PO 81] – ale to udało się w XX wieku, pisze Miłosz, Vladimirowi Nabokovowi. Inne wyjście to rezygnacja z pisania, z literatury... Wyjście wszakże niemożliwe, jak bowiem twierdził Maurice Blanchot: „Pisać możemy tylko wtedy, gdy już piszemy. W tej sprzeczności mieści się istota pisania, trudność doświadczenia i skok natchnienia"[11]. Skoro „pierwszy ruch" – według Blanchota: gest odwrócenia się Orfeusza (nie jest, być może, przypadkiem, że ostatnim dłuższym utworem Miłosza jest poemat *Orfeusz i Eurydyka*) – został wykonany, to uzasadnienie trwania w literaturze staje się najprostsze z możliwych:

> Pisze się po polsku, bo taka fantazja. Nie najgorszy los, skoro ziemia jest pełna ludzi, którzy szaleją i skaczą z mostów, bo swojej fantazji nie mają. A może właśnie taka fantazja jest samym rdzeniem polskiej literatury, czyli że ktokolwiek na niej się wychował, umie pozwolić sobie na grę, której cały urok w tym leży, że prawie żadnej szansy na wygraną? Czy nie jest przypadkiem tak, że ta literatura niedo-ludzka w tym staje się ludzka, potwierdzając sobą transcendencję, czyli, według klasycznej definicji, „wykraczanie poza dany poziom i daną granicę"? [PO 102]

---

[9] Zob. PO 80: „Niektórzy poeci Skamandra naprawdę uwierzyli po 1918 roku, że Polska jest krajem »normalnym«, takim jak Francja. Zresztą widomym znakiem tej wiary w latach 1918–1939 było ufundowanie Polskiej Akademii Literatury, na wzór francuskiej. Upadek złudzeń zmusił do powrotu wstecz, do schronienia się, raz jeszcze, w romantyzmie. Lechoń był beznadziejnie zakochany w Polsce, ale wierzył tylko w Zachód. I w tym, ze został bardem »polskości«, i w jego samobójstwie – niezależnie od osobistych powikłań – można dopatrzeć się pewnej paradoksalnej logiki".

[10] Przekonuje jednak wywód J. J a r z ę b s k i e g o (*Być wieszczem*. W: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984), że polemiki Miłosza z Gombrowiczem p o w t a r z a j ą XIX-wieczne spory o wieszcze przewodnictwo.

[11] M. B l a n c h o t, *Spojrzenie Orfeusza*. Przeł. M. P. M a r k o w s k i. „Literatura na Świecie" 1996, nr 10, s. 42.

I-6.indd 101 2011-06-13 14:29:54

W roku 1969 poza *Widzeniami nad Zatoką San Francisco* Miłosz opublikował jeszcze napisany po angielsku podręcznik *The History of Polish Literature* oraz tom wierszy *Miasto bez imienia*. Pięć lat później ukazał się tom *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, nad pomieszczonymi w nim utworami poeta zapewne już w 1969 roku pracował. Pytania, które warto chyba zadać, dotyczą śladów, jakie w późniejszej twórczości autora *Zniewolonego umysłu* pozostawiło doświadczenie kulturowej rewolty ze schyłku lat sześćdziesiątych minionego wieku, wyrażone w *Widzeniach*, oraz sposobu, w jaki po tym doświadczeniu można dalej – wbrew zdrowemu rozsądkowi – wypełniać „prywatne obowiązki wobec polskiej literatury". Tym bardziej że w wiele lat później, bo w 1994 roku, w hołdzie Allenowi Ginsbergowi, najważniejszemu chyba poecie kontrkulturowej rewolucji, Miłosz pisał m.in.:

> Byłem instrumentem, słuchałem, wyławiając głosy
> z bełkotliwego chóru, tłumacząc na zdania jasne,
> z przecinkami i kropką.
>
> Zazdroszczę tobie odwagi absolutnego wyzwania, słów
> gorejących, zaciekłej klątwy proroka.
>
> Wstydliwe uśmiechy ironistów zachowano w muzeach
> i nie są wielką sztuką, ale pamiątką niewiary.
>
> Podczas kiedy twój wrzask bluźnierczy dalej rozlega się
> w neonowej pustyni, po której błądzi ludzkie plemię
> skazane na nierzeczywistość.
>
> [. . . . .]
>
> Przyjm ten hołd ode mnie, który byłem tak inny, ale w tej
> samej służbie nienazwanej.
>
> W braku lepszych określeń podając ją jedynie za czynność
> pisania wierszy[12].

Zmiany w poetyce Miłosza zostały już dostrzeżone, docenione i opisane w niezliczonych pracach, prekursorskie były książki Ryszarda Nycza i Stanisława Balbusa, a w odniesieniu do ostatnich tomów – Joanny Zach[13]. Mnie w niniejszym szkicu interesuje inny aspekt dochodzenia poety do „formy pojemnej", nie przypadkiem w *Mieście bez imienia* umieszczone zostały napisane w 1968 roku wiersz programowy *Ars poetica?* oraz – zbudowany na nieostrej opozycji zwątpienia w język/mowę/poezję/logos i trwania przy polskiej mowie/poezji – utwór *Moja wierna mowo*[14].

---

[12] Cz. M i ł o s z, *Na brzegu rzeki*. Kraków 1994, s. 31–32.

[13] R. N y c z, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984. – S. B a l b u s, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990. – Z a c h, *op. cit.*

[14] Chodzi przede wszystkim o zwrotki trzecią i ostatnią tego wiersza:

> Teraz przyznaję się do zwątpienia.
> Są chwile kiedy wydaje się, że zmarnowałem
> życie
> Bo ty jesteś mową upodlonych,
> mową nierozumnych i nienawidzących
> siebie bardziej może niż innych narodów,
> mową konfidentów,
> mową pomieszanych,
> chorych na własną niewinność. [P 155]
>
> Moja wierna mowo,
> może to jednak ja muszę ciebie ratować.
> Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki
> z kolorami
> jasnymi i czystymi, jeżeli to możliwe,
> bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy
> piękno. [P 156]

I-6.indd 102 2011-06-13 14:29:54

W dwudziestu paru wierszach tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* poprzedzających tytułowy sylwiczny poemat dominuje poetyka wyznania oparta na przekonaniu o konieczności podsumowania dotychczasowego dorobku autora i zmierzająca do rozstrzygnięcia dylematu pozostania wbrew zapadającej się w chaos cywilizacji w i przy mowie/poezji/logosie, trwania „na służbie" mowy/języka/poezji/logosu, wypełniania „prywatnych obowiązków wobec polskiej literatury". Wzmocnione w tych wierszach są Miłoszowe katastrofizm czy eschatologia, inne jednak – o czym jeszcze w tym szkicu napiszę – niż znane z międzywojennych *Trzech zim*:

> Przyjmowałem, co mnie sądzone. Niemniej byłem tylko człowiekiem,
> To znaczy cierpiałem dążąc do istot podobnych sobie. [P 160]
>
> Dwadzieścia wieków widzi jako dni dwadzieścia
> Kres mającego raz kiedyś eonu [P 163]
>
> Nie myślałem, że żyć będę w tak osobliwej chwili,
> Kiedy Bóg skalnych wyżyn i gromów,
> Pan Zastępów, kyrios Sabaoth,
> Najdotkliwiej upokorzy ludzi,
> Pozwoliwszy im działać, jak tylko zapragną,
> Im zostawiając wnioski i nie mówiąc nic. [P 164]
>
> Albo może o ziemskiej cywilizacji nic nie powiemy.
> Bo nikt naprawdę nie wie, co to było. [P 165]
>
> Późno dla rodu ludzkiego.
> [. . . . .]
>
> [. . . . .]
> To zbliża się na łapkach kota. [P 168]
>
> Zacznę teraz na nowo i dążyć będę na jawie i we śnie, tylko
> że tym razem, jak myślę, powie stop kończący się czas. [P 169]
>
> Sielankowy, dziecinny język, który wzniosłe zamienia w tkliwe.
> I rozpada się hymn albo psalm przewodnika chóru, zostaje kantyczka. [P 180]

Przekonuje wywód Aleksandra Fiuta, że Miłosz w gruncie rzeczy nigdy, także w Dwudziestoleciu międzywojennym, nie wyznawał światopoglądu katastroficznego, że w swojej twórczości nie przejął podstawowych wyznaczników historiozofii Oswalda Spenglera, Arnolda Toynbee'ego, Mariana Zdziechowskiego czy Stanisława Ignacego Witkiewicza[15]. W konkluzji szkicu Fiut określił funkcje odwołania się do chrześcijańskiej eschatologii w tej poezji:

> jest [...] usensownieniem istnienia w jego dziejowej zmienności, dalej – próbą sakralizacji historii współczesnej, wreszcie pośrednio – p r z y w r ó c e n i e m r a n g i p o e z j i: to ona przecie wysławia przeczucie odkupienia[16].

Zgadzam się z badaczem, że chrześcijańska eschatologia, doprecyzowana nawet w wielu miejscach poprzez kategorię *apokatastasis* Orygenesa[17], to kontekst

[15] Zob. A. F i u t, *W obliczu końca świata*. W zb.: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków–Wrocław 1985.

[16] *Ibidem*, s. 188. Podkreśl. J. O.

[17] Pisali o tym: A. F i u t, *Moment wieczny*. *Poezja Czesława Miłosza*. Paris 1987, s. 110–114.

I-6.indd 103 2011-06-13 14:29:54

trwający w tej poezji i światopoglądzie niezmiennie od debiutu po ostatnie wiersze, z jednym wszelako zastrzeżeniem: sądzę, iż po doświadczeniu przełomu kontrkulturowego osłabieniu ulega pierwsza z wymienionych funkcji („usensownienie istnienia w jego dziejowej zmienności"), niemal zanika druga z nich („próba sakralizacji historii współczesnej"), a rolę dominującą przejmuje trzecia („przywrócenie rangi poezji").

Zmiana, jeśli nie przełom w poezji Miłosza na granicy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych minionego wieku dokonuje się głębiej niż na poziomie retoryki, poetyki czy genologii[18], a nawet historiozofii. Tu stawką jest uwzniośleni czy raczej „udostojnienie" mowy, przywrócenie słowu/logosowi dystynkcji etycznej, powrót do świętych słów ksiąg objawionych, co dzieje się przeciwko bełkotowi cywilizacji kultury popularnej, która rodzi się przecież „tu i teraz" w trakcie kontrkulturowej rewolty. Jak reaguje wtedy Miłosz? Rozpoczyna pilną naukę języka hebrajskiego, by „za chwilę" podjąć się pracy nad przekładem fragmentów *Biblii*, co już w 1979 roku zaowocuje wydaniem *Księgi Psalmów*, we wstępie do którego poeta wyznaje:

> Tekstom biblijnym podołać mógłby zapewne tylko nowoczesny polski język „wysoki", hieratyczny i liturgiczny, który by miał źródła w całej przeszłości, a zarazem był przyjęty przez dzisiejszą językową wrażliwość.
>
> Czy taki język da się s t w o r z y ć? Jeżeli „stworzyć" ma znaczyć w danym wypadku najpierw postanowić, a następnie powołać do życia, to z pewnością nie. Odważam się wystąpić z moją próbą tylko dlatego, że o d d a w n a, o d m ł o d o ś c i, s z u k a ł e m w j ę z y k u b i b l i j n y m m i a r y i w z o r u d l a p o e z j i, tak że nie ma tutaj zaczynania od nowa[19].

Dobrze, spytać więc warto: co znaczy w tej poezji deklarowane „udostojnienie" języka, owo „poszukiwanie nowoczesnego języka »wysokiego«, hieratycznego i liturgicznego"?...[20] Jaki ma sens, ale w kontekście zwątpienia oraz podjętej decyzji o trwaniu w literaturze polskiej, decyzji wyrażanej w wielu eseistycznych, a także poetyckich tekstach napisanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, „wzmocnionych" niejako studiami nad językiem biblijnym? Sięgnę do jednego z najważniejszych z tej perspektywy wierszy z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, do utworu *Tak mało*:

Tak mało powiedziałem.
Krótkie dni.

Krótkie dni,
Krótkie noce,
Krótkie lata.

– E. C z a r n e c k a [właśc. R. G o r c z y ń s k a], *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. New York 1983, s. 183. – J. O l e j n i c z a k, *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*. Kraków 1992, s. 210–214.

[18] Na temat problematyki genologicznej w twórczości Miłosza pisałem w innym miejscu – zob. J. O l e j n i c z a k, *Gatunek jako temat (przypadek Czesława Miłosza)*. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.

[19] *Księga Psalmów*. Tłum. z hebrajskiego Cz. M i ł o s z. Paris 1982, s. 47. Podkreśl. J. O.

[20] Interesującą próbę odpowiedzi na tak sformułowane pytanie przedstawiła Z a c h (*op. cit*., s. 197–213), za najważniejszy wiersz Miłosza przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku uznając *Zadanie* z 1970 roku.

I-6.indd 104 2011-06-13 14:29:55

Tak mało powiedziałem,
Nie zdążyłem.

Serce moje zmęczyło się
Zachwytem,
Rozpaczą,
Gorliwością,
Nadzieją.

Paszcza lewiatana
Zamykała się na mnie.

Nagi leżałem na brzegach
Bezludnych wysp.

Porwał mnie w otchłań ze sobą
Biały wieloryb świata.

I teraz nie wiem,
Co było prawdziwe. [P 181]

Gorzkie to wyznanie poety dokonującego niejako rachunku sumienia! Gorzkie i nie dające nadziei – ani poezji, ani poecie, ani światu. Poecie pożeranemu przez Lewiatana potwora, porwanemu w „świat" – „otchłań" – „białego wieloryba". Lewiatan to stwór biblijny, znany z *Księgi Hioba*, *Psalmów* i *Księgi Izajasza*, jednak w wierszu pojawia się zapewne za pośrednictwem poematu Williama Blake'a *Zaślubiny nieba i piekła*, w którym utożsamiony jest z Szatanem[21]. Jeśli tak, to już w wierszu z 1969 roku (to data napisania utworu *Tak mało*) pojawia się subtelna zapowiedź przynależności do mieszkańców Blake'owskiej „Ziemi Ulro", w następujący sposób opisywanej 8 lat później:

> Ulro jest słowem zapożyczonym od Blake'a. Oznacza ono krainę duchowych cierpień, jakie znosi i musi znosić człowiek okaleczony. Sam Blake nie mieszkał w Ulro, choć mieszkali tam już uczeni, zwolennicy fizyki Newtona i filozofowie tudzież prawie wszyscy malarze i poeci. Jak też ich następcy w dziewiętnastym i dwudziestym wieku, aż po dziś dzień[22].

„Okaleczenie", rana wprowadzają w „krainę duchowych cierpień", w sztukę po prostu – trzeba pamiętać, że to deklaracja „antyfreudysty" („Antyfreudysta, nigdy nie leżałem na kanapce psychoanalityka, ten na pewno znalazłby we mnie nie lada okaz, ale też chyba więcej wyrządziłby szkody, niż przyniósł korzyści"[23]).

We wszystkich dotąd przywołanych tu eseistycznych i poetyckich tekstach Miłosza krzyżują się dwa porządki – egzystencji poety i poezji samej. Ale też powtarza się w nich opozycja „było–będzie". Ich bohater/podmiot niezmiennie lokuje się w sytuacji granicznej, podsumowuje przeszłość, stawia siebie w obliczu moralnego w gruncie rzeczy wyboru trwania przy i w literaturze wbrew współczesnej kulturze (nie rozumiem jej, jestem bezradny – powiada), wbrew trudom egzystencji emigranta (Miłosz, „anty-Gombrowicz", w przeciwieństwie do swojego

---

[21] W twórczości Miłosza znaleźć można bardzo wiele deklaracji o ważności tradycji Blake'a, najistotniejsze z nich – w *Ziemi Ulro* oraz w autointerpretacji tomu *Ocalenie* z przeprowadzonego przez R. Gorczyńską wywiadu-rzeki *Podróżny świata*; takim świadectwem jest też zamieszczony w *Wierszach ostatnich* utwór *Niebiańskie*.

[22] Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 48.

[23] *Ibidem*, s. 29.

I-6.indd 105 2011-06-13 14:29:55

polemisty, niewiele korzyści w statusie emigranta znajduje[24]), wbrew pożytkom płynącym z wypełniania roli poety („Zamiast ogłaszać książki po polsku, z równym powodzeniem można by było umieszczać rękopisy w dziuplach drzew"). Każdorazowo dokonuje wyboru jednoznacznego: literatura/poezja/pismo/słowo/*logos* jest o b o w i ą z k i e m; zarówno w porządku etycznym, jak i egzystencjalnym. Sokratejsko-Platońska triada: prawda – piękno – dobro, staje się po dokonanym wyborze na powrót jednością, literatura jest miejscem/przestrzenią jej ocalania. W moim przekonaniu wybór dokonany przez Miłosza pod wpływem doświadczenia przełomu w kulturze Zachodu u schyłku lat sześćdziesiątych XX wieku znosi też – podobnie jak dychotomię egzystencja–poezja – opozycję między poetą a filozofem.

Uprawianie poezji jest filozofowaniem, jak filozofowanie jest „ćwiczeniem duchowym", a jego najbardziej wysublimowaną formę stanowi kontakt z pismem, czytaniem/pisaniem, bo pismo przechowuje i skłania do miłowania „starych prawd", których sens trzeba ciągle odnawiać:

> właśnie żeby ich [tj. „starych prawd"] sens zrozumieć, trzeba nimi żyć, trzeba bez ustanku ponawiać ich doświadczenie – każda epoka powinna podejmować to zadanie, uczyć się czytać i odczytywać na nowo „stare prawdy". Życie spędzamy na „czytaniu", czyli na dokonywaniu egzegez, nawet egzegez egzegez, [...] spędzamy swe życie na „czytaniu", lecz nie umiemy już czytać, czyli zatrzymać się, uwolnić od swych trosk, wrócić do siebie samych, odłożyć na bok swoje poszukiwania subtelności i oryginalności, medytować spokojnie, przetrawiać, pozwolić tekstom, by do nas mówiły. Jest to ćwiczenie duchowe jedno z najtrudniejszych.
>
> „Ludzie – mówił Goethe – nie wiedzą, ile czasu i wysiłku kosztuje, żeby nauczyć się czytać. Mnie trzeba było na to osiemdziesięciu lat, i nawet nie potrafię powiedzieć, czy mi się udało"[25].

I w tym miejscu warto chyba wrócić do eseju *Prywatne obowiązki wobec polskiej literatury*, do fragmentu, w którym Miłosz anegdotycznie opowiada o trudzie nauki czytania[26]. Zanim Pierre Hadot w swojej analizie filozofii pojmowanej jako „ćwiczenie duchowe" dotarł do cytowanej poprzednio konkluzji, że „czytanie jest jednym z najtrudniejszych ćwiczeń duchowych", pokazał, że starożytni filozofowie (Sokrates, stoicy, Platon, Arystoteles, Marek Aureliusz...) uważali medytację filozoficzną za „ćwiczenie się w śmierci", gdyż:

---

[24] Sytuację pisarza emigracyjnego jako „niesłychaną podnietę dla literatury" określił G o m b r o w i c z w polemice z esejem E. C i o r a n a *Dogodności i niedogodności wygnania* (*nb*. przez Gombrowicza tłumaczonym), zamieszczonej w pierwszym tomie *Dziennika* (s. 55–59); ten fragment stał się jednym z istotnych impulsów do późniejszej polemiki między oboma pisarzami.

[25] P. H a d o t, *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Przeł. P. D o m a ń s k i. Warszawa 2003, s. 67–68; ostatni fragment to cytat z *Rozmów z Eckermannem* J. W. G o e t h e g o, z 25 I 1830.

[26] Zob. PO 75: „Spróbujmy wniknąć w umysł człowieka sześcioletniego i odtworzyć groźne zagadki, z jakimi boryka się ten umysł, kiedy musi znowu przetłumaczyć na głos rząd znaczków zawiadamiających, że »Ala ma kota«. Daszek połączony kreseczką oznacza dźwięk »a«, ale czy tylko tutaj, raz, czy też zawsze? Czy »k« należy tylko i wyłącznie do kota, czy też buja sobie gdzieś, niezależne, i pojawi się kiedyś później w innych rządkach znaczków? Ala? Kto to jest Ala? Skąd wiemy, że dziewczynka na obrazku nazywa się Ala? I czy każda Ala ma kota, czy tylko ta jedna Ala ma kota? Trudności tego rodzaju, właściwe posługiwaniu się symbolami symbolów, powtarzają się na różnych poziomach i usprawiedliwiają zaliczenie do literatury wszystkiego, co zapisano w danym języku, od elementarzy, podręczników, do kodeksów i utworów poetyckich. Polska literatura oznaczałaby więc po prostu wszystkie książki, jakie może czytać ktoś znający polski".

I-6.indd 106 2011-06-13 14:29:55

> „Ćwiczenie się w śmierci" łączy się [...] z kontemplacją całości i wyniesieniem myśli, przechodząc od subiektywizmu jednostkowego i emocjonalnego do obiektywizmu perspektywy uniwersalnej, czyli do ćwiczenia myśli czystej. Ta cecha filozofa otrzymuje tu [tj. w *Rozmyślaniach* Marka Aureliusza] [...] miano, które zachowa w całej tradycji antycznej: wielkość duszy. [...] Cała spekulatywna i refleksyjna praca filozofa staje się w ten sposób ćwiczeniem duchowym o tyle, o ile wynosząc myśl do wymiaru Całości, uwalnia ją ze złudzeń jednostkowości[27].

W innej zaś pracy pojęcie „ćwiczeń duchowych" definiował Hadot w następujący sposób:

> Mianem tym określam praktyki przynależne do porządku fizycznego – jak określony sposób odżywiania, czasem do dyskursywnego – jak dialog i medytacja, czasem intuicyjnego – jak kontemplacja, ale zawsze obliczonego na zmianę i przekształcenie tego, kto je uprawiał. Zresztą dyskurs mistrza filozofii mógł sam przybrać formę ćwiczenia duchowego, o tyle mianowicie, o ile uczeń mistrza – jako jego słuchacz, czytelnik czy rozmówca – był w stanie pod wpływem dyskursu rozwinąć się duchowo lub zmienić psychicznie[28].

Paradoksalnie do podobnej konkluzji w eseju *Życie na miarę literatury* dociera Michał Paweł Markowski: „gotowość do czytania świata to gotowość do przyjaźni, bez której o czytaniu literatury mowy być nie może"[29]. Paradoksalnie, gdyż przeciwnie niż Hadot, w opisie tego swoistego procesu apologii czytania podkreślający pozytywną rolę szkoły stoickiej, Markowski, w oryginalny sposób objaśniając sentencję Horacego „*Nil admirari prope res est una, Numici, / Solaque quae possit facere et servare beatum*", traktuje rolę stoików biegunowo odmiennie:

> Jest to zdanie, którym tłumaczy się stoicką filozofię wycofania ze świata. Tymczasem „*Nil admirari*" to także „niczego nie podziwiać". [...] Niczego nie podziwiać to niczego nie czytać. Niczego nie podziwiać to spadać w przepaść depresji, z której wyprowadzić może tylko melancholia – bliska siostra przyjaźni[30].

Paradoksalnie, bo jeśli dla Hadota czytanie, ćwiczenie duchowe, kontemplacja literatury są formą „ćwiczenia się w śmierci"[31], dla Markowskiego literatura jest miarą życia: „Ż y c i e b e z l i t e r a t u r y n i e m a s e n s u" i choć „życie i literatura nadal trwają w odosobnieniu", to „życie nabiera wtórnego charakteru i stara się sprostać literaturze"[32]. Miłosz wydaje się bliższy egzegezy Hadota, co w jakimś stopniu wyjaśnia deklarowaną parokrotnie przez wybitnego przecież interpretatora, jakim jest Markowski, niechęć do twórczości autora *Trzech zim*[33].

Proces medytacyjny zdaje się jednak przebiegać w twórczości Miłosza w dokładnie odwrotnym, niż opowiedział o nim Hadot, kierunku! Od kontemplacji czytania/pisania, czyli po prostu p i s m a („Miłosz odnawia znaczenie sztuki jako bezinteresownej kontemplacji" – napisała Zach[34]), dociera on do duchowego „ćwiczenia się w śmierci", o czym świadczą ostatnie tomy i wiersze poety: *Na brzegu*

---

[27] H a d o t, *op. cit*., s. 47.
[28] P. H a d o t, *Czym jest filozofia starożytna?* Przeł. P. D o m a ń s k i. Warszawa 2000, s. 28.
[29] M. P. M a r k o w s k i, *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków 2009, s. 70.
[30] *Ibidem*, s. 71.
[31] H a d o t, *Czym jest filozofia starożytna?*, s. 99.
[32] M a r k o w s k i, *op. cit*., s. 71–72.
[33] Przywołałem sądy Markowskiego na temat twórczości Miłosza w książce *Powroty w śmierć* (Katowice 2009, s. 147–196).
[34] Z a c h, *op. cit*., s. 203.

I-6.indd 107 2011-06-13 14:29:55

rzeki, *To*, *Dalsze okolice*, *Druga przestrzeń*, *Orfeusz i Eurydyka*, *Wiersze ostatnie*[35]. Te późne utwory autora *Prywatnych obowiązków* poprzedził szereg utrwalonych w piśmie doświadczeń medytacyjnych; najistotniejszymi z nich były zapewne przyjaźń i korespondencja z Thomasem Mertonem[36], przyjaźń z księdzem Józefem Sadzikiem[37] i praca nad przekładem fragmentów *Biblii*, fascynacja myślą Emanuela Svedenborga i Williama Blake'a oraz *Ziemia Ulro*, *Nieobjęta ziemia* i *Traktat teologiczny*[38].

Docieram tu do pytania, które w niniejszym szkicu paść musiało: jak opisane zjawiska (owo „dążenie do formy pojemnej" i to, czego „nie zdążyłem / nie powiedziałem") ujawniają się w poezji Miłosza i w poetyce jego twórczości? Dostrzegam trzy zasadnicze tendencje: zbliżanie się do ideału tożsamości autora z podmiotem jego wierszy (tożsamość egzystencji i poezji), stopniowe zanikanie retoryki i „ozdobności" (osiąganie ideału powściągliwości języka) oraz rezygnację z dydaktyczno-mentorskiego stylu i gatunków wypowiedzi (*Traktat teologiczny* jest *de facto* „antytraktatem", późne elegie i hymny – antyelegiami i antyhymnami). Zwróciła na ten proces wcześniej uwagę Zach, pisząc:

> Zważmy na ostrożność poety: im bardziej utożsamia się on z podmiotem swoich wierszy – a sugestia utożsamienia jest istotą poetyki wyznania – tym bardziej ustępuje z roli autorytetu. I na odwrót: w gatunkach „dydaktycznych", w poezji o charakterze perswazyjnym Miłosz stosuje strategie oparte na wyraźnym dystansie pomiędzy podmiotem tekstu i autorem[39].

Oczywiście, należy zachować tu zasadę umowności i, jak sądzę, niezbyt dużego uogólnienia, bo przecież również w ostatnich tomach Miłosza znaleźć można utwory retoryczne, mentorskie, dydaktyczne (np. *Na pożegnanie mojej żony Janiny*, *Sześć wykładów wierszem*, *Odczyt*, *Do Allena Ginsberga*, *Do poety Roberta Lowella*); także w ostatnich tomach pojawiły się teksty respektujące klasyczny paradygmat gatunkowy (np. *Epitafium*, *Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II*); w końcu w niewielkiej liczbie tekstów można doszukiwać się nietożsamości poety i podmiotu (np. *Zdarzenia gdzie indziej*) – lecz to, jak myślę, nie przekreśla trafności wskazanej tendencji.

Ale – dobitniej powtórzę zgłoszone wcześniej zastrzeżenie – proces dokonujący się w ostatnim 30-leciu twórczości Miłosza nie jest procesem dotyczącym poetyki jego tekstów. Lub – ostrożniej – istota tego procesu nie jest osadzona na płaszczyźnie poetyki. Poetyki rozumianej jako sensotwórcza powierzchnia tekstu i jako jego zasady konstrukcyjne. Tożsamość egzystencji i poezji, tożsamość podmiotu i poety, jakie w twórczości Miłosza, co najmniej od tomu *To* (2000), znalazły spełnienie, to proces zdecydowanie głębszy, wobec którego wszelkie przejmowane z tradycji określenia typu „poeta *doctus*", „poeta mędrzec" są bezradne. „Późny Miłosz" przywraca poezji rangę, jaką miała w kulturze Zachodu u swoich początków, nim jeszcze Ateńczycy zaczęli niektórych z obywateli uważać za filo-

---

[35] O motywie śmierci i umierania w twórczości Miłosza pisałem obszernie w *Powrotach w śmierć* (*loc. cit*.).

[36] Zob. Th. M e r t o n, Cz. M i ł o s z, *Listy*. Przeł. M. T a r n o w s k a. Kraków 1991.

[37] Po śmierci ks. Sadzika Cz. M i ł o s z poświęcił mu esej *Śmierć Józefa Sadzika*, zamieszczony w tomie *Zaczynając od moich ulic* (w: *Dzieła zbiorowe*, t. 12 ⟨1985⟩).

[38] Świetnego wyboru „medytacyjnych" tekstów Miłosza dokonała J. G r o m e k, w interesujący sposób pisała też o medytacyjnym charakterze jego twórczości we wstępie do tego wyboru – zob. Cz. M i ł o s z, *Metafizyczna pauza*. Kraków 1989.

[39] Z a c h, *op. cit*., s. 212–213.

I-6.indd 108 2011-06-13 14:29:55

zofów (*philosophoi*), nim to, kim owi filozofowie są, uświadomił im Sokrates lub jego literacki obraz z *Uczty* i *Obrony Sokratesa* Platona[40]. Wśród ostatnich, konfesyjnych, testamentowych i pożegnalnych wierszy Miłosza są – jak opisała je Zach – zarówno ekstatyczne i wzniosłe hymny (np. *Niebiańskie*, *Alkoholik wstępuje w bramę niebios*), jak i utwory odwracające ekstatyczny i wzniosły porządek hymnu czy elegii (np. *W pewnym wieku*, *Po osiemdziesiątce*, *Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*), sięgające do wzoru sokratejskiej ironii.

Kwintesencję, sens drogi medytacyjnej Miłosza znajduję w wierszu *Niebiańskie*, w którym „spotykają się", stając się jednością, dwa z najtrudniejszych – według egzegezy Hadota – „ćwiczeń duchowych": „ćwiczenie w śmierci" i „czytanie". Miłosz u progu śmierci raz jeszcze oddaje tu hołd Blake'owi:

> Poeta William Blake dożył osiemdziesiątki,
> a kiedy umierał, śpiewał triumfalne hymny.
>
> Bo wiedział, że przenosi się tylko do innej
> krainy, niewidzialnej dla oczu śmiertelnych[41].

Mieszkańcy krainy, w której po śmierci przebywa Blake, określeni są w dwóch kolejnych zwrotkach wiersza w następujący sposób:

> Jej mieszkańcy otrzymują ciała niematerialne,
> ale substancjonalne, takie, jakie miał Jezus
> zmartwychwstały, kiedy ukazał się uczniom
> i Tomasz mógł dotknąć palcem jego rany.
>
> Jest to kraina wiecznych intelektualnych łowów,
> pogoni za nieustannie odnawiającym się sensem rzeczy,
> i on, William Blake, będzie tam dalej
> uprawiać swoje rzemiosło poety, proroka i rytownika[42].

W postaci Jezusa krzyżują się dwa porządki późnej twórczości Miłosza – wzniosły i ironiczny. „Często porównywano Sokratesa z Chrystusem" – napisał Hadot[43] i dla uzasadnienia tego sądu przywołał szereg argumentów z porządku na poły legendarnych, utrwalonych przez uczniów jednego i drugiego, biografii Mistrzów; znalazł argumenty geo-socjo-polityczne; wskazał na promieniowanie ich nauk wśród uczniów oraz na to, że te nauki nie zostały przez Mistrzów utrwalone w piśmie, ale stały się tematem tekstów uczniów, przede wszystkim Ksenofonta i Platona w przypadku Sokratesa, a w odniesieniu do Chrystusa – autorów *Ewangelii*. Ale związek Sokratesa z Jezusem przejawia się też w „strukturze głębokiej", niecielesna substancjonalność Jezusa z wiersza Miłosza, czyli jego „nieobecna obecność" w świecie, w codzienności, ma swój odpowiednik w dostępnej nam wiedzy o Sokratesie i jego myśli:

> [...] Sokrates jest jednocześnie poza światem i na świecie; ponad ludźmi i rzeczami wskutek swych wymagań moralnych i wynikłego z nich zaangażowania, ale i wśród ludzi i rzeczy,

---

[40] Nawiązuję do opowieści o procesie kształtowania się terminu „filozofia" zawartej w książce H a d o t a *Czym jest filozofia starożytna?* (głównie s. 33–82).

[41] Cz. M i ł o s z, *Wiersze ostatnie*. Wiersze zebrała, przepisała i datowanie ustaliła A. K o s i ń s k a. Kraków 2006, s. 49.

[42] *Ibidem*.

[43] H a d o t, *Czym jest filozofia starożytna?*, s. 49.

I-6.indd 109 2011-06-13 14:29:55

bo prawdziwa filozofia może istnieć tylko w codzienności. Przez całą starożytność Sokrates pozostanie w ten sposób wzorcem filozofa idealnego, którego dzieło filozoficzne nie jest czymś różnym od jego życia i śmierci[44].

Jeśli tekst Miłosza traktować jako tekst medytacyjny, jako „ćwiczenie duchowe" w rozumieniu, jakie nadał współczesnej wiedzy na temat pierwszych filozofów Hadot, to stanowi on także „ćwiczenie w śmierci". W wierszu *Niebiańskie* wypowiedziane wprost jest odwieczne marzenie człowieka o nieśmiertelności:

> Ja też chciałbym wierzyć, że trafię do tej krainy
> i będę mógł tam dalej robić to, co zacząłem na ziemi[45].

Formuła „chciałbym wierzyć" nie jest tu konsekwencją ostrożności, raczej pokory – przypominam wcześniejsze „tak mało powiedziałem" – przynależy więc do porządku etyki. Miłosz – inaczej niż Gombrowicz w „dantejskim" fragmencie *Dziennika*, o czym za chwilę – nie domaga się za zasługi pracowitego życia nieśmiertelności, raczej marzy o niej, by móc kontynuować swoje „duchowe ćwiczenia".

Dlaczego Gombrowicz w obliczu własnej śmierci zwracał się do Dantego, by ten stał się rękojmią jego nieśmiertelności? Trudno rozstrzygnąć. Dziennikowy zapis wpierw powstał jako esej na zamówienie, w języku francuskim, a okazją były obchody 600-lecia Dantego. Więc przypadek? Wybór krainy Blake'a dokonany przez Miłosza jest oczywisty w kontekście przypomnianej już w niniejszym szkicu atencji, jaką darzył on angielskiego poetę. Następuje tu – ignorujące upływ czasu i historii – spotkanie Miłosza z Gombrowiczem i anty-Miłosza z anty-Gombrowiczem. Czy z tego wynika, że obaj, jakoś przecież zwaśnieni, byli – albo dokładniej: ich życie było – „na miarę literatury"? Markowski pisał:

> Co znaczy więc, że życie jest, czy może powinno być, „na miarę literatury"? Najpierw to, że życie samo, bez naszego udziału, nic nie mówi, a więc nie może być zrozumiałe. Życie samo pokazuje się w dwóch momentach, z których język jest wygnany: albo w depresji, albo w mistycznym uniesieniu. Odchodzenie od życia prowadzi nas nieuchronnie w stronę języka, a więc – egzystencji. Literatura podsuwa nam język, za pomocą którego możemy zawiązywać przymierza przeciwko bezsensowi[46].

Pomijam fakt, że w egzystencji emigranta – a był to los i Miłosza, i Gombrowicza, poddany zresztą w ich twórczości refleksji – owo „wygnanie języka" nabiera sensu dosłownego i że także w tym aspekcie obydwaj pisarze się spotkali. Gombrowicz w depresjach swoich, Miłosz w mistycznym uniesieniu, w swoim ekstatycznym zachwycie nad światem...

> Co nam do tego – jeżeli w naszej krainie milknie zgiełk świata
>
> I wchodzimy w Inne, poza czas i poza przestrzeń.
>
> Na próżno w obrzędzie Dziadów kuszą nas darem jadła i napoju.
>
> Nie odzywamy się, bo brak języka, żeby porozumieć się z żywymi.
>
> I więdną bezużyteczne kwiaty, złożone, kiedy byliśmy już daleko[47].

---

[44] *Ibidem*, s. 66–67.
[45] M i ł o s z, *Wiersze ostatnie*, *loc. cit*.
[46] M a r k o w s k i, *op. cit*., s. 77.
[47] Cz. M i ł o s z, *Co mnie*. W: *Wiersze ostatnie*, s. 53.

I-6.indd 110 2011-06-13 14:29:55

Abstract

JÓZEF OLEJNICZAK
(University of Silesia, Katowice)

MIŁOSZ WITHIN THE LIMITS OF LITERATURE

The title of the sketch is an allusion to Michał Paweł Markowski's essay *Life Within the Limits of Literature* (*Życie na miarę literatury*). Following Markowski's thesis, the author attempts to analyse selected pieces by Czesław Miłosz from the breakthrough of his creativity (the turn of 1960s and 1970s), when Miłosz more and more observably approaches a meditational model of poetry. The change was influenced by students' moral revolution in the year 1968 which he observed at the California University and by the decision to start translation of the *Bible* from its original languages. Miłosz was baffled by the changes that took place in culture at that time and admitted his failure to understand them; thus he saw his aforementioned translating activity as a means of finding a contemporary hieratic language. It led to simplification of poetic language devoid of embellishments and rhetorics, together with treatment poetry in a similar mode as Greek philosophers did, *i.e*. as a meditation over one's own fortune and ultimate matters.

I-6.indd 111 2011-06-13 14:29:55

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

PIOTR MICHAŁOWSKI
(Uniwersytet Szczeciński)

„ŻEBYM WRESZCIE POWIEDZIEĆ MÓGŁ..."

PORTRET JEDNEGO WIERSZA Z CZESŁAWEM MIŁOSZEM W TLE

Portretowanie pojedynczego wiersza zakłada postawę „bliskiego czytania" („*close reading*") i poruszanie się w skrajnie zacieśnionym horyzoncie interpretacji, co jednak nie zawsze jest możliwe, gdyż zależy od statusu omawianego utworu, a zwłaszcza jego potencjału intertekstualnego. Wiersz Czesława Miłosza zatytułowany *TO*[1] stwarza dość znaczne ograniczenia w stosowaniu wybranej metody, gdyż przywołuje rozległe konteksty konieczne: autobiograficzne i metapoetyckie, bez których nie mógłby ani zaistnieć, ani ewokować istotniejszych sensów. O szczególnym statusie tekstu decydują dwie okoliczności. Po pierwsze: otwiera on zbiór poetycki pod identycznym tytułem, a więc wskazuje na wszystkie utwory w nim zamieszczone, w jakimś stopniu zapowiadając treść całej książki. Po drugie: już od inicjalnego zdania sugeruje, że trzeba go odnieść do całego wcześniejszego pisartstwa autora. Dlatego należy przyjąć obydwa wytyczone kierunki interpretacji, które zwłaszcza sygnalizuje słowo „wreszcie", łączące wspomnienie z postulatem, retrospektywność krytycznej oceny dotychczasowego dorobku z marzeniem poety, pragnieniem i decyzją radykalnej zmiany, jaka nastąpić ma na dalszych stronicach książki. *TO* zawiera zatem instrukcję dwojakiej lektury, dezorientującą czytelnika przeciwnymi wektorami czasu. Z jednej strony, odsyła do pamięci o dawnych dziełach autora. Nie przypadkiem tom ukazuje się w roku 2000, a więc ostatnim drugiego tysiąclecia i XX wieku, którego poeta czuł się kronikarzem. Z drugiej – każe w tym kontekście czytać wszystko, co jeszcze nastąpi, a przynajmniej aż do końca tomiku. W przewadze pojawią się tam jednak utwory luźno związane z analizowanym wierszem lub w ogóle nie podejmujące jego tematu, a status podobnie jak ta programowej wypowiedzi poetyckiej można przyznać jedynie paru tekstom, pośród których najważniejszy jest *Przepis*. Dwojako usytuowany w czasie wiersz *TO*, będący zarówno bilansem, jak zapowiedzią zmiany, przywołuje ponadto nakładające się na tę chronologiczną dychotomię dwa gatun-

[1] Cz. M i ł o s z, *TO*. Kraków 2000. Zapis tytułu w książce podlega konwencji graficznej. Na okładce i stronie tytułowej, która stanowi podstawę opisu bibliograficznego, złożono go minuskułą (*to*); natomiast jako tytuł wiersza zapisano majuskułą (*TO*) – co jeszcze nie przesądza o właściwej pisowni, ponieważ wszystkie tytuły w zbiorze wydrukowano właśnie wersalikiem. Skoro jednak w tekście wiersza słowo „TO" pojawia się zawsze w postaci wersalikowej, tę konwencję przyjmuję – zarówno w cytatach i parafrazach utworu, jak w odniesieniu do jego nagłówka i tytułu całego tomiku.

I-7.indd 113 2011-06-13 14:30:12

ki: krytyczna ocena dorobku sędziwego poety i żal niespełnienia organizują nastrój wanitatywny właściwy e l e g i i, natomiast zapowiedź albo tylko wola radykalnej zmiany zbliża utwór do m a n i f e s t u a r t y s t y c z n e g o. Współistnienie tych wątków, retrospektywnego i prospektywnego, można jednak przypisać do jeszcze innej konwencji, która je łączy – do t e s t a m e n t u p o e t y c k i e g o.

TO

Żebym wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie.
Wykrzyknąć: ludzie, okłamywałem was
Mówiąc, że tego we mnie nie ma,
Kiedy TO jest tam ciągle, we dnie i w nocy.
Chociaż właśnie dzięki temu
Umiałem opisywać wasze łatwopalne miasta,
Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno,
Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko,
Sceny w sypialniach i na pobojowiskach.

Pisanie było dla mnie ochronną strategią
Zacierania śladów. Bo nie może podobać się ludziom
Ten, kto sięga po zabronione.

Przywołuję na pomoc rzeki, w których pływałem, jeziora
Z kładką między sitowiem, dolinę,
W której echu pieśni wtórzy wieczorne światło,
I wyznaję, że moje ekstatyczne pochwały istnienia
Mogły być tylko ćwiczeniami wysokiego stylu,
A pod spodem było TO, czego nie podejmuję się nazwać.

TO jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie po mroźnym,
obcym mieście.

I podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd widzi zbliżające się
ciężkie kaski niemieckich żandarmów.

TO jest jak kiedy syn króla wybiera się na miasto i widzi świat
prawdziwy: nędzę, chorobę, starzenie się i śmierć.

TO może też być porównane do nieruchomej twarzy kogoś,
kto pojął, że został opuszczony na zawsze.

Albo do słów lekarza o nie dającym się odwrócić wyroku.

Ponieważ TO oznacza natknięcie się na kamienny mur,
i zrozumienie, że ten mur nie ustąpi żadnym naszym błaganiom.

„Ćwiczenia wysokiego stylu" – kompozycja, składnia, wiersz

Budowa utworu ujawnia znaczącą dystrybucję treści oraz osobliwy przebieg wywodu: w zmiennej częstotliwości pauz, długości wersów i zdań, wreszcie w podziale na strofoidy. Wyodrębnione zostały kolejne odcinki wypowiedzi, jednak tym samym – zatarta nadrzędna granica, dzieląca tekst na dwie części tematyczne. Pierwsza jest dłuższa i można ją nazwać ekspozycją problemu, gdyż podmiot wskazuje w niej chwilę aktualną, swoje „teraz" doświadczonego poety, które ma być punktem zwrotnym, zamykającym cały dorobek ponad półwiecza, a zarazem otwierającym nowy okres twórczości.

Zapowiedź przełomu jednak pozostaje w sferze potencjalności jako niespeł-

I-7.indd 114 2011-06-13 14:30:12

niony zamiar i wyraża raczej mglistą potrzebę niż postulat i precyzyjny plan. Podsumowanie wcześniejszych doświadczeń i poszukiwań artystycznych służy najpierw do ich zanegowania, gdyż zostają uznane za niepełne i niezadowalające. Dostrzeżenie braku nie znajduje natomiast przeciwwagi w pozytywnym programie nowej poezji. Od połowy pierwszej strofoidy (a dokładnie od słów: „Chociaż właśnie dzięki temu..." do jej końca, zaraz po deklarowanym odrzuceniu dawnego modelu twórczości, czytamy nieoczekiwaną apoteozę dotychczasowej postawy i przyjętej strategii lirycznej, której poeta nie tylko nie odmawia celowości, ale wręcz wychwala ją za efektywność – mimo wskazanego braku, a nawet paradoksalnie dzięki niemu. Obszerne usprawiedliwienie dławi nadzieje czytelnika na sugerowany słowem „wreszcie" przełom, jaki mógłby nastąpić w zakresie tematyki nowych wierszy albo poetyki autorskiej Miłosza. W całej strofoidzie drugiej refleksja metapoetycka również odnosi się wyłącznie do przeszłości, gdyż stanowi rekapitulację wskazanej metody twórczej, już wspartą przykładami i rozwiniętą o hipotezę co do przyczyn jej wyboru. W bliskim sąsiedztwie pojawia się jednak zagadkowe sformułowanie „ochronna strategia / Zacierania śladów", do którego wypadnie jeszcze powrócić, gdyż wymaga osobnego komentarza. Kolejna partia tekstu umieszczona w strofoidzie trzeciej również dowodzi przywiązania do dawnej praktyki poetyckiej, ponieważ usuwa dystans do przeszłości i tym samym unieważnia zapowiedź przemiany. Zdanie w czasie teraźniejszym: „Przywołuję na pomoc...", zaprzecza bowiem dezaktualizacji minionego wzorca i sugeruje jego prolongatę, gdyż okazuje się ona ciągle przydatna i niezawodna, a nawet jest postrzegana jako ważniejsza od wyznanego na początku niedostatku, bo choć wzorzec ten ogranicza horyzont eksploracji świata, pożytki z niego są w efekcie większe niż straty. Tu pojawia się następna hipoteza co do obranej drogi artystycznej, którą trzeba będzie skonfrontować z wcześniejszą. Z końcem trzeciej strofoidy zamyka się pierwsza część utworu, mająca charakter retrospektywny. Klamrę stanowi powtórzona teza, że gdzieś „pod spodem" istnieje tajemnicze „TO", będące wyzwaniem dla poety, a przeciwstawione opisywanej przezeń dotychczas powierzchni rzeczywistości.

Część druga, którą określę jako prospektywną, dzieli się na krótsze strofoidy: pięć dwuwersów i jeden monostych. Zawiera wielokrotną i wielostronną próbę zmierzenia się z tym, co nigdy wcześniej nie było jeszcze wypowiedziane; próbę zdefiniowania, czym jest „TO", a przynajmniej przybliżenia go za pomocą serii peryfraz i porównań.

Takiemu rozkładowi treści została podporządkowana wersyfikacja utworu, której warto przyjrzeć się bliżej, choć wydaje się drugorzędna, neutralna, wtórna, przypadkowa, a nawet nieistotna, jeśli ją uznać za prostą konsekwencję organizacji składniowej. Opisany już tu podział stroficzny pokrywa się z mocnymi pauzami składniowymi. Pierwsza strofoida wprawdzie zawiera trzy zdania, jak wynika z użytych znaków interpunkcji, ale powiązania logiczne wskazują na wspólną konstrukcję jednego wypowiedzenia złożonego. Pierwsze: „Żebym wreszcie powiedzieć mógł...", da się połączyć z drugim: „[mógł] / Wykrzyknąć [...]", tworząc jedno wypowiedzenie złożone współrzędnie bezspójnikowo. Trzecie, rozpoczynające się słowem „Chociaż", łatwo powiązać z dwoma wcześniejszymi – jako zdanie podrzędne okolicznikowe przyzwolenia. Podobna sytuacja zachodzi w strofoidzie drugiej. Zdanie „Pisanie było dla mnie..." ma swe dopowiedzenie w postaci na-

stępnego: „Bo nie może podobać się...” Związek między nimi ustanawia potencjalna struktura wypowiedzenia złożonego podrzędnie, którego drugi człon pełni funkcję zdania okolicznikowego przyczyny.

Rezygnacja z wypowiedzi ciągłej, polegająca na interpunkcyjnym zamykaniu zdań pojedynczych po to, by umożliwić niezależną składniowo apozycję, narzuca wypowiedzi charakter fragmentaryczny i skokowy, co sugeruje wahanie podmiotu, poszukiwanie przezeń motywacji dla wyrażanych twierdzeń (odkryć) w improwizacyjnym dodawaniu spóźnionych myśli.

Rytm wypowiedzi zmienia się w strofoidzie trzeciej, gdzie łączność składniowa jej powiązanych ze sobą odcinków zostaje już zaznaczona interpunkcją jednego, dość długiego wypowiedzenia wielokrotnie złożonego. Tę partię tekstu otwiera orzeczenie „przywołuję”, a zamyka wyliczenie dopełnień: „rzeki”, „dolinę”, a każde z nich zyskuje rozwinięcie w zdaniach podrzędnych ze spójnikami „w których”, „w której”. Ciąg dalszy nawiązuje do zdania głównego: „Przywołuję / [...] I wyznaję”. Tu następuje treść owego wyznania, ujęta w dwóch zdaniach podrzędnych dopełnieniowych, względem siebie przeciwstawnych: „Mogły być tylko...” i „A pod spodem było TO”. Do drugiego z nich odnosi się jeszcze zdanie podrzędne: „czego nie podejmuję się nazwać”, kończące całe wypowiedzenie, najbardziej rozbudowane i skomplikowane logicznie, jakie występuje w utworze, bo wielopoziomowe.

Część druga wiersza ma znacznie prostszą strukturę składniową, bo każda strofoida obejmuje wypowiedzenie dwu-, a najwyżej trójczłonowe, a w jednym wypadku zdanie pojedyncze rozwinięte. Trudność określenia, czym jest „TO”, narzuca dominację wypowiedzeń złożonych podrzędnie. Poszczególne próby definiowania łączą się ze sobą luźno i niehierarchicznie, tworząc raczej niezależne deskrypcje, które wprawdzie wzajemnie się nie wykluczają, ale też nie układają się w zgodną całość, jeśli chodzi o porządek obrazowania. Związki między poszczególnymi peryfrazami mającymi określić „TO” niekiedy wykazują związek uzupełnienia („i”), innym razem wyboru („albo”). Chodzi więc o sumę bądź alternatywę, gdyż użyty spójnik „ale” w kontekście całego wypowiedzenia nie ma tu wartości dysjunkcji, która wykluczałaby jedną z możliwości na rzecz drugiej, lecz znaczy tyle co „lub”.

Warto jeszcze się zastanowić, czy i w jakim stopniu układowi treści odpowiada wersyfikacja. Utwór został napisany wierszem heterosylabicznym, w którym najczęstszymi formatami są 13- i 19-zgłoskowiec; wers najkrótszy liczy 8 sylab, najdłuższy aż 21. Względna stabilizacja rozmiaru, polegająca na przewadze wersów długich, nie wydaje się znacząca, bo wynika z budowy syntaktycznej. Podobnym skutkiem ubocznym jest chyba również dominacja struktury tonicznej; 4-, 5- i 6-zestrojowca. Choć przywoływanie różnych miar wiersza regularnego w poezji Miłosza bywa celowe (a jednym z najbardziej czytelnych wzorców jest przełamany heksametr w *Campo di Fiori*), w tym wypadku nie odgrywa większej roli. Można przyjąć, że *TO* jest wierszem wolnym, gdyż rozchwianie formatu wersu, zarówno sylabicznego, jak tonicznego, nie ujawnia wyraźnej reguły zmienności rytmu i nawet fakt, że w drugiej części obserwujemy zagęszczenie wersów 7-zestrojowych, trudno uznać za znaczący.

Zgodnie z typologią wiersza wolnego proponowaną przez Dorotę Urbańską[2] utwór ten mieści się w odmianie wiersza składniowego. Jednak jakieś wątpliwości

[2] D. U r b a ń s k a, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej.* Warszawa 1995.

I-7.indd 116 2011-06-13 14:30:12

mogą budzić wersy długie, skupione w części drugiej, „prospektywnej": 19-zgłoskowce i jeden liczący aż 21 sylab. Następujące po nich wersy krótsze rozpoczynają się małą literą, co narusza stosowaną w części pierwszej zasadę otwierania każdego majuskułą. Format książkowy pierwodruku nie pozwala ustalić, czy to wersyfikacyjna przerzutnia, czy przypadek wynikający z bliskości prawego marginesu i konieczności przeniesienia reszty zdania (w drugim wypadku jednak dla uniknięcia nieporozumienia wydawca powinien dokończenie wersu przesunąć do prawego marginesu i zamknąć je z lewej strony nawiasem kwadratowym). Tu każde przeniesienie wyrazu po klauzuli może mieć inną motywację: prozodyjną lub typograficzną, co wymaga indywidualnego rozstrzygnięcia, ale trudno ustalić, gdzie kończy się kształt zapisu zgodny z intencją wierszotwórczą autora, a zaczyna się przypadkowość wynikająca z pragmatyki edytora (lub nawet z jego zaniedbań). Na szczęście analiza słów i syntagm umieszczonych w tych domniemanych przerzutniach nie prowadzi do żadnych istotnych odkryć, bo tylko niekiedy ich pozycja wzmacnia napięcie oczekiwania i może wywołać efekt zaskoczenia, natomiast przeważnie podkreśla granice: składniową lub intonacyjną.

Niestety, potraktowanie budowy wiersza jako świadomie zastosowanej formacji prozodyjnej wydaje się słabo uzasadnione i jest ona bliska pustej konwencji, dla której trudno znaleźć motywację inną niż ta, że w książce autora, będącego głównie poetą, muszą się znaleźć teksty właśnie w ten sposób zapisane (choć zdarzają się w niej także małe formy prozatorskie). Poetyckość tego utworu w nikłym stopniu wiąże się z jego wierszowością. Nie wynika też z użycia ornamentyki retorycznej, tropów i obrazów. Może to dziwić w kontekście wielokrotnie wyrażanej przez Miłosza – i wcześniej, i w tym tomie – troski o styl, zwłaszcza wysoki.

Tu poetyckość tekstu polega przede wszystkim na niejasności wypowiedzi, chwiejności wyrażanych w niej racji i emocji, niekonsekwencji logicznej w argumentacji i chaotycznego przebiegu rozważań, który podkreśla spontaniczność monologu wewnętrznego jako rozmowy z samym sobą. Poszukiwanie słów i znaczeń, a zatem niepewność werbalizacji, wydaje się, obok sylwiczności kilku wcześniejszych książek, jedynym punktem stycznym z modelem poezji nowoczesnej, a więc nieco oddala Miłosza od wyznawanego przezeń klasycyzmu.

„Ochronna strategia zacierania śladów" – modalność i maski

Przede wszystkim skomplikowana jest sytuacja wyjściowa, poprzedzająca szturm na niewyrażalne, gdyż zanim poeta podejmie próby zdefiniowania tytułowego zjawiska lub obiektu i wskaże jego nieuchwytność, piętrzy modalności swej wypowiedzi, co u czytelnika wywołuje niepewność: czy chodzi o celowe przemilczenie, czy o niemoc wyrażania. Powstaje konstrukcja wielopiętrowa, w której nawarstwiają się różne tryby i tym samym zaciera się status podmiotu z jego ruchomym centrum. „Ja" staje się wprawdzie jeszcze nie eks-centryczne, ale już tak rozszczepione, że prawie niedostępne jako instancja, którą można obarczyć odpowiedzialnością za wszystkie przekazane treści.

Podmiotowość Miłosza wprawdzie jeszcze pozwala się rozpoznać w rozproszonych śladach i sygnałach, ale osiąga stan nieautentyczności, którego nie da się przezwyciężyć w odbiorze. Bliska wydaje się opisanemu przez Ryszarda Nycza

I-7.indd 117 2011-06-13 14:30:12

(za Paulem de Manem) modelowi modernistycznej ironii, polegającej na schizmie, gdyż refleksyjne „ja" tekstowe upodabnia się do znaku i oddala od „ja" empirycznego. Niezależnie od autoreflesyjnych stopni zwielokrotnienia tego dystansu – podlega tym samym uwarunkowaniom i nie osiąga poziomu metapodmiotowości[3]. Rozwarstwienie podmiotu bywa jednak doprowadzane do stanu, jaki łączy się z przekroczeniem progu parodii, a gdy dochodzi do jej zwielokriotnienia, nawet z postmodernizmem (cokolwiek ten pojemny termin znaczy) albo wreszcie – z parodią postmodernizmu, jeśli taka jest w ogóle możliwa. W niektórych partiach wypowiedzi bowiem nie tylko trudno rozpoznać zieloną granicę powagi i niepowagi, ale również ironii i metaironii, a więc – także kierunek jej przekraczania. Wydzielone kiedyś w dojrzałej poezji Miłosza dwa style: „klasycystyczny" i „pamfletowy"[4], albo formuła „patosu kontrowanego ironią"[5] utraciły tu suwerenność współistnienia i zmieszały się tak dalece z innymi jeszcze stylami, że ustanowiły mroczne pogranicze, na którym zdarzyć się może wszystko, ale nic nie jest pewne.

Konflikt konfrontowanych postaw (aktualnej i odrzuconej) poeta próbuje tłumaczyć na różne sposoby albo ukrywać pod maskami, zasłaniać autoironią i karykaturami konwencji literackich. Mówi nawet wprost o własnej obłudzie, ale nie przypadkiem czyni to z dystansem, jaki daje gatunek dziś już daleki od swych źródeł lirycznych – w formie fraszki, która brzmi niewiarygodnie jako wyznanie, choć zarazem uderza celnością, jakby potwierdzając podejrzenia czytelnika:

W czarnej rozpaczy i w szarym zwątpieniu
Składałem wierszem hołd Niepojętemu
Udając radość, chociaż jej zabrakło,
Bo mnożyć skargi byłoby za łatwo.

Co odpowiedzieć, kiedy kto zapyta:
Dzielny był człowiek – czy też hipokryta?
(*W czarnej rozpaczy*, z tomu *TO*)

Pomijając wskazane w puencie ryzyko oceny tej postawy ze strony odbiorcy, warto zwrócić uwagę na motywy gry i maski, do których Miłosz przyznaje się otwarcie i wielokrotnie. Masek jest jednak tyle, że bywają odczytywane jako prawdziwa twarz, gdyż do niej przyrosły. Płynna staje się więc granica między utożsamieniem się a przebraniem i nawet nie wiadomo, czy zawsze wolno mówić w ogóle o maskach i rolach – wieszcza, mędrca, nauczyciela, moralisty, poety, uczonego, pacjenta, człowieka doświadczonego i cierpiącego, hedonisty, radosnego dokumentalisty, a nawet voyeurysty i błazna.

Meandryczna retoryka i rozchwiana modalność wypowiedzi dają się także wyjaśnić psychoanalitycznie – jako skutek mechanizmu wypierania lęku, ale niepodobna wykluczyć jej charakteru programowego: może być bowiem jedynym wyznacznikiem poezji nowoczesnej w poetyce autorskiej Miłosza.

---

[3] R. N y c z, *Tropy „Ja". Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia.* W zb.: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej.* Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996, s. 47.

[4] K. W y k a, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*. W zb.: *Poznawanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985, s. 17 n.

[5] S. B a r a ń c z a k, *Język poetycki Czesława Miłosza. Wstępne rozpoznanie.* W zb.: jw., s. 444–445.

I-7.indd 118 2011-06-13 14:30:12

Jeśli zebrać kolejne modalności, jakie pojawiają się w utworze, zaznaczone wprost lub implikowane, uzyskamy następujący szereg:

> Pragnę – móc – stwierdzić (że „To" istnieje) – i (móc) wyznać – że kłamałem – kiedy zaprzeczałem – że „To" nie istnieje.
>
> Wspominam – że umiałem opisywać (samoocena pozytywna) – ale przez to zacierałem ślady (samoocena ambiwalentna) – bo chciałem się podobać (bałem się nie podobać) – i dlatego przestrzegałem zakazu.
>
> Wyznaję – że chwaliłem istnienie – przypuszczalnie po to, by ćwiczyć styl – choć wiedziałem – że istniało „TO" – czego nie podejmuję się nazwać – ale porównam do...

Nawarstwienie modalności wypreparowanych z tekstu ujawnia labirynt sensu. Pośród wymienionych trybów (stematyzowanych oraz implikowanych) jedne odnoszą się do przeszłości jako przedmiotu dociekań, inne, z reguły nadrzędne – do interpretacji tej przeszłości, dokonywanej teraz, a więc ustanawiają podmiot utworu. Szczególnie zastanawia tryb przypuszczający, gdy mowa o „ekstatycznych pochwałach istnienia" pełniących funkcję „ćwiczeń [...] stylu", którymi „mogły być", a zatem nie wiadomo, czy były. A jeśli były, to chyba musiały być nieświadome, skoro teraz dopiero zostały tak właśnie rozpoznane. Czy zatem „ćwiczenia" mogły się odbywać bezwiednie?

Dodatkową modalnością implikowaną jest jeszcze ironia, występująca w różnym nasileniu na niektórych piętrach wypowiedzi, ale zaznaczona tak niewyraźnie, że jest nieuchwytna i jej użycie raczej przez czytelnika może być zaledwie podejrzewane niż da się rozpoznać empirycznie w określonych tropach. A więc pozostawia ona niepewność co do intencji podmiotu – zarówno w poszczególnych segmentach jego wywodu, jak w całości.

Wypowiedź w pierwszej części przypomina rozbudowany algorytm, w którym zarówno symbol „x" (czyli poszukiwane „TO"), jak „a", oznaczające podmiot i podległe mu subpodmioty („a1", „a2", „a3"...) zostały ujęte w nawias okrągły, potem kwadratowy, a wreszcie zamknięte klamrą. Wzór algebraiczny, który określałby wszystkie relacje następstwa i hierarchii, okazuje się jednak niemożliwy, choć powstaje jakaś niedomknięta kompozycja szkatułkowa. Tylko najbardziej zewnętrzna szkatułka zawiera treści, którym przyznać można tryb wyznania lirycznego w jego postaci bezpośredniej: „Żebym wreszcie powiedzieć mógł, co siedzi we mnie". Jednak analiza logiczna także tej części wywodu prowadzi do wniosku, że nie chodzi o prostą konfesję. Wprawdzie pierwsze słowa wydają się szczerą ekspresją pragnienia, ale już ich najbliższy kontekst komplikuje sens w takim stopniu, że podważa zaufanie czytelnika i jego wiarę w prostoduszność wyznania poety. Inicjalna część zwrotu: „Żebym wreszcie" – zawiera następującą presupozycję: chcę zrobić to, czego nie uczyniłem dotychczas. Natomiast następny jego człon: „powiedzieć mógł" – już wprowadza odbiorcę na rozdroże nieoczywistości sensu całego zdania. Nie wiadomo bowiem, czy chodzi o niemoc i niewyrażalność, czy też o złą wolę i kłamstwo, po którym poeta wyraża skruchę. A może następuje spóźnione odkrycie nieprawdy? Wówczas jednak nie powinno być mowy o kłamstwie, bo sprostowanie dotyczy pomyłki, choć popełnianej permanentnie, czyli wypowiadania nieprawdy przez wiele lat, ale nieświadomie.

Nie wiadomo zatem, czy poeta wreszcie zyskuje nową samowiedzę, czy po prostu zrywa maskę. Stan rzeczy implikowany przez meandryczną i dezorientującą wypowiedź ujawnia dwa poziomy niewyrażania i tym samym dwie modalności:

I-7.indd 119 2011-06-13 14:30:12

najpierw „nie mogę powiedzieć" – w sensie: ʻnie potrafięʼ lub też ʻnie wolno miʼ; a potem – „nie podejmuję się nazwać" – czyli: albo ʻnie umiemʼ, albo ʻnie chcęʼ. Jest jeszcze osobliwie sformułowany warunek, który dałoby się sparafrazować następująco: gdybym mógł to zrobić, mógłbym przyznać się do kłamstwa. Wynika stąd jakieś dziwne podwójne pragnienie poety: zamiar ograniczenia swej wypowiedzi, a zarazem obietnica samokontroli i autocenzury w dystrybucji wiedzy o sobie. Jego słowa brzmią dwuznacznie, bo marzenie o nieosiągalnej głębi samopoznania, o dotarciu do istoty „ja" sąsiaduje z nieszczerością – nie tylko wspomnianą i wyznaną (choć z ambiwalentnym żalem, który obejmuje niespełnienie tyleż wyjawionej prawdy, co kłamstwa), lecz także pośrednio nadal deklarowaną.

Największy niepokój budzi zagadkowe wyrażenie „strategia / Zacierania śladów" – bo zakłada intencjonalność przemilczeń (co *implicite* przeczy niewyrażalności). Nazwanej tak strategii nie da się zastosować tam, gdzie śladów nie sposób zidentyfikować, a przynajmniej dostrzec, iż w ogóle były pozostawione. Taki brak precyzji wypowiedzi świadczyć może albo o celowym komplikowaniu wywodu, albo o tym, że poeta nie panuje nad stylem, zaniedbując logikę – jakby nie rozróżniał sensu zdań: „nie mówię, bo nie wiem" i „wiem, ale nie powiem". Te dwa sposoby rozumienia owych słów wzajemnie się wykluczają, ale tok wypowiedzi i jej gramatyczne ukształtowanie, mieszające czasy i tryby, zamazuje ostrość dysjunkcji.

Ponadto pisząc o „zacieraniu śladów" poeta podsuwa myśl, że dysponuje jakąś rewelacją, którą dotychczas zatajał. Czy nie znając treści tego, jak napisał: „co [...] we mnie" – mógł przeczuwać skandal w odbiorze i zabezpieczać się przed nim decyzją milczenia?

Tymczasem wolno przyjąć rozwiązanie pośrednie w interpretacji postawy tak niejednoznacznej: „wiem, że tkwi we mnie coś, o czym nie wiem nic więcej niż to, że stanowi jakieś *tabu*, przed którego naruszeniem się wzbraniam".

Napięcie między niemocą wyrażania a wolą zatajenia kieruje uwagę na konstrukcję podmiotu, a zatem – autokreację i autoportret poetycki. Wskazuje związek między TYM, „co siedzi we mnie", a nie postawionym wprost pytaniem: kim jestem?

Niemoc samopoznania i trudność stworzenia literackiego autoportretu powoduje „ześlizg w autobiografię"[6].

> Pisarz bowiem, gdy tylko oddali się od świata i usiłuje powiedzieć raczej to, kim jest, niż to, co robił lub popełnił w przeszłości, [...] znajduje się nagle między dwiema granicami: granicą własnej śmierci i granicą bezosobowości utworzonej z najogólniejszych i najbardziej anonimowych kategorii, przefiltrowanych przez język, który należy do wszystkich[7].

„Ludzie, okłamywałem was" – adresat

Niejasnej konstrukcji podmiotu odpowiada nieokreśloność zaprojektowanego adresata, relacja zaś między nimi wyznacza funkcję poety i poezji. Powstaje bowiem

---

[6] P. M i c h a ł o w s k i, *Niewyrażalność siebie i poetycki autoportret negatywny.* W zb.: *Literatura wobec niewyrażalnego.* Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998, s. 322. Przedruk w: P. M i c h a ł o w s k i, *Granice poezji i poezja bez granic*. Szczecin 2001, s. 68.

[7] M. B e a u j o u r, *Autobiografia i autoportret.* Przeł. K. F a l i c k a. „Pamiętnik Literacki" 1979, z. 1, s. 323.

I-7.indd 120 2011-06-13 14:30:12

wątpliwość, czy owych „ludzi" z potencjalnej apostrofy, w której autor mógłby się przyznać publicznie do kłamstwa, mamy prawo utożsamić z czytelnikami, czy raczej z bliżej nie określoną zbiorowością – narodem lub całym światem. Sugestia, że chodzi o zwrot do odbiorcy globalnego i tym samym dość abstrakcyjnego, sytuuje poetę w pozycji wieszcza, którą próbowano Miłoszowi narzucić w Polsce bezpośrednio po zdobyciu przezeń nagrody Nobla, a od której on sam się dystansował, zachowując asertywność wobec roszczeń ruchu „Solidarności", nie chcąc być jej patronem i autorytetem dla opozycji politycznej.

W interpretowanym wierszu ton wypowiedzi jednak wyraźnie, choć osobliwie, rozdziela role między „ja" a „wy". Figura adresata zbiorowego sytuuje twórcę w układzie komunikacji społecznej, a nie indywidualnej, którą wyznaczałby np. kurtuazyjny zwrot odziedziczony po literaturze minionych epok jako wciąż aktualna konwencja pisarska: „Drogi Czytelniku". W kontekście tej tradycyjnej formuły zwykłe „wy" musi zastanawiać – jako nazbyt pospolite, a zarazem nieokreślone, bo brzmi niejednoznacznie: na pewno nie intymnie, ale zarówno prywatnie jak oficjalnie, poufale jak z dystansem, uprzejmie jak niegrzecznie. Wiadomo tylko, że zakłada audytorium szerokie i bliskie anonimowości, raczej bierne, do którego można przemawiać, ale nie czyniąc go partnerem dialogu ani powiernikiem.

Wyznaniem jedynie możliwym w takiej konsytuacji byłaby spowiedź powszechna albo list otwarty, zawierający jakieś ogłoszenie lub sprostowanie. Poeta chyba projektuje właśnie akt konfesji tego rodzaju, choć zarazem sprawiający wrażenie spontaniczności: „Żebym [...] mógł [...] / Wykrzyknąć:" „Wykrzyknąć" prawdę o sobie to jednak nie to samo, co złożyć przygotowane wcześniej oświadczenie przed dziennikarzami zgromadzonymi na konferencji prasowej. Słowo to kojarzy się bardziej z tłumem na jakimś wiecu albo z publicznością w amfiteatrze niż z zebraniem w zamkniętym gronie koneserów. Wykrzyczenie mogłoby nastąpić raczej wtedy, gdyby wszyscy byli zainteresowani poezją Miłosza i problemem jej szczerości w odkrywaniu lub objawianiu jakiejś prawdy, a więc – gdyby pisarz był autorytetem społecznym, trybunem ludowym albo wielbionym przez masy idolem. Takie wyobrażenie o audytorium implikuje więc jednak autokreację poety jako wieszcza. „Wy" to nie tylko czytelnicy, lecz po prostu wszyscy „ludzie" – określenie wprawdzie neutralne, ale przecież nie przyjęte w zwracaniu się do zbiorowości, gdyż nie zakłada szacunku mówcy dla słuchaczy. Brzmi nawet nieco pogardliwie, ponieważ sugeruje zhomogenizowaną masę bez wyróżniania osób czy osobowości zindywidualizowanych, z wyszczególnieniem zawodu, poziomu wykształcenia, wieku i płci. Tak nazwana publiczność może być postrzegana jako przypadkowe zgromadzenie (jeśli nie zbiegowisko) ludzi prostych, niekoniecznie zainteresowanych oracją i może tylko „ciekawskich". Użycie zaimka w liczbie mnogiej w apostrofie wyodrębnia wyłącznie podmiot, usytuowany wobec nie zróżnicowanej wewnętrznie „reszty świata" – jako idol, nawet celebryta, który ujawnia prywatne rewelacje w publicznym donosie na siebie w celu przysporzenia sobie popularności albo jej podtrzymania.

Trudno przypuszczać, by Miłosz nie przewidział konsekwencji sensotwórczych wybranego zwrotu do adresata. Ale nie sposób ocenić, w jakim stopniu taki kształt apostrofy jest efektem nierozwagi, w jakim – nałożonej na chwilę maski. Dystans ironiczny, którym poeta powinien był jednak precyzyjniej zaznaczać, iż chodzi w tym wypadku (i wielu innych w jego późnej twórczości) jedynie o maskaradę,

I-7.indd 121 2011-06-13 14:30:12

jest, niestety nieczytelny. W dalszych partiach utworu już tylko raz pojawi się forma gramatyczna wskazująca na odbiorcę zbiorowego, i to w sposób, który nie pozwoli hipotetycznej ironii ani potwierdzić, ani podważyć. Forma zaimka dzierżawczego, który jeszcze bardziej zaznacza dystans podmiotu wobec adresata – w kontekście sugestii o braku wspólnoty doświadczeń historycznych: „Umiałem opisywać w a s z e łatwopalne miasta" (podkreśl. P. M.). Dlaczego „wasze", a nie „nasze"? Czyżby ten sam los (wojna, zniszczenie, zagłada) nie był również udziałem autora? Skąd olimpijska perspektywa narracji, przekonanie o braku uczestnictwa w dziejach świata i ogląd z pozycji zewnętrznego świadka lub obserwatora? Taki dystans oddala z pewnością poetę od funkcji wieszcza narodowego, bo ta zakłada solidarność ze zbiorowością, empatię i przywództwo; sytuuje go natomiast w pozycji boskiej lub kosmicznej, poza przestrzenią i czasem historycznym. Wieszcz, jako kierująca losami społeczeństwa osoba publiczna, nie powinien obnażać swej prywatnej słabości, a zwłaszcza rozterek duchowych, wahań i braku samowiedzy – jak to czyni w omawianym utworze, dociekając, czym jest nieuchwytne „TO".

Elementy postawy podmiotu tworzą zatem autocharakterystykę niekoherentną, gdyż zaznaczona wyższość wobec adresata kłóci się z nie zaspokojoną potrzebą konfesji i z treścią całego monologu, dla którego odbiorca, pozwalający się rozpoznać jako reprezentant bliżej nie określonej zbiorowości, wydaje się świadkiem niekoniecznym, a nawet niepożądanym. Warto jednak przywołać wszystkie przedmioty wymienione w utworze jako „wasze", a więc usunięte poza granice „mojości". Prócz wspomnianych już „łatwopalnych miast" są to:

> Wasze krótkie miłości i zabawy rozpadające się w próchno,
> Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko,
> Sceny w sypialniach i na pobojowiskach.

Takie streszczenie własnego pisarstwa, choć selektywne, zawiera motywy, które rzeczywiście w twórczości Miłosza się pojawiały. Zaskakują tylko proporcje i porządek enumeracji, bo oto między obrazami wojny: „łatwopalnymi miastami" a „pobojowiskami", zostają umieszczone – niby drobnomieszczańskie bibeloty, motywy z melodramatów. Wyliczenie w jednym szeregu scen batalistycznych i erotycznych (jeśli tak odczytać voyeurystyczną obserwację „zsuwającego się ramiączka") organizuje efekt groteskowego kontrastu. Jak go rozumieć: czy oznacza przyznanie się do kronikarstwa, które nie odróżnia statusu tak odmiennych obszarów rzeczywistości, jak wielka historia i codzienność? Czy zestawienie wydarzeń doniosłych z błahymi epizodami ma zdyskredytować pracę poety jako dokumentalisty swojego XX stulecia?

Pojawia się jeszcze jeden, pośredni, ale chyba najważniejszy rys: relacji ja–wy. Gdy poeta pisze o zagadkowej „strategii / Zacierania śladów", uzasadnia ją właśnie oczekiwaniami publiczności: „Bo nie może podobać się ludziom / Ten, kto sięga po zabronione".

Zanim – podążając za tekstem – zaczniemy dociekać, czym jest „TO", czyli wskazane, a nie nazwane *tabu*, zastanówmy się nad sensem podanej motywacji. Poeta oświadcza *implicite*, że kieruje się troską o akceptację dla swego pisarstwa i respektem wobec tego, co powszechnie zabronione, bo naruszenie zakazu groziłoby utratą audytorium. Taka uległość wobec wymagań czytelnika i potrzeba aprobaty z jego strony sytuuje autora w układzie komunikacyjnym właściwym

I-7.indd 122 2011-06-13 14:30:13

kulturze popularnej. Oczywiście, chcielibyśmy nie wierzyć tym absurdalnym sugestiom i dostrzec w nich znowu ironię, która usprawiedliwia wszystko; jednak w tym wypadku trudno uznać, że wypowiedź ma charakter cudzysłowowy, i znaleźć dla niej jakiekolwiek uzasadnienie.

Z kolei podobnie szokujące sformułowanie znajdziemy w drugim ważnym wierszu tego zbioru, zatytułowanym programowo *Przepis*:

> Więc co mnie powstrzymuje? Wstyd,
> Że moje zmartwienia nie dość malownicze?
> Albo przekora? Zbyt modne są jęki,
> Nieszczęśliwe dzieciństwo, uraz, i tak dalej.
> Nawet gdybym dojrzewał do skargi hiobowej,
> Lepiej zamilczeć, pochwalać niezmienny
> Porządek rzeczy[8].

Tu poeta również kreuje swego czytelnika na konsumenta kultury masowej, ale na odwrót – widzi w nim pożeracza sensacji, którego potrzebom nie potrafi sprostać. Stroi się więc w biegunowo różne maski: raz boi się złamania dobrego tonu i dobrostanu odbiorcy, innym razem żałuje, że nie potrafi go zaszokować. Raz chce być mówcą dystyngowanym, kiedy indziej showmanem. W obu wypadkach jednak prezentuje postawę koniunkturalisty. Równocześnie przyprawia niewiarygodne Gombrowiczowskie „gęby” swym czytelnikom, bo trudno przyjąć, że wierzy w to, iż jego audytorium skupia ludzi właśnie takiego pokroju: z jednej strony, nazbyt „poprawnych”, przestrzegających sztywnych norm etycznych i estetycznych (zwłaszcza zakazów), z drugiej – łowców biograficznej sensacji.

Zrekonstruowana koncepcja i przebieg komunikacji literackiej wydają się karykaturą, wobec czego także dziwna uwaga o „zacieraniu śladów” brzmi mało prawdopodobnie i nieszczerze. Łatwiej przyjąć, że rola twórcy powszechnie uznanego tak ciąży poecie, iż chciałby się wyzwolić z gorsetu różnych sprzecznych powinności, ze służby społecznej i poczucia misji. Zarazem jednak wie, że uczynić tego już nie wypada. Może jednocześnie rodzi się u niego pokusa, by zmienić adresata, wkraczając w szerszy krąg łatwiejszego odbioru i odbiorców z jasno określonymi wymaganiami. Niewykluczone, że w tym domniemanym konflikcie wewnętrznym przeciwwagą dla uwierających koturnów jest pogarda dla tłumu. Skrajność takich przeciwstawień oddala poetę od poważnego ujęcia dylematu Konrada („czy-m śpiewak dla ludzi?”), spychając na bezdroża ironii, przesady, karykatury i parodii.

W tym kontekście zaskakuje powaga, z jaką w drugiej części wiersza autor dokonuje upartego ataku na Absolut, przypominającego jednak nie tyle szturm, ile długotrwałe i wyczerpujące oblężenie.

„Co siedzi we mnie” – „TO”

Tytuł wiersza stanowi zagadkę, bo nieokreślonością zaimka wskazującego o największej pojemności semantycznej zapowiada tak wiele, że niczego nie wyjaśnia. Zastępuje wszelkie możliwości nazwania przedmiotu, ale przede wszystkim

[8] Interpretację tego wiersza zamieściłem w dwumiesięczniku „Pogranicza” (2011, nr 1) pt. *Nieszczera niechęć do szczerości*.

I-7.indd 123 2011-06-13 14:30:13

zawiera mglistą obietnicę odnalezienia rzeczy długo poszukiwanej. Zarazem pośrednio stwierdza klęskę poznania, która zmusza do użycia najbardziej ogólnego zamiennika brakującej nazwy. Słowo „to" służy do wskazywania, co umożliwia jedynie sformułowanie definicji ostensywnej, a czego żaden tekst nie jest w stanie spełnić bez udziału rzeczywistości pozatekstowej. A jeśli nie wspiera go ani inne słowo, ani żadna sytuacja deiktyczna, czyli towarzyszące wypowiedzi unaocznienie obiektu (co w komunikacie literackim jest regułą), znaczy zaledwie tyle, ile „coś". Miarę entropii określa w tym wypadku horyzont leksykalny i gramatyczny polszczyzny: „to" obejmuje wszystkie rzeczy i pojęcia abstrakcyjne rodzaju nijakiego. Poza jego zakresem semantycznym znajdują się tylko osoby, które obsługuje inny zaimek: „ktoś".

Szansy uściślenia denotacji kluczowego wyrazu można jeszcze szukać w całej twórczości autora, a więc w kontekście intertekstualnym – jeśli wykluczyć, że to słowo pełni funkcję czysto stylistyczną, czyli jest zamiennikiem tego, co oczywiste, bo już wcześniej zdefiniowane; a zatem – jeśli istotnie na coś wskazuje, ale nie na świat, lecz na inne teksty Miłosza. Wyraz „to" pojawia się u autora *Ocalenia* często, ale nie zawsze w tym samym odniesieniu. Parokrotnie użyty w wierszu *Notatnik: Bon nad Lemanem* oznacza „to, co jest" – jako przeciwstawione przemijaniu i „momentowi wiecznemu":

> Podziemne drżenie wstrząsa tym, co jest.
> Pękają góry i łamią się lasy.
> Przez to, co było, i przez to, co będzie
> Dotknięte, pada w popiół to, co jest[9].

Chodzi tu jednak o coś przeciwnego niż w analizowanym utworze, coś, co – zdaniem Aleksandra Fiuta – przypisuje poezji zadanie „poskramiania zmienności"[10].

Recenzenci zbioru *TO* podejmowali wyzwanie rozszyfrowania wszystkich możliwych odniesień tytułowego słowa, szukając odpowiedzi na nieuchronnie wynikające z samego wiersza pytanie. Jeden z nich rozważył kilka alternatywnych znaczeń i stwierdził, że chodzi o przeznaczenie albo o gest afirmacji i zaklęcie, o to, co nie jest Formą, ale decyduje o „sobości poety", wreszcie – to, co widzialne, lub to, co ukryte[11]. Każdy z tych tropów wydaje się w jakimś stopniu trafny, ale większość (prócz motywu przeznaczenia) wskazuje wartości pozytywne, którym przeczy cała seria porównań zgromadzonych w wierszu zamiast definicji. Sądzę jednak, że „TO" jest właśnie ich odwrotnością, komplementarnym zaprzeczeniem, ciemną stroną i podszewką, ukrytą siłą, która prawdopodobnie była motorem radosnego tworzenia jako *antidotum*, ale pozostaje mroczną tajemnicą, źródłem traumy i niepokoju.

W kontekście wiersza semantyka zaimka podlega bowiem dalszemu zawężeniu, co sygnalizuje typografia wersalikami: *TO* – konotuje *imponderabilia*. Pisownia zatem formalnie wzbogaca treść wyrazu, ale faktycznie utrwala jej potencjalność, gdyż znaczenia wcale nie nasyca, a nawet potęguje zagadkowość odniesienia, które może być zarówno pojęciem, doznaniem, myślą, emocją, ciemnym faktem

---

[9] Cz. M i ł o s z, *Wiersze*. T. 1. Kraków 1985, s. 291.
[10] A. F i u t, *W obliczu końca świata*. W zb.: *Poznawanie Miłosza*, s. 174.
[11] A. S k r e n d o, *Co to jest „To"?* „Pogranicza" 2000, nr 5, s. 152.

I-7.indd 124 2011-06-13 14:30:13

z biografii poety, jak bytem transcendentnym. Prawdopodobnie istotą obiektu wskazanego jest jego nieokreśloność – bezimienność, ale nie anonimowość, gdyż ta podlegałaby rozszyfrowaniu. „Bo w żyjących języku nie ma na to głosu" – można powtórzyć za Mickiewiczowym Pielgrzymem z sonetu *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. „TO" ma więc wartość semantyczną zbliżoną do tautologii starotestamentowego imienia Jahwe: „Jestem, który jest". Nie wiadomo jednak, czy chodzi o słowo nie istniejące w zasobie leksykalnym polszczyzny, czy (lub w jakim stopniu) poeta nazwę „TEGO" zataja. Gdy pisze: „nie podejmuję się nazwać", pozostawia niepewność co do sensu owych słów, który waha się między „nie potrafię", „nie chcę" a „nie wolno mi". W kontekście „krętego" wywodu, w którym jest mowa o kłamstwie i przemilczeniu oraz tajemniczej sugestii *tabu*, każdy powód wydaje się prawdopodobny.

Niepewność i przeczucie, nie podlegające precyzyjnej werbalizacji, zarazem wskazują poecie drogę transgresji, którą jeszcze nie podążył – zejścia z wygodnej i bezpiecznej autostrady klasycyzmu na niewidoczną na żadnej mapie, zamgloną ścieżkę ryzyka ekspresji zwodzącą na (by rzec za Edwardem Stachurą) „cudne manowce". Ścieżką tą jest poezja nowoczesna.

Twórca podejmuje próby określenia tajemniczego obiektu, który formalnie jest głównym (lecz na pewno niejedynym) tematem wiersza, ale czyni to dopiero po dłuższym wstępie, po części, którą nazwałem „retrospektywną", obejmującej ponad połowę tekstu. Sam temat bowiem przypomina oko cyklonu, gdyż pozwala się opisać przede wszystkim poprzez to, co dzieje się wokół, natomiast obiekt usytuowany w centrum pozostawia ciągle niejasnym albo niedostępnym.

„TO", czego poeta „nie podejmuje się nazwać", nie ma swej nazwy w języku, a więc chodzi raczej o niewyrażalność niż o odstąpienie od werbalizacji. Dlatego zostaje przywołane w sekwencji sześciu peryfraz – odrębnych obrazowo, ale w dużym stopniu zbieżnych semantycznie. Do końca lektury nie dowiemy się jednak, jak odczytać sens całego wyliczenia: czy po to, by zrozumieć istotę nie nazwanego obiektu (pojęcia, uczucia, myśli, zdarzenia lub stanu rzeczy), powinniśmy sformułowane przez poetę porównania połączyć w sumę, czy też w iloczyn (odnajdując wspólny motyw), lub może każda następna próba określenia metaforycznego ma unieważnić wszystkie poprzednie jako palinodia, choć jakąś wskazówkę interpretacyjną dają spójniki: „i", „albo".

Pierwsza próba brzmi tak: „TO jest podobne do myśli bezdomnego, kiedy idzie po mroźnym, / obcym mieście". Ten obraz naprowadza na obiekt scharakteryzowany jako nieprzyjemny i obcy, a chodzi przede wszystkim o samotność jednostki w przestrzeni. Przywołuje obszerne konteksty geograficzne z biografii autora: Litwę, Polskę i Amerykę, a więc miejsca opuszczone przez emigranta i nie oswojone przez imigranta – przybysza w cudzym kraju. Konotuje zatem pojęcia ojczyzny (z przeciwstawioną mu Gombrowiczowską „synczyzną") i obczyzny. Warto przywołać tu refleksję Ryszarda Nycza, który wskazał dwa warianty figury przybysza: „strategię zadomowienia" i „strategię obcości". Miłosz reprezentuje tę pierwszą (a Gombrowicz drugą) – jako wzorzec modernistycznego podróżnika, dla którego „być sobą" oznacza: uznać, że to, co mnie ogranicza, jednocześnie mnie wyodrębnia, że moje ograniczenia są zarazem granicami mojej tożsamości, co z kolei pozwala odwrócić perspektywę i obcość dostrzegać nie w sobie, lecz

I-7.indd 125 2011-06-13 14:30:13

w innych[12]. Sytuacja przedstawiona w cytowanym obrazie poetyckim jest jednak pesymistyczną odmianą takiej postawy, ponieważ obce otoczenie nie znajduje przeciwwagi w świadomości „domu".

Drugi obraz, bardziej rozbudowany i nasycony opisowym konkretem, naprowadza na doświadczenia wojny i okupacji. Chodzi w nim o strach i zagrożenie życia: „I podobne do chwili, kiedy osaczony Żyd widzi zbliżające się / ciężkie kaski niemieckich żandarmów". Sytuacja, przywołana zapewne jako epizod zapamiętany z okupowanej Warszawy, wskazuje już wyraźniej, że „TO" jest lękiem przed śmiercią. W obu scenach, umieszczonych dość sugestywnie w czasie i przestrzeni, chodzi zatem o jakość psychiczną: emocję, przeczucie, lęk.

Następne porównanie odwołuje się do odległej historii, baśni albo przypowieści – o królu, który wchodzi między lud i odkrywa gorzką prawdę o rzeczywistości poza swym pałacem: dostrzega, że jego królestwem rządzi nędza, choroba, starzenie się i śmierć. Sytuacja przypomina tę z książki Marka Twaina *Książę i żebrak*, wyraża podobne rozczarowanie i utratę złudzeń, ujawnia kontrasty dwóch światów.

W kolejnym obrazie: „nieruchomej twarzy kogoś, / kto pojął, że został opuszczony na zawsze", znów chodzi o samotność, lecz podobnie jak w przypadku „bezdomnego [...] [w] obcym mieście" mowa jest nie o samej sytuacji, ale o odczuciu. Zgodnie z umieszczoną na początku wskazówką: „co siedzi we mnie" – wszystkie określenia składają się na charakterystykę wewnętrzną, jednak opisują nie cechę, nie traumatyczne zdarzenie ani nie jego okoliczności, lecz reakcję psychiczną. Sensy koncentrują się wokół przeczucia śmierci, a najbliżej naprowadza na nie ostatnia analogia – do „słów lekarza o nie dającym się odwrócić wyroku", czyli, krótko mówiąc, odnoszą się po prostu do utraty nadziei. Ten trop stanowi potwierdzenie wszystkich wcześniejszych, ale nie jest ostatecznym rozwiązaniem zagadki, lecz jeszcze jedną katachrezą. Niczego także nie wyjaśnia zamykająca utwór alegoria, która pozoruje puentę: napotkanie „kamiennego muru", będącego przeszkodą nie do przebycia. Znów chodzi o utratę złudzeń, nadziei, o nieuchronność śmierci.

Wszystkie nagromadzone obrazy wykazują dużą redundancję, współtworzą sens dość jasny, choć symboliczny. Jeśli przyjąć, że „TO" stanowi naprawdę przedmiot poszukiwań poety, trzeba ów stan świadomości przeciwstawić „ekstatycznym pochwałom istnienia" i „ćwiczeniom wysokiego stylu", czyli pięknym kłamstwom o bujnym życiu, kłamstwem służącym jedynie do zamaskowania pustki. Może więc „TO" ma na imię Nicość?

„Umiałem opisywać" – kronika świata

Umarła wiara twórcy w ocalającą moc poezji, która się spełnia w zapisie lśniącej powierzchni rzeczywistości, lecz skrywa jakiś podskórny sens niby podszewkę tkaniny. Tak można odczytać inicjalny utwór ze zbioru *TO*, ale wbrew zawartej w nim sugestii przełomu większa część książki stanowi akty odwrotu od rozpaczy i destrukcji. Kolejny tom poetycki, *Druga przestrzeń* (którego tytuł nie

[12] R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 73–77.

I-7.indd 126 2011-06-13 14:30:13

przypadkiem nawiązuje do *Szarej strefy* Różewicza, wydanej w tym samym 2002 roku), potwierdza wycofanie się poety z krainy „TO" albo jej izolację jako już niegroźnej enklawy od starych ekstatycznych pochwał. W stanie ograniczonej wiary obydwie strefy współistnieją, choć nie na równych prawach i nie może to być koegzystencja pokojowa.

Miłosz wzbrania się przed transgresją, toteż nie podąża śladem Różewicza. Konsekwencje ujawnienia, że istnieje w głębi duszy „TO", zostają zawieszone na czas nieokreślony, a tymczasem przeważa imperatyw kontynuacji starej metody twórczej – notowania wrażeń zmysłowych, niedawnych i przywoływanych z początku wieku. „TO" nie powinno zakłócić niezmiennej praktyki poetyckiej, choć zaprzecza jej sensowności, a może właśnie dlatego. Gdy starej metodzie twórca odmówił ocalającej mocy, przedmiotem ocalenia uczynił ją samą.

Jeśli rozwinąć końcową alegorię nieprzebytego muru, warto przywołać słynną balladę Leśmiana *Dziewczyna*, choć w niej przeszkoda została w końcu skruszona. Może ostatnim uzasadnieniem istnienia poezji pozostaje właśnie ów „głos", który przetrwa, nawet gdy przeminie podmiot i adresat, chcący go wysłuchać i mu uwierzyć.

Wiersz zawiera akcenty autotematyczne i zarazem retrospektywną refleksję metaliteracką nad własnym dorobkiem, sytuując autora na rozdrożu artystycznym i egzystencjalnym. Ponieważ umieszczony został w pozycji wstępu w zbiorze poetyckim opublikowanym po paroletniej przerwie (poprzedni ukazał się 6 lat temu), zapowiada jakiś punkt zwrotny w pisarstwie, jakiś przełom. W kontekście całej książki okazuje się jednak bardziej elegią bilansującą przeszłość niż manifestem prezentującym nowe założenia artystyczne lub nową tematykę, która pojawi się w następnych utworach opublikowanych w tej książce.

Granica między dotychczasową poetyką a ideą ciągle nie spełnioną zostaje wprawdzie naruszona, ale nie przekroczona w sposób zdecydowany, dlatego w innych wierszach jest nawet zacierana albo w ogóle nie istnieje. Wyeksponowanie jej w inicjalnym tekście wskazuje bardziej na dostrzeganie tylko możliwości niż na zamiar spełnienia. Ponadto raczej służy apoteozie postawy zachowawczej i wcześniejszych dokonań twórczych w ramach wypróbowanej poetyki autorskiej, niż przygotowuje transgresję. Poeta w różny sposób wytycza próg, którego przekroczyć nie chce lub nie potrafi, i zaraz konfrontuje zaniechaną przemianę ze swą metodą stosowaną z powodzeniem przez półwiecze, by usprawiedliwić rezygnację z nowej. Woli pozostać przy rejestrowaniu aktualności, którą skupia w „soczewce egotycznej"[13] w niewidzialny promień sensu.

Niemniej dotychczasowy model poezji podlega jakiemuś zakwestionowaniu i tym samym pośredniej degradacji, gdyż inaczej niż dawniej – zostaje ujawniony jego charakter zastępczy. Jeszcze w *Nieobjętej Ziemi* mowa była nie o zatajeniu i rezygnacji, ale o wyborze drogi jedynie możliwej, gdyż chodziło o metafizyczny wymiar sztuki i poznania:

> Labirynt. Budowany co dzień słowami, dźwiękami muzyki, liniami i barwami malarstwa, bryłami rzeźby i architektury. Trwający wieki, tak ciekawy do zwiedzania, że kto się w nim zanurzy, nie potrzebuje już świata, warowny, bo założony przeciw światu. I największy chyba

[13] Określenie W y k i (*op. cit*., s. 16).

dziw: że kiedy nim się delektować samym w sobie, rozchwiewa się niby pałace utkane z mgły. Gdyż podtrzymuje go tylko dążenie do wyjścia poza, dokądś, na drugą stronę[14].

Metodę tę można było kojarzyć z figurami metonimii, synekdochy, peryfrazy lub katachrezy, jednak związek ten trzeba uściślić. Deskrypcja pojawia się wprawdzie z a m i a s t nazwy, ale relacja między opisywanym a przemilczanym – bo ukrytym dla wszystkich, a nie tylko przez autora dla jego czytelnika – nie polega na zasadzie prostej reprezentacji, gdyż jest niewidoczną i niewyrażalną „drugą stroną" rzeczywistości.

Dlatego „TO" nie jest już tym samym.

A b s t r a c t

PIOTR MICHAŁOWSKI
(University of Szczecin)

"TO LET ME FINALLY SAY..."
A PORTRAIT OF A POEM WITH CZESŁAW MIŁOSZ IN THE BACKGROUND

The article is an attempt at interpretation Czesław Miłosz's poem *IT* (*TO*) from the collection under the same title published in the year 2000. The poem is a multifaceted riddle and its ambiguity can be seen at many levels of the text's structure and in its theme. The poem's modality also proves vague since the subject of its metapoetic reflection can be both the poet's prior accomplishment and his creative intentions, thus the presence of genre relationship with the elegy, manifesto, and poetic testament. The poem is rhetorically complicated and abundant in the course of argumantation, hence it seems not to be a confession but a sophisticated play of the poet who accepts changing roles and putting on various masks. The pronoun used in the poem's title indicates the object of comment (thought, feeling, fear), the name of which is either intentionally passed over in silence or does not exist; yet, an effort to characterise "it," made as an array of comparisons, is either a supplementary periphrasis or a catachresis of the Inexpressible.

[14] Cz. M i ł o s z, *Nieobjęta Ziemia.* Kraków 1988, s. 29.

I-7.indd 128 2011-06-13 14:30:13

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

KRZYSZTOF OBREMSKI
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

ZAMARŁA TURNIA, SIOSTRY SKOTNICÓWNY I EKWIWALENTYZOWANIE: „Z TATR" JULIANA PRZYBOSIA

> Nie chcę takiego poznania, które by było bezpieczne: niechaj zawsze otaczają badacza zdradliwe morze albo bezlitosne wierchy. [F. Nietzsche][1]

Pozornie wszystko wydaje się oczywiste. Julian Przyboś wiersz *Z Tatr* poprzedza dookreślającymi sytuację liryczną słowami: „Pamięci taterniczki, która zginęła na Zamarłej Turni". Takie dookreślenie zarazem ujawnia więź emocjonalną między nimi: poetą i ofiarą Zamarłej Turni, jak też skrywa tę więź, brzmi bowiem wręcz lakonicznie. Relację osobistą potwierdzają informacje biograficzne:

> Motto odnosi się do Marzeny Skotnicówny, uczennicy i narzeczonej Przybosia, alpinistki [a ściśle: taterniczki – K. O.], która wraz ze swoją siostrą Lidą zginęła tragicznie 6 X 1929 r. na południowej ścianie Zamarłej Turni w Tatrach[2].

W takim stanie rzeczy wydaje się czymś oczywistym, że taterniczka z dedy-

---

[1] Cyt. za: J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*. Kraków 1995, s. 9.

[2] J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska. Komentarze A. Legeżyńska. Wrocław 1989, s. 95, przypis. BN I 266.

Gwoli ścisłości: 1) słowa „Pamięci taterniczki, która zginęła na Zamarłej Turni" są dedykacją, a nie mottem (motto to cytat, a nim z pewnością nie są słowa poprzedzające wiersz Przybosia); 2) czy faktycznie nauczyciel gimnazjum i tegoż gimnazjum uczennica są „narzeczonymi"? – mniejsza o ówczesne realia obyczajowe, istotniejsze to, że, niejako wbrew Adamowi Przybosiowi (zob. cytat na s. 130), J. Przyboś w *Zapiskach bez daty* (Warszawa 1970) o narzeczeństwie (a więc związku dwustronnym) nie wspomina. Także dla J. A. Szczepańskiego (*Góry w twórczości Juliana Przybosia*. „Wierchy. Rocznik poświęcony górom i góralszczyźnie" t. 32 ⟨1963⟩, s. 132) dedykacja pozostaje bezproblemowa: „sławny już wśród taterników poemat *Z Tatr* poświęcony jest odległemu wspomnieniu „»taterniczki, która zginęła na Zamarłej Turni« (chodzi – wiadomo – o Mażenę [!] Skotnicówną[!]); ten poemat swoim napięciem uczuciowym i nastrojem bardzo organicznie tkwi w *Równaniu serca*".

Ostrożniej o materii biograficznej pisze A. Okopień-Sławińska (*Julian Przyboś, „Z Tatr"*. W: *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa 1967, s. 125): „Poprzedzająca utwór dedykacja nie tylko informuje, komu został on poświęcony, ale także ma znaczenie komentarza wyjaśniającego genezę tego liryku i ułatwiającego rekonstrukcję przedstawionej w nim sytuacji. [...] Dedykacja wskazuje również, kim jest nie określona bliżej w tekście druga osoba, i ujawnia, że dystans pomiędzy podmiotem mówiącym a bohaterką i adresatką zarazem – wytyczyła śmierć".

I-8.indd 129 2011-06-13 14:30:47

kacji i taterniczka ze świata przedstawionego w owym wierszu to ta sama postać. To jednak wcale nie jest oczywiste. Szczególnie zważywszy ekwiwalentyzowanie...

Wawrzyniec Żuławski, którego w 1957 r. porwie lawina seraków i zasypie w lodowej szczelinie Alp, w *Tragediach tatrzańskich* opowiada:

> Jeśli kiedykolwiek, poznawszy już uroki Zawratu, zapragniesz, Czytelniku, powrócić z [Doliny] Pięciu Stawów na Halę Gąsienicową odmienną drogą – ścieżką przez Kozią Przełęcz – wtedy przystaniesz na chwilę wśród złomisk Pustej Dolinki i ujrzysz widok, który nieprędko uleci z Twej pamięci. Na prawo zwieszać się będą nad Tobą ściany Koziego [Wierchu], na lewo krzesanice Zmarzłych Czub, zaś wprost...
>
> Wprost od północy zagrodzą Ci drogę płyty urwiska, pionowo opadające na piargi doliny. Bije od nich niedostępność, surowa potęga i groza. Bije zuchwała pewność swej mocy. Któż by się poważył atakować ten nieprzebyty mur? Jakiż śmiałek powierzyłby swe życie tym odstraszającym gładkim zerwom? Południowa ściana Zamarłej Turni pozostanie chyba na zawsze symbolem tego, co dla człowieka jest nieosiągalne... [...]
>
> 6 października 1929 roku pod ścianą Zamarłej [Turni] zjawiły się dwie młodziutkie urocze dziewczyny. Szesnastoletnia Lida Skotnicówna i jej osiemnastoletnia siostra Marzena postanawiają podjąć próbę pierwszego czysto kobiecego przejścia drogi. Obie należały do najwybitniejszych taterniczek tamtych czasów. Obie miały za sobą trudne przejścia górskie [...]. Czuły się dostatecznie przygotowane i dojrzałe do podjęcia tak poważnego zadania, jakim była Zamarła. [...]
>
> Trudno ustalić z całą pewnością, co było przyczyną odpadnięcia Lidy. Może ukruszenie chwytu, a może – co najprawdopodobniejsze – zmęczenie, wyczerpanie fizyczne, skurcz mięśni. Wątłe siły szesnastoletniej dziewczyny były nadszarpnięte długim podejściem pod ścianę – aż z Zakopanego – a także szybkim tempem wspinaczki. Dlaczego jednak zawiodła asekuracja? Przecież lina wiążąca siostry nie wykazała żadnych uszkodzeń?
>
> W następnym roku znaleziono wiszący na [...] haku koło [skalnego] graniastosłupa, rdzą pokryty, rozgięty karabinek. Potężne szarpnięcie liny przy upadku rozgięło stalowy pierścień. Być może, gdyby Lida zapięła na hak nie ten, lecz jakikolwiek inny z posiadanych karabinków – byłaby uratowana.
>
> Ukryty błąd w fabrykacji sprzętu asekuracyjnego przypieczętował śmierć obu sióstr[3].

Pewne fakty biografii Przybosia powinny zostać przywołane:

> Spotkali się w 1927 r. w Cieszynie, w oddziale matematyczno-przyrodniczym gimnazjum im. Osuchowskiego, dokąd autor *W głąb las* przybył jako nauczyciel języka polskiego, a Marzenę przeniosła matka (czeska literatka pochodzenia z Zaolzia) z zakopiańskiej szkoły, zaniepokojona wspinaczkowymi wyczynami córki. Przyboś obdarzył Marzenę głębokim uczuciem, a i ona przez pewien czas była mu wzajemną. Profesor Adam Przyboś nazwał ją kilkakrotnie „narzeczoną Julka". [...]
>
> W czerwcu 1929 r. ukończyła ona cieszyńskie gimnazjum, opuściła miasto, a w kilka miesięcy później tragicznie zginęła. Organizatorem pogrzebu w Zakopanem był Julian Przyboś, gdyż zrozpaczona matka (zwana tatrzańską Niobe) była zupełnie załamana. Współcześni temu wydarzeniu pamiętają wielkie skupienie poety, powściągliwość i szlachetność wobec matki Marzeny, z którą zdążył się wcześniej zaprzyjaźnić. [...]
>
> Nie stanął też poeta w miejscu, gdzie wydarzyła się katastrofa. Nie był on nigdy turystą wysokogórskim – nie pozwalał mu na to stan zdrowia i lęk przestrzeni, do którego sam się

---

[3] W. Ż u ł a w s k i, *Sygnały ze skalnych ścian. – Tragedie tatrzańskie. – Wędrówki alpejskie. Skalne lato*. Wstęp G. W o y s z n i s - T e r l i k o w s k a. Wyd. 4. Warszawa 1985, s. 133–145.

Karabinek – podłużny metalowy pierścień, kształtem przypominający dużą agrafkę; wielkością zbliżony do dłoni; odcinek jednego z boków jest otwierany (tzw. zamek). Podczas wspinaczki karabinek łączy wbity w skalną ścianę hak (jest w niego wpięty) i linę (przez jego otwór przeciągniętą). Z czasem wspinacze zaczęli używać karabinków wykonanych z aluminium lub z tytanu (tzn. mocniejszych niż stalowe) i zakręcanych (tym samym „nieotwieralnych" pod wpływem np. szarpnięcia liną i „nierozginalnych").

I-8.indd 130 2011-06-13 14:30:47

przyznawał – a podejście pod Zamarłą nie jest spacerem. Taternictwo poznał dobrze przez Marzenę, jej śmierć spotęgowała niechęć do gór i uczucie przytłoczenia ich ogromem. Walczył z tym pisarz przez całe życie i trzeba było wielu dziesiątków lat, aby tę obsesję przezwyciężyć[4].

„Granitowa trumna Tatr" dla Marzeny, ale również dla jej siostry, Lidy, to tragiczne zwieńczenie wspinania się po tatrzańskich ścianach. Niebo zarazem dosłownie i przenośnie zostaje strącone w przepaść. Ostatnia wspinaczka sióstr jest uwznioślona poniekąd paradoksalnie: estetycznie podniosła monumentalnym pięknem gór[5], a przecież materialnie niska (wręcz bezduszne urwisko i ludzka biologia z ciałem w sytuacji granicznej). Może nawet kosmiczny makroświat Tatr to zarazem liryczny mikroświat „granitowej trumny": z ciszy „niewybuchłego huku skał" wyłaniają się tylko samoistne skalne urwisko, chwyt dłonią, gwałtowne uderzenia serca i przerażone spojrzenie. Pośmiertne zwycięstwo – o nim pozwalają mówić słowa „gwałtownym uderzeniem serca powalony szczyt" – wiedzie w głąb trzech serc: taterniczki, autora wiersza, Juliana Przybosia, i czytelnika. Ściślej mówiąc: serc taterniczek. Liczba mnoga – „taterniczek" – jest tu konieczna nie tylko z powodu wspinaczkowych realiów: siostry Skotnicówny tworzą zespół i nim dosłownie do samego końca, tj. do upadku na piargi Pustej Dolinki, pozostają, lecz także dlatego, że jako fakt poetycki stają się materią ekwiwalentyzowania[6]. Czymże ono jest? Odpowiadając najkrócej słowami Janusza Sławińskiego: „Ekwiwalentyzowanie, rozumiane jako operacja na rzeczach wprowadzonych do poetyckiego obrazu, samo miało być z kolei ekwiwalentem określonych treści uczuciowych podmiotu"[7].

W jednym z dwóch autografów wiersza (już nie w brulionie, lecz w czystopisie) dedykacja jest imienna: „Pamięci Marii Skotnicówny – Julian Przyboś" (jak zauważa Krystyna Heska-Kwaśniewicz: „W rękopisie nie ma żadnego szyfru, imię i nazwisko figuruje w oficjalnej wersji"[8]). W druku dedykacja poprzedzająca wiersz – „Pamięci taterniczki, która zginęła na Zamarłej Turni" – pojawi się dopiero w *Miejscu na ziemi* z 1945 roku. Tak więc po kilkunastu latach najgłębsze dawniej emocje Przybosia zostaną w sposób znamienny wstrzemięźliwie zwerbalizowane[9]. Ściślej mówiąc, zarazem wstrzemięźliwie i wielosłownie: „jest to w ogóle najdłuższa dedykacja u Przybosia, najchętniej operuje on inicjałami"[10]. Już ta zmiana

---

[4] K. H e s k a - K w a ś n i e w i c z, *Wokół genezy i tekstu „Z Tatr" Juliana Przybosia*. „Profile" 1978, nr 10, s. 29 (tekst mieści się na jednej stronicy periodyku, więc w kolejnych przypisach paginacja zostanie pominięta).

[5] Zob. W o ź n i a k o w s k i, *op. cit.*, *passim*.

[6] „Ekwiwalentyzowanie", a więc rzeczownik odczasownikowy, przeciwnie niż „ekwiwalencja" czy „ekwiwalent" (zob. j s [J. S ł a w i ń s k i], *Ekwiwalent uczuć*. Hasło w: M. G ł o w i ń s k i, T. K o s t k i e w i c z o w a, A. O k o p i e ń - S ł a w i ń s k a, J. S ł a w i ń s k i, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3. Wrocław 2000), oddaje procesualność powstawania wiersza.

[7] J. S ł a w i ń s k i, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 153.

[8] H e s k a - K w a ś n i e w i c z, *op. cit*.

[9] Zob. *ibidem*: „W »Kamenie« jednak, ani w *Równaniu serca* żadnego przypisania nie ma, pojawiło się dopiero w *Miejscu na ziemi*. Odtąd będzie ono stanowić z wierszem nierozerwalną całość. Zniknęła jednak z dedykacji »Maria Skotnicówna« – pojawiła się »taterniczka«, która zginęła na Zamarłej Turni. Było to dość czytelne dla wtajemniczonych, a zupełnie zaszyfrowane dla zwykłego czytelnika i zarazem jakże charakterystyczne dla Przybosiowej dyskrecji".

[10] *Ibidem*.

I-8.indd 131 2011-06-13 14:30:47

dedykacji i jej wyjątkowa postać pozwalają dostrzec, jak ekwiwalentyzowanie może być wieloletnim procesem przekształcania wiersza powstałego 1 VII 1933 (data pod autografem)[11].

O tym, że Przybosiowe ekwiwalentyzowanie z pewnością jest procesem, pozwalają mówić zmiany wprowadzane w tekst wiersza. Mniejsza o zmianę dotyczącą wyłącznie zapisu graficznego jednego z wersów, ważniejsza druga różnica. Otóż pierwotnie dwa ostatnie wersy brzmiały:

Jak cicho
w opuszczonej dłoni pochować Zamarłą

– natomiast później znamiennie inaczej:

Jak cicho
w zatrzaśniętej pięści pochować Zamarłą[12].

„Opuszczona dłoń" jest na tyle interpretacyjnie zrozumiała, że nazywa emocje, z kolei „zatrzaśnięta pięść" – pseudonimizuje. „Opuszczona dłoń" to w skali stanowionej poezją Przybosia prosty, gdyż poniekąd dookreślony, znak smutku i osamotnienia. „Zatrzaśnięta pięść" jako miejsce wiecznego spoczynku taterniczki może być znakiem i nieodwołalnej utraty (trzask wieka trumny?), i gniewnej bezsilności wobec śmierci (pozostaje tylko zaciśnięcie dłoni w pięść znamionującą wrogość?). „Zatrzaśnięta pięść" może być również cichym pogłosem metalowego trzasku, jaki wydaje zamykany karabinek. Dłoń człowieka będzie od niego mocniejsza? „Zatrzaśnięta pięść" byłaby znakiem poetyckiej zemsty na Tatrach? – te, co prawda, ostatecznie zabierają Marzenę, lecz Przyboś odbierze ją swoim wierszem i da jej (wprawdzie już „tylko", ale zarazem „aż") poetycką nieśmiertelność.

Jako świeckie misterium śmierci wiersz *Z Tatr* poniekąd podważa słowa Czesława Miłosza o Przybosia wierze w technikę i o jego „materializmie polonistycznym"[13]. Mniejsza bowiem o to, czy Przyboś wie, że śmierć sióstr to następstwo ukrytego błędu technicznego: stalowy karabinek powinien wytrzymać szarpnięcie liną, jednak pod wpływem działania siły, z jaką spada Lida, rozgina się i tym samym staje się prawdopodobnie główną przyczyną tragedii. A może autor wiersza wie także, iż rzecz ma się wręcz odwrotnie: przyczyną tragedii jest błąd Lidy, która wpina karabinek w hak w taki sposób, że jego rozerwanie będzie wręcz zdeterminowane prawami dynamiki?

Jeśli zaufamy relacji Żuławskiego, wówczas powinniśmy przyjąć, że w tragicznym splocie czynników prowadzących do śmierci taterniczek zgoła najważniejszą rolę należy przypisać czczonej przez awangardę technice. Skoro, jak twierdzi Heska-Kwaśniewicz, Przyboś dzięki Marzenie dobrze zna taternictwo, należałoby założyć, że będzie mu znana techniczna przyczyna tragedii.

---

[11] J. Przyboś, *Utwory poetyckie*. Oprac. R. Skręt. Przedmowa J. Kwiatkowski. Kraków 1984, s. 509.

[12] Cyt. za: Heska-Kwaśniewicz, *op. cit*.

[13] Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Warszawa 1982, s. 34–35: „Nie poezji jemu zazdroszczę, tylko miejsca na ziemi, jakie sobie wyznaczył, nigdy nie popadając w rozterki i wahania. Jako bardzo młody człowiek, student polonistyki w Krakowie, uwierzył w naukę i technikę, w postęp społeczny, w wiek dwudziesty, w »miasto, masę, maszynę«. Na tym swoim, że się tak wyrażę, materializmie polonistycznym oparł teorię poezji bez ustanku awangardowej, znakomicie w swoich wierszach konsekwentny".

I-8.indd 132 2011-06-13 14:30:47

W tym kontekście rozgiętego karabinka (mniejsza już o to, dlaczego) jakże iluzorycznie i zarazem tragicznie brzmią słowa tegoż Przybosia, który w artykule z r. 1926, opatrzonym wymownym tytułem *Człowiek nad przyrodą*, pisał:

> Nic to nie pomoże i trzeba się pogodzić z myślą, że za kilka czy kilkanaście lat jedyną wspinaczką na Mnicha będzie jazda windą elektryczną. Silniejszy człowiek, człowiek, który zbudował windę elektryczną, pokona barbarzyńcę wiszącego na linie[14].

Formułując te zdania Przyboś jeszcze nie mógł wiedzieć, że takim „barbarzyńcą wiszącym na linie" będą siostry Skotnicówny. Dziś może nawet bez wahania dopowiemy: z myślą o windzie wiodącej na Mnicha on sam jawi się jako tatrzański barbarzyńca absolutny[15]. Gwoli sprawiedliwości nie tyle ekologicznej, ile poetyckiej należy dodać, że wiele lat później w szkicu *Krajobrazy ruchome* Przyboś wręcz zaprzeczy swej wypowiedzi o trzy lata wcześniejszej niż tragedia na Zamarłej Turni, napisze bowiem, przywołując wspomnienie chwili, gdy stał pod Łomnicą: „Jeden oddech na tych wyżynach – może zdmuchnąć wnioski najbardziej antygórskiej estetyki"[16].

Wiersz *Z Tatr* poprzedza dedykacja: „Pamięci taterniczki, która zginęła na Zamarłej Turni". Liczba pojedyncza: „taterniczka". Tymczasem zginęły siostry. Więc której z nich wiersz został zadedykowany? Zdawałoby się (w trybie presupozycji?), że tej, której serce Przybosia wciąż pozostaje oddane: Marzenie. Jednak wiersz może być zadedykowany, przynajmniej werbalnie, również siostrze niedawnej narzeczonej, to bowiem nie Marzena, lecz Lida, jeśli zawierzyć relacji zespołu taterników w ten dzień wspinających się na Zamarłej Turni[17], prowadzi wyciąg. To Lida pierwsza wspina się i odpada od ściany. Dlatego musimy powiedzieć, że to o niej, o Lidzie, i o jej ostatnim momencie życia czytamy w tym wierszu! Marzena pozostaje na stanowisku asekuracyjnym, prawdopodobnie po odpadnięciu siostry natychmiast zaczyna ściągać linę, aby w ten sposób skrócić długość lotu Lidy i tym samym zmniejszyć siłę szarpnięcia ciężarem spadającej w przepaść siostry (obciążenie dynamiczne i obciążenie statyczne są w ogóle nieporównywalne!). Konopna lina nie zrywa się, wbity w ścianę hak wytrzymuje siłę szarpnięcia i nie zostaje z niej wyrwany, ale wpięty w hak stalowy karabinek rozgina się. Marzena zapewne jest wręcz wyszarpnięta ze stanowiska asekuracyjnego siłą spadającej w urwisko Lidy.

Trudno winić siostry za to, że młodsza i mniej doświadczona taterniczka atakuje trudniejszą, gdyż tę przewieszoną część Rysy Bronikowskiego[18]. Nie mówiąc już o wątpliwości, czy bezpośrednio po długim marszu aż z Zakopanego w ogóle powinny rozpocząć wspinaczkę po ścianie wówczas wręcz ekstremalnej? Na tę tragedię sióstr nie należy bowiem patrzeć w perspektywie stanowionej siedzeniem za biurkiem czy przebywaniem w bibliotecznych czytelniach wśród książek, czasopism i albumów, ale jako na coś, co w górach, szczególnie w trakcie wspinaczki, pozostaje nieprzewidywalne, groźne, bywa, że doprawdy śmiertelnie groźne[19].

---

[14] J. P r z y b o ś, *Człowiek nad przyrodą*. „Zwrotnica" 1926, nr 9. Cyt. z: *Tatry w poezji i sztuce polskiej*. Oprac. M. J a g i e ł ł o, J. W o ź n i a k o w s k i. Kraków 1973, s. 292.

[15] Zob. S z c z e p a ń s k i, *op. cit.*, s. 136–137.

[16] Cyt. z: *Tatry w poezji i sztuce polskiej*, s. 292.

[17] Zob. Ż u ł a w s k i, *op. cit.*, s. 144.

[18] Przewieszona część Rysy Bronikowskiego – rysa ta miała przechylenie większe niż 90 stopni.

[19] Pozostańmy przy karabinku, ale współcześnie używanym, tj. aluminiowym czy tytanowym

I-8.indd 133 2011-06-13 14:30:47

Nie od rzeczy będzie również kontekst równouprawnienia płci:

> Był to okres [tj. przełom lat dwudziestych i trzydziestych], w którym rozwijało się silnie również i kobiece taternictwo. Padały coraz częściej hasła o usamodzielnieniu się taternickim kobiet, o uniezależnieniu od mężczyzn, a nawet o dorównaniu im w wysokogórskim wyczynie. Nie zrażone tragiczną katastrofą dwóch innych świetnych taterniczek, Jadwigi Honowskiej i Zofii Krókowskiej, które w poprzednim [tj. 1928] roku przypłaciły życiem próbę samodzielnego kobiecego przejścia południowej ściany Ostrego Szczytu – siostry Skotnicówny podjęły te śmiałe i ryzykowne hasła[20].

Mniejsza jednak o przyczynę czy raczej splecione przyczyny tragedii sióstr bądź też o emancypacyjny kontekst społeczny.

Czytelnik wiersza nie musi wiedzieć, że owa taterniczka z wiersza i taterniczka z poprzedzającej go dedykacji niekoniecznie są jedną, tą samą ofiarą Zamarłej Turni. Kim zatem okazuje się poeta, który wierszem *Z Tatr* jakby wbrew ogólnopolonistycznemu przekonaniu (zwerbalizowanemu chociażby w *Sytuacjach lirycznych*) zachowuje w pamięci potomnych, formalnie rzecz ujmując, nie tyle Marzenę, ile jej siostrę Lidę? Miałby rację Miłosz jako autor *Traktatu poetyckiego*, pisząc o Przybosiu: „Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło"?[21] Marzena, pozostająca na stanowisku asekuracyjnym, nie byłaby dostateczną materią poetycką? W autorze wiersza poeta Awangardy krakowskiej przeważył nad mężczyzną? Czy może nawet zdominował człowieka? Może Przyboś jest jakby rozdwojony? – wiersz dedykuje Marzenie, ale uwiecznia w nim Lidę?

Na tak po ludzku straszne pytanie raczej twierdzącą odpowiedź znajdziemy zestawiając ze sobą trzy teksty. Najpierw: *Zapiski bez daty* – tam znajdziemy tylko Marzenę[22], jej siostrze nie zostaje poświęcone choćby jedno słowo (aksjomatycz-

---

i zakręcanym (zob. przypis 3). Oto co pisze D. J. F a s o l o (*Wspinaczka. Asekuracja i autoratownictwo*. Przeł. T. K l i ś. Warszawa 2004, s. 7:

„Musisz zdawać sobie sprawę, że karabinek też nie jest niezawodny. Używając karabinków, trzeba pamiętać, że:

• Nieprawidłowo obciążony karabinek może pęknąć.

• Lina może się samoczynnie wypiąć z pojedynczego karabinka niezakręcanego, jak również niezabezpieczonego karabinka zakręcanego.

• Przy gwałtownym obciążeniu karabinek może zostać uszkodzony – jego korpus może się wydłużyć, jeśli w chwili obciążenia zamek był otwarty. Jeśli korpus jest rozciągnięty, zamek nie będzie się zamykał prawidłowo.

Opisane sytuacje wydają się nieprawdopodobne, niemniej zdarzyły mi się dwa przypadki, w których karabinek po odpadnięciu prowadzącego odgiął się na tyle, że nie dało się zamknąć zamka. Widziałem też, jak prowadzący wyciąg kolega przeleciał kilkanaście metrów, gdy karabinek pękł w czasie jego odpadnięcia od ściany. Weź to ryzyko pod uwagę, zanim zdecydujesz się opuścić kogoś z pojedynczego karabinka. Jeśli musisz zaufać tylko jednemu karabinkowi, starannie go sprawdź".

[20] Ż u ł a w s k i, *op. cit.*, s. 143. Duch rywalizacji płci nie przekreślał życzliwości: „Na platformie za Trawersem idąca jako pierwsza Lida zdołała jeszcze dogonić trzeciego [tj. ostatniego wspinacza] z zespołu [Bronisława] Czecha. Rozmawiała z nim chwilę, częstowała cukierkami. Gdy tamten ruszył w górę, Lida została, żeby asekurować siostrę, która właśnie przechodziła Trawers. Niemal równocześnie wspinający się na czele swojej grupy Czech rozpoczął Górny Trawers, a Lida Skotnicówna – Rysę Bronikowskiego. Szybko przeszła dolną, łatwiejszą część Rysy. W pobliżu graniastosłupa towarzysze Czecha umyślnie pozostawili hak, by ułatwić dziewczętom asekurację. Dotarłszy do niego Lida założyła swój karabinek, przepięła przezeń linę i bez namysłu zaatakowała przewieszoną część Rysy" (*ibidem*, s. 144).

[21] Cz. M i ł o s z, *Traktat poetycki*. W: *Wiersze*. T. 2. Kraków 1985, s. 17.

[22] P r z y b o ś, *Zapiski bez daty*, s. 334–336.

I-8.indd 134 2011-06-13 14:30:47

nie wykluczmy rozdarcie serca Przybosia pomiędzy siostry). Bezpośrednio po tragedii Przyboś pisze do stryjenki:

> Spotkał mnie straszny cios: oto jadę na pogrzeb najdroższej mi istoty. Czy czytaliście o śmierci dwu turystek na Zamarłej Turni? Umarły dwa wyniosłe orle serca[23].

Kiedy jako pierwsze przeczytamy te dwa teksty: słowa opisujące złowieszcze sny (w *Zapiskach bez daty*) oraz słowa skierowane do stryjenki, a następnie porównamy je *z* wierszem *Z Tatr*, wówczas Przyboś wyda się postacią rozdwojoną – jako autor wręcz skrajnie przeżywa śmierć niedawnej narzeczonej, ale dla podmiotu lirycznego istniałaby tylko jej siostra. (Zapewne warto byłoby poświęcić samoistną uwagę tej materii teoretycznoliterackiej, jaka zawiera się w wierszu *Z Tatr*: autor – podmiot literacki – podmiot liryczny[24].)

Dopiero porównawcza lektura trzech wypowiedzi Przybosia (słów do stryjenki, proroczych snów w *Zapiskach bez daty* i wiersza) pozwala w pełni dostrzec, czym jest ekwiwalentyzowanie jako praktyka poetycka. Praktyka w kontekście wiersza *Z Tatr* może nawet tak (nieludzko?) konsekwentna, że połączone liną i, zdawałoby się, nierozerwalnym węzłem wspólnej śmierci siostry – jako postacie świata przedstawionego piórem poety zostają rozłączone? Poprzedzająca wiersz wręcz lakoniczna dedykacja w doprawdy ograniczonym stopniu ujawnia znikomo dookreśloną więź łączącą Przybosia z ofiarą wspinaczki, a zarazem może nawet jeśli już nie wprowadza w błąd, to przynajmniej pozostawia w stanie interpretacyjnego rozdwojenia: która to z sióstr współtworzy liryczne „my"? Niepodobna definitywnie odpowiedzieć: jedna bądź druga – taki wybór to raczej osobista wiara interpretatora, a nie werbalny fakt świata przedstawionego piórem Przybosia.

Zapiski bez daty dlatego jawią się jako element konieczny interpretacji wiersza tak szczególnie lirycznego, jak *Z Tatr*, że porównanie dwóch wypowiedzi tego samego autora, prozaicznej i wierszowanej, pozwala dojrzeć, jak przepastne różnice przeciwstawiają sobie dwie postacie przecież, zdawałoby się, tylko jednego Przybosia. Oto ktoś może nawet oskarżany o bezduszny estetyzm słowiarza – w *Zapiskach bez daty* daje wyraz trzem emocjom wręcz skrajnym:

> Och, z jakiego bólu i rozpaczliwej tęsknoty, i z ciemnego, potem dopiero wytłumaczonego lęku rodziły się te niejasne i ciężkie od podwójnego znaczenia słowa – wówczas w Cieszynie w trzydziestym? czy dwudziestym dziewiątym roku[25].

Tak zwerbalizowane emocje (ból, tęsknota, lęk) jawią się jako przeciwieństwo

---

[23] Cyt. za: H e s k a - K w a ś n i e w i c z, *op. cit*.

[24] Zob. J. A b r a m o w s k a, *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*. „Teksty Drugie" 1994, nr 2, s. 47: „Jak szczerze, to szczerze. Całe życie starałam się traktować dzieło literackie jako zjawisko autonomiczne, oderwane od autora. Tłumaczyłam studentom, że »ja« tekstowe jest czymś zupełnie innym niż »ja« prywatne pisarza, że próbując rekonstruować to ostatnie uprawialibyśmy amatorską psychologię zamiast zajmować się przedmiotem właściwym przy pomocy metod dla niego właściwych. Że degradowalibyśmy w ten sposób dzieło literackie, ignorując jego estetyczność i sprowadzając do roli biograficznego »źródła«. Że wreszcie tego rodzaju postępowanie jest anachroniczne, bo pachnie »dawno przezwyciężonym« dziewiętnastowiecznym genetyzmem. Mówiłam to i stosowałam z całym przekonaniem, a równocześnie, wstyd się przyznać, na użytek własnej lektury praktykowałam raczej to, co Michał Głowiński nazywa stylem ekspresywnym: szukałam poza tekstem osoby piszącego".

[25] P r z y b o ś, *Zapiski bez daty*, s. 334.

I-8.indd 135 2011-06-13 14:30:47

jakby nieco zimnego wiersza, w którym więź jego autora i ofiary tatrzańskiej wspinaczki zostaje zaledwie zarysowana słowami dedykacji oraz głównie pierwszym i ostatnimi słowami wiersza; ta więź to raczej materia biograficznie zasadnych domysłów niż pewny element wiedzy o interpretowanym tekście. Pamięć Przybosia jako (nawet już tylko byłego) narzeczonego przejawia się dwojako: żarem w *Zapiskach bez daty* i chłodem ekwiwalentyzowania w wierszu. W przedstawionych prozą snach Tatry są kolorowe (i nic w tym dziwnego, wszak poecie śnią się zapewne Tatry Zachodnie), w wierszu zaś Tatry Wysokie pozostają niejako bezbarwne, a raczej jedynie ciemne jak granitowe skały – szczególnie te otaczające Pustą Dolinkę[26], spośród których to skał wyrastają niemal pionowe płyty Zamarłej Turni.

Dla czytelnika wiersza uwieczniona w nim taterniczka jest jako kobieta wyłącznie rodzajem gramatycznym. Żadnej, jakkolwiek zwerbalizowanej, erotyki. Może nic w tym dziwnego, a to z tej przyczyny, że nie jest Marzeną? Ta we śnie Przybosia staje się postacią postrzeganą przez mężczyznę, tzn. erotycznie:

> A pod łukiem ze srebra zjawiła się M., naga, świecąca napierśnikami z czarnego aksamitu czy krepy obszytej blaszkami ze srebra, tańcząc unosiła ramiona z bransoletami – dźwięczały i gasła, ginęła[27].

Po drugiej nocy, zdominowanej kolejnym sennym ostrzeżeniem[28], Przyboś wyjeżdża z Cieszyna w góry, wchodzi na Czantorię, tam słyszy – jak je sam określi – „słowa wyroczne": „Nie żyje... wołać!"[29] Powróciwszy do schroniska, już zawierzywszy tym „słowom wyrocznym", rozgląda się wokół siebie: „Drewniane belki pułapu wdarły się w oczy swoją grubą materialnością: były tak rzeczywiste, jakbym po raz pierwszy otworzył oczy na świat"[30]. To zdanie wyraża nie tylko – mówiąc słowami Miłosza – „materializm polonistyczny" Przybosia. To także koniec (poniekąd może nawet młodopolskiej?) liryki bezpośredniej jako formy przeżycia jego tragedii osobistej.

Wiersz *Z Tatr* pozwala dostrzec, na czym polega ekwiwalentyzowanie, ale też zarazem unaocznia odległość dzielącą autorskie emocje od wiersza nimi zdeterminowanego. Emocje i tekst okazują się tak odległe od siebie, że aż jakby rozłączne! Przywołajmy raz jeszcze *Zapiski bez daty*:

> Och, z jakiego bólu i rozpaczliwej tęsknoty, i z ciemnego, potem dopiero wytłumaczonego lęku rodziły się te niejasne i ciężkie od podwójnego znaczenia słowa – wówczas w Cieszynie w trzydziestym? czy dwudziestym dziewiątym roku.

Tychże emocji w wierszu nie znajdziemy, ponieważ w świecie nim stwarzanym Marzena werbalnie pozostaje może nawet po prostu nieobecna? Ową „taterniczką,

---

[26] Zob. Ż u ł a w s k i, *op. cit.*, s. 133: „Wymarły, opustoszały kocioł skalny, zasłany rumowiskiem głazów. Zewsząd otaczają go strome ściany. Dolinka Pusta nie na darmo nosi swą nazwę. Ani śladu w niej bujnej roślinności, kosówek, kwietnych łąk, ani śladu stawu, który by niebieską lub szmaragdową barwą wód łagodził dzikość tego zakątka. Nic, tylko szarość stwardniałych płatów śnieżnych, czerń skał i piargi – beznadziejne pola piargów, to ruchliwych, usypistych, świeżo spadłych ze ścian i żlebów, to znów – na dnie doliny – ogromnych, nieruchomych, pokrytych szorstkim porostem, granitowych bloków".

[27] P r z y b o ś, *Zapiski bez daty*, s. 335.

[28] O tych dwóch snach noszących znamiona prekognicji zob. E. K r a s k o w s k a, *Przeczucia Przybosia*. W zb.: *Stulecie Przybosia*. Red. S. Balbus, E. Balcerzan. Poznań 2002, s. 399–400.

[29] P r z y b o ś, *Zapiski bez daty*, s. 335.

[30] *Ibidem*, s. 336.

I-8.indd 136 2011-06-13 14:30:47

która zginęła na Zamarłej Turni" byłaby Lida?! Rozdzielność osobistych emocji autora i materii jego (przecież lirycznego) wiersza okazałaby się tak konsekwentna, że doprowadziłaby do rozdzielenia sióstr związanych liną i w ostatnim momencie życia połączonych, zdawałoby się, najmocniej, gdyż wspólną śmiercią na piargach Pustej Dolinki? Lęk i niepokój o Marzenę, które każą nauczycielowi cieszyńskiego gimnazjum najbliższym pociągiem wyjechać w góry, w wierszu byłyby zminimalizowane co najwyżej do słów dedykacji jedynie siostrze tej, która w prorocznym śnie pojawia się „naga, świecąca napierśnikami z czarnego aksamitu czy krepy obszytej blaszkami ze srebra"? Ten Przybosiowy splot czy wręcz węzeł miłości erotycznej i taternickiej śmierci[31] byłby rozcięty ekwiwalentyzowaniem? Poza wierszem najżywsze osobiste emocje autora były, są i będą związane wyłącznie z Marzeną.

Czy więc sam wiersz *Z Tatr*, niejako odcięty od dedykacji, jest poświęcony, przynajmniej werbalnie, raczej Lidzie niż Marzenie? Odpowiedź znana jedynie Przybosiowi. Tylko on mógłby potwierdzić lub zaprzeczyć temu, że materią bardziej dramatyczną i tym samym poetycką jawi mu się nie (można powiedzieć: statyczne) asekurowanie przez Marzenę wspinającej się siostry, ale ostatni chwyt Lidy „na obrywie głazu". Zapewne koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej, a może nawet raczej doktryna każe poecie Przybosiowi pominąć milczeniem niemal to wszystko, czego w chwili tragicznej śmierci taterniczek również doświadcza kochana przezeń Marzena. Innymi słowy: wiersz *Z Tatr* jako skonstruowany piórem Przybosia układ elementów przedstawionych wyraża jedynie pośrednio przeżycia autora.

Jeśli ekwiwalentyzowanie wynika z rozumienia liryki jako wypowiedzi skrywającej emocje, to w tym jednym wierszu *Z Tatr* stają się one wręcz zamaskowane. Zamiast romantycznego, młodopolskiego czy skamandryckiego obnażania emocji – „wstyd uczuć". Toteż wiersz ten można czytać jako to, co Tadeusz Peiper nazywa „metaforą wstydliwego uczucia". W *Zapiskach bez daty* znajdziemy bezpośredniość emocji Przybosia, w jego wierszu już tylko – i zarazem aż – ich ekwiwalentyzowanie: poetycki obraz tragicznie zakończonej wspinaczki charakteryzuje podwójna „równoważność"[32], tzn. wobec takiego stanu rzeczy, jaki przekazał w *Tragediach tatrzańskich* Żuławski, i wobec emocji zwerbalizowanych w *Zapiskach bez daty*. Taternicka faktografia jako materia liryczna staje się „fantastyką" w znaczeniu tego słowa podanym w *Koncepcji języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*[33].

Zarazem właśnie wiersz *Z Tatr* unaocznia znamienne dla poezji Przybosia współdziałanie metonimii i metafory[34], konkretniej – unaocznia przenikanie się w obrazie poetyckim obydwu porządków: metonimicznego i metaforycznego.

---

[31] Zob. S z c z e p a ń s k i, *op. cit.*, s. 132: „Przyroda [w *Sponad*] – przede wszystkim górska, choć jeszcze dość nieokreślona – złączona jest ściśle z tematyką erotyczną – też cecha znamienna liryki Przybosia, który poza strefą przyrody rzadko tylko wybiegał w głąb doznań miłosnych w poezji".

[32] S ł a w i ń s k i, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, s. 122–123.

[33] *Ibidem*, s. 132–139. Najkrócej: „Jest to fantastyka pozwalająca się sprawdzić poprzez redukcję do zespołu operacji, które ją wytwarzają" (*ibidem*, s. 139).

[34] Nie wnikam tu w materię teoretycznoliteracką. Ostatecznie o współcześnie rozpowszechnionej koncepcji R. Jakobsona napisał J. Z i o m e k (*Metafora a metonimia. Refutacje i propozycje*. W: *Prace ostatnie. Literatura i nauka o literaturze*. Warszawa 1994, s. 178): „Koncepcja ta – jasna, uniwersalna, bo interdyscyplinarna – posiada zaletę, którą matematycy zwykli nazywać naukową

I-8.indd 137 2011-06-13 14:30:47

> Faktem jest [...] ścisłe współdziałanie metafory i metonimii, w tak dużej liczbie utworów autora *W głąb las*, że można temu współdziałaniu przypisać rangę wyraźnej tendencji. Wydaje się, że to przenikanie się w obrazie poetyckim obydwu porządków – metonimicznego i metaforycznego – jest jednym z bardziej charakterystycznych przejawów jego wewnętrznej dialektyki: napięcia pomiędzy rzeczywistością „pierwotną" i „nadbudowaną" [...]. Metonimia odnosi obraz ku pierwszej, metafora konstytuuje drugą[35].

Siostry Marzena i Lida jako materia metonimii wiążą Przybosiowy obraz poetycki z rzeczywistością „pierwotną", tj. z tragedią na Zamarłej Turni 6 X 1929. Zarazem Lida jako metaforyczna postać Marzeny konstytuuje rzeczywistość „nadbudowaną" nad tą „pierwotną". Co więcej, wiersz *Z Tatr* może się nawet wydawać ilustracją tej wypowiedzi Sławińskiego:

> Przede wszystkim w obrazie metonimiczno-metaforycznym Przybosia nie następuje po prostu przejście od jednego stopnia [przedstawienia, ciążącego ku opisowości] do drugiego [ciążącego ku „piktomontażowi"], lecz trwa ciągły dialog obu nastawień; przedstawienie jest dwustopniowe na całym swoim obszarze[36].

Faktycznie, począwszy od słów dedykacji, czytelnik właściwie wbrew swej woli zostaje wrzucony w taki dialog: metonimia tworzona jest na podstawie wielorakich związków przyległości tragicznych sióstr taterniczek – metaforę konstytuuje podobieństwo, tu: przede wszystkim taternickie podobieństwo (niedawnej) narzeczonej poety i jej siostry. Tak metonimia, jak też metafora zostają wykorzystane w tym samym celu: jak nakazuje programowy „wstyd uczuć", nie uzewnętrzniają, lecz skrywają emocje poety.

Gdzie w świecie przedstawionym wiersza *Z Tatr* znajduje się liryczne „ja"? Otóż należy powiedzieć, że to „ja" charakteryzuje paradoksalna postać: „W" i „POZA". Będąc „W", współtworzy z taterniczką liryczne „my". „POZA" – to liryczne „ja", które wspinaczkę i lot w śmiertelną przepaść traktuje przedmiotowo, jako wyzwanie dla sztuki poetyckiego słowa[37]. Czy to wyzwanie zostało zwycięsko podjęte? – odpowiedź będzie uwarunkowana uprzednią oceną teorii i praktyki ekwiwalentyzowania, tu linie czytelniczych podziałów wydają się, przynajmniej w pewnym zakresie, stosunkowo wyraźne. Jednak nawet odrzucenie twierdzenia, iż w poezji ekspresja uczuć nie powinna być ani ich odtwarzaniem, ani wywodem o nich, nie zmieni tego, że w wierszu *Z Tatr* poetycka werbalizacja emocji (już tylko byłego) narzeczonego Marzeny jest tym, czym według poetyki sformułowanej przez Awangardę krakowską powinna być: słownym wywoływaniem sytuacji przedmiotowej, ta zaś staje się „odpowiednikiem" uczuć. To w tym jednym wierszu postulat „pośredniości"[38] otrzymuje postać wręcz podręcznikową: liryczne „ja"

»elegancją«. Elegancja taka wszakże bywa cechą niebezpieczną, bo uwodzicielską: za jej przyczyną teorie nietrafne, a do tych zaliczam dwuaspektową teorię tropów poetyckich, przyswajają się nazbyt łatwo".

[35] Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, s. 131–132.

[36] *Ibidem*, s. 132.

[37] Zob. *ibidem*, s. 148: „Słowo w poezji miałoby być zarazem znakiem i przedmiotem wzruszeń »ja« lirycznego, definicją przeżycia i jego sprawcą. Wysuwając taki postulat, awangardziści usiłowali podważać elementarną dwoistość podmiotu wypowiedzi lirycznej. Dwoistość polegającą na tym, że jest on jednocześnie kimś przeżywającym i kimś, kto owo przeżywanie obiektywizuje w słowach, nadając mu skończony kształt poetyckiego komunikatu".

[38] Zob. *ibidem*, s. 154–155: „Postulat »pośredniości«, z jakim wystąpili awangardziści, nie był równoznaczny z opowiedzeniem się za tzw. liryką pośrednią przeciw – bezpośredniej. To utrwalone

I-8.indd 138 2011-06-13 14:30:48

zachowuje pełne prawo do bezpośredniego występowania (pierwsze słowo wiersza to czasownik w liczbie pojedynczej: „Słyszę"), ale nie tyle komunikuje przeżycia mężczyzny kochającego Marzenę, ile staje się podmiotem działań zastępczych – monolog liryczny to bezpośrednie sprawozdanie z zachowań „pośrednich" podmiotu, który nie ujawnia erotycznej więzi z taterniczką, lecz jedynie współodczuwa z nią ostatnie momenty jej życia. Zrozpaczony Przyboś (taki jak w *Zapiskach bez daty* czy w *Nocy*) emocje wywołane śmiercią niedawnej narzeczonej już jako autor wiersza *Z Tatr* przetwarza w stan współodczuwania taternickiej śmierci.

W kontekście obrazu poetyckiego, będącego „rewizją przyzwyczajeń poznawczych", Kazimierz Wyka pisze, że Przyboś „rozbija stosunki sprawcze w świecie fizycznym na stosunki całkiem nowe", analogicznie jak to robi kamera filmowa – Sławiński, przywoławszy te słowa Wyki, wskazuje, że relatywizacja przestrzeni wobec punktu widzenia „ja" to „zawsze ruch oddalania się lub przybliżania przedmiotów ku stanowisku podmiotu"[39]. Taki właśnie jakby filmowy obraz poetycki stworzył Przyboś: zawieszona na rękach taterniczka nie trzyma się „obrywu głazu" ogromnego, przynajmniej w tatrzańskiej skali, urwiska – przeciwnie: to taterniczka trzyma „turnię zawisłą na rękach". W jej oczach „przewraca się obnażona ziemia" – nie ma tu żadnego koziołkowania bezwładnie lecącego w przepaść ciała. Liryczne „ja" poety-kamerzysty ma taką moc pomniejszania obrazu, że „cały twój świat" zostaje „skurczony w mojej garści na obrywie głazu". To poeta-kamerzysta światu przez siebie przedstawionemu narzuca obrazem poetyckim prawa nowej, tj. poetyckiej, fizyki. Taterniczka nie spada w przepaść Zamarłej Turni – to niebo spada na dno Pustej Dolinki, a Przyboś słowem zapisuje obraz widziany okiem liryka-kamerzysty.

Jako „piktomontaż" wiersz *Z Tatr* należy do epoki kina jeszcze niemego: jest słyszany „niewybuchły huk skał", a „wrzask wody obdzieranej siklawą z łożyska" niemo brzmi niczym „gromobicie ciszy". Ta cisza współbrzmi z aurą tatrzańskiego pogrzebu. W świecie przedstawionym piórem poety taterniczka ma najpiękniejszy pogrzeb: zostaje pochowana „w granitowej trumnie Tatr". Pogrzeb to doprawdy poetycki. Porównywalny bodaj tylko z powierzeniem ciała morskim falom.

Przywołajmy raz jeszcze słowa Janusza Sławińskiego: „Ekwiwalentyzowanie, rozumiane jako operacja na rzeczach wprowadzonych do poetyckiego obrazu, samo miało być z kolei ekwiwalentem określonych treści uczuciowych podmiotu". Czy jednak postacie sióstr faktycznie są rzeczami? Jakkolwiek odpowiedzieć by na to pytanie, z pewnością jako materia obrazowania stają się one przedmiotem ekwiwalentyzowania. Nie tylko one.

Otóż w wierszu znajdziemy „czekan". Jest on „okrzesany z echa". A więc jawi się jako poetycko funkcjonalny: ten symbol górskiej wspinaczki współtworzy aurę śmiertelnej ciszy. Zarazem czekan okazuje się błędem rzeczowym: Krystyna Heska-Kwaśniewicz zasadnie zwraca uwagę na to, że „na Zamarłą Turnię, ścianę typowo skalną, nie chodzi się z czekanem, zwłaszcza w lecie"[40]. Bez wątpienia

---

w świadomości literackiej rozróżnienie opiera się, jak wiadomo, na opozycji dwóch sposobów występowania podmiotu w wypowiedzi lirycznej: jawnej eksplikacji (poprzez formę gramatyczną »ja«) i utajenia w »obrazie« Z jednej strony, czysty monolog liryczny, z drugiej – monolog liryczny działający w podtekście, przezierający spod form narracyjnych, opisowych czy dialogowych. »Pośredniość«, o którą chodziło awangardzistom, miała być w istocie likwidacją tego rozróżnienia".

[39] *Ibidem*, s. 132–133.

[40] H e s k a - K w a ś n i e w i c z, *op. cit*.

październikowa wspinaczka sióstr to wspinaczka letnia, jeszcze nie zimowa, kiedy to „Przy dużym ośnieżeniu idzie się [na Zamarłą Turnię] przeważnie po śniegu”[41] – wówczas czekan w ręku taternika staje się poniekąd wręcz konieczny. Jednak ten, zdawałoby się, błąd techniczny Przybosia (wszak siostry z pewnością wspinają się bez czegokolwiek podobnego do ciupagi, tyle że zakończonej małą łopatką i ostrym dziobem) przestaje być błędem jako materia ekwiwalentyzowania rzeczy: tatersko niedorzeczny czekan jest bowiem, a raczej może być poetyckim ekwiwalentem karabinka. Nie chodzi tu o równoważność rzeczową lub techniczną (karabinkiem trudno wyrąbać stopnie w lodzie czy w zlodzonym śniegu, a i wbity w śnieg nie pozwoli założyć pewnego stanowiska asekuracyjnego), lecz o równoważność funkcjonalną: w audiosferze świata przedstawionego w wierszu[42] „zgrzyt czekana” postrzega się niczym odpowiednik cichego trzasku, jaki wydaje zamykany karabinek[43]. Tak więc można powiedzieć, za Arystotelesem (*Poetyka*, 1460b), że „czekan” z wiersza Przybosia to ewentualnie tylko błąd techniczny, ale nie błąd przeciwko istocie sztuki poetyckiej pojmowanej jako sztuka kreowania sugestywnych przedstawień słownych. Gwoli ścisłości: nigdzie w wierszu nie znajdziemy jakiegokolwiek słowa, które wskazywałoby porę roku owej tragicznej wspinaczki, a więc w świecie przedstawionym utworu Przybosia czekan nie jest jakimkolwiek błędem, choćby tylko technicznym. Zwerbalizowana w wierszu *Z Tatr* sytuacja liryczna to finał procesu ekwiwalentyzowania tego, co najogólniejsze w taternickiej śmierci, i dlatego podstawowy dla taternictwa podział na wspinaczkę letnią i zimową zostaje – można powiedzieć – zignorowany.

Zarazem gwoli taternickiej ścisłości: podczas wspinania się sióstr było słychać nie zgrzyt czekana, ale dwojakie uderzenia młotkiem w haki. Wpierw wbijane w ścianę przez prowadzącą wyciąg taterniczkę, a następnie wybijane przez drugą. Zarówno niesymboliczny młotek, jak też (wzmacniane tatrzańskim echem) odgłosy uderzeń nim w haki jako materia ekwiwalentyzowania stają się czekanem „okrzesanym z echa”.

Przyboś nie daje Miłoszowi spokoju. W *Traktacie poetyckim* splatają się podziw, zazdrość i polemika:

> Żadne szaleństwo serca mu nie zżarło.
> Ludzkie – więc łatwiej takich się rozumie.
> [. . . . .]
> Pod spodem Przyboś był racjonalistą.
> Uczucia miewał, jakie są wskazane
> Dla rozsądnego członka społeczeństwa.
> Równie mu obcy i smutek, i humor.
> On chciał w ruch puścić statyczne obrazy[44].

---

[41] W. H. P a r y s k i, *Tatry Wysokie. Przewodnik taternicki*. Cz. 2. Warszawa 1992, s. 163.

[42] O „audiosferze” można mówić pod tym warunkiem, że będzie ona pojmowana jako niemo krzycząca śmiertelna cisza. Liryczne „ja” w podobnym zakresie jest podmiotem widzącym, jak też słyszącym.

[43] Zob. H e s k a - K w a ś n i e w i c z, *op. cit.*: „W wierszu Przybosia [karabinek] jest to słowo-klucz i symbol taternicki, nie pozbawiony walorów onomatopeicznych”. Na marginesie: karabinek miałby być słowem-kluczem? – jak mógłby nim być, skoro w wierszu w ogóle nie pojawia się jako słowo jego tekstu?

[44] M i ł o s z, *Traktat poetycki*, s. 17. Miłoszowe słowa okazują się po prostu kulturalne w kontekście tego, co przeczytamy w *Marginaliach* J. I w a s z k i e w i c z a (Warszawa 1993, s. 37):

I-8.indd 140 2011-06-13 14:30:48

Faktycznie, poezją humoru wiersze Przybosia nie są. Mniejsza także już o to, że również wiersze samego Miłosza humorem nie tryskają, a Przyboś to również autor wierszy poświęconych córce, zdrobniale zwanej Utą, i tego ciepła ojcowskich emocji niepodobna zakwestionować. Zarazem w kontekście wiersza *Z Tatr* tylko ostatni wers Miłosza – „On chciał w ruch puścić statyczne obrazy" – brzmi zasadnie. Wcześniejsze jednoznacznie krytyczne wersy *Traktatu poetyckiego* jawią się jako świadectwo może nawet niezrozumienia poezji Przybosia: racjonalizm i (choćby swoista Przybosiowa) metafizyka – przynajmniej w pewnym zakresie – wykluczają się.

Mniejsza o to, czy akceptacja teorii ekwiwalentyzowania pozostanie warunkiem koniecznym akceptacji poezji toż ekwiwalentyzowanie wyrażającej, istotniejsze, że zwerbalizowana wierszem *Z Tatr* sytuacja liryczna przeciwstawia się temu wszystkiemu, co Miłosz przypisuje (w jego własnym przekonaniu – zwycięskiemu) rywalowi. Było nie było, erotyczny związek nauczyciela gimnazjum w Cieszynie z młodszą o 10 lat uczennicą to w ówczesnych realiach obyczajowych uczucie nieodpowiednie „Dla rozsądnego członka społeczeństwa". Zarazem o tym, że czegoś nawet nieporównywalnego ze smutkiem Przyboś doświadczał, przekonuje właśnie wiersz *Z Tatr*. I nie tylko ten jeden[45].

Niegdyś Ikar wzleciał za wysoko; siostry Skotnicówny – czy wspięły się w miejsce może ponad siły i/lub umiejętności, czy też prowadząca zespół Lida powierzyła siebie i siostrę skale zdradliwie kruchej? Ikara zawiodły woskowe skrzydła, taterniczki niejako zdradza stalowy karabinek. To podobieństwo obydwu upadków w śmierć sięga dalej czy może raczej głębiej niż materia wyłącznie techniczna. Tylko nią bowiem będzie „niezgodna zgodność" wosku i stali czy lustra morskiej wody i tatrzańskich piargów.

O XVI-wiecznym obrazie *Upadek Ikara* Jarosław Iwaszkiewicz napisze: „Jeden tylko poeta czy malarz ujrzał tę śmierć i przekazał ją potomnym"[46]. Podobnie jak Breughel uwiecznił nie dostrzeżony przez oddanych przyziemnym sprawom ludzi upadek Ikara, tak Przyboś ocala przed zapomnieniem jedną z wielu tragedii Zamarłej Turni. Siostry Skotnicówny nie są ani pierwszymi, ani ostatnimi ofiarami tej góry. Analogicznie jak podniebna wysokość lotu Ikara okazuje się w epoce podboju kosmosu czymś już tylko anachronicznym, tak owa niegdyś ekstremalna droga wspinaczkowa niewiele dziesięcioleci później stanie się zaledwie drogą pokonywaną przez uczniów szkółek taternickich, a najlepsi taternicy po prostu

---

„Przybosia spotkałem kiedyś pewnego jesiennego wieczora na plantach w Krakowie, było to w 1945 roku. Właśnie w teatrzyku na Świętojańskiej wystawiono *Lato w Nohant*.

Przeszliśmy kawałek razem, noc była ciepła, jak to w Krakowie w jesień bywa. Przyboś zaczął mówić z zachwytem o mojej sztuce, naprawdę używał najpochlebniejszych wyrazów.

I nagle spostrzegłem u tego wyrafinowanego poety, subtelnego i nieubłaganego metaforysty, niebywały prymitywizm reakcji na dzieło sztuki. Cała chłopskość jego wylazła nagle wobec dzieła teatralnego średniej wartości – ale które wyrosło na grubym pokładzie gleby kulturalnej. Tutaj dopiero uprzytomniłem sobie, że ten podobno niezwykły poeta – to pierwsze pokolenie".

[45] Pomijając *Noc* czy *Tam, w urwisku*, przywołajmy wiersz *Odjazd* – w tym zapisie rozstania kobiety i mężczyzny nie znajdziemy „patroszenia" sercowych „bebechów", ponieważ emocje zostają wyrażone w stanie pewnej równowagi między znamiennie małomównym lirycznym „my" a stacją kolejową i pociągiem, „który tonnowymi uderzeniami kół poza rozpacz wykraczał".

[46] J. I w a s z k i e w i c z, *Ikar*. W: *Ikar. – Staroświecki sklep. – Wiewiórka*. Warszawa 1971, s. 5–6.

I-8.indd 141 2011-06-13 14:30:48

niemal przebiegają Zamarłą Turnię bez jakiejkolwiek asekuracji w czasie poniżej jednej minuty.

Wierszem *Z Tatr* śmierć sióstr zostaje ocalona jako fakt poetycki, wyższy ponad przyziemność taterników (ceprom jawiących się jako nadludzie?) czy nawet ponad fizjologię (jak choćby dygot łydek zmęczonych staniem na czubkach palców). Tymczasem, jakby wbrew poetyckiej aurze taternickiej śmierci, w książce Żuławskiego znajdziemy zdjęcie opatrzone podpisem: „Transport ofiary wypadku w Tatrach". Nie ma wątpliwości: ofiary śmiertelnej. Ciało jest znoszone przez dwóch ratowników w siatce zawieszonej na długim drągu. Znoszone ścieżką nad urwiskiem. Pierwszy z niosących lewą rękę wyciąga ku skalnej ścianie, chroniąc siebie, drugiego ratownika i ofiarę przed upadkiem w przepaść po prawej stronie ich ścieżki. Jednak na dalszym planie zdjęcia dojrzymy, wtopionych w tło skalnego urwiska, jeszcze dwóch ratowników. Ci stoją. Jeden spogląda w przepaść, drugi, odwrócony tyłem do obiektywu aparatu, po prostu siusia. Aura (choćby nawet tylko świeckiego) misterium taternickiej śmierci dosłownie i przenośnie pryska. Tak na naszych oczach pojawia się przyczynek do sporu poety słowiarza z turpistami.

W wierszu Przybosia p o e t y c k i pogrzeb taterniczki w Pustej Dolince przesłania takie jak na zdjęciu w książce Żuławskiego czy inne, podobnie nieestetyczne współistnienie tatrzańskiej tragedii i ludzkiej fizjologii. Żadnego turpizmu, chociaż „przestraszone spojrzenie" to zapewne śmiertelny strach w oczach, „gwałtowne uderzenie serca" brzmi niczym eufemizm (przecież w sytuacji skrajnego przerażenia serce z piersi jakby wyskakuje przez gardło), a o „zatrzaśniętej pięści" można mówić tylko przenośnie – dosłownie bowiem to ciała taterniczek roztrzaskały się o piargi Pustej Dolinki[47].

A b s t r a c t

KRZYSZTOF OBREMSKI
(Mikołaj Kopernik University, Toruń)

ZAMARŁA TURNIA, THE SKOTNICA SISTERS AND DEVELOPING EQUIVALENCE: ON JULIAN PRZYBOŚ'S "FROM THE TATRAS" ("Z TATR")

Everything seems quite ostensible: Julian Przyboś precedes his poem *From the Tatras* (*Z Tatr*) with the words that pinpoint the lyrical situation: "To the memory of the mountaineer who died at Zamarła Turnia." The literature assumes that the mountaineer in question was one of the Skotnica sisters, Marzena Skotnicówna, however the moment the sisters came off from the mount the leader was the other sister Lida, and the poem describes Lida's life last moments. Consequently, who is the poem dedicated to? Przyboś appears to be a split figure: Marzena's death is his deepest experience (as suggested by *Notes without Dates* ⟨*Zapiski bez daty*⟩, the poem *Night* ⟨*Noc*⟩ and Przyboś's letter to his uncle's wife), but would Lida be the figure of whose fall from the mount speaks the poem?

Przyboś transforms the feelings evoked by Marzena's death into a state of co-experience of the mountaineer's death, which corresponds to Cracow Avant-garde's statement formulated by Janusz Sławiński as "Developing equivalence, understood as an operation performed on the object introduced into the poetic picture; the developing was to become an equivalent of specyfic emotional matter of the subject."

[47] Porównanie utworu *Z Tatr* z wierszami powstałymi po śmierci np. Wandy Rutkiewicz bądź Tadeusza Piotrowskiego jako unaocznienie, czym jest Przybosiowe ekwiwalentyzowanie, to już odrębna materia...

I-8.indd 142 2011-06-13 14:30:48

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

HENRYK GŁĘBOCKI
(Uniwersytet Jagielloński)

ZAGINIONY RAPTULARZ JULIUSZA SŁOWACKIEGO Z PODRÓŻY NA WSCHÓD (1836–1837) – ODNALEZIONY PO 70 LATACH W ZBIORACH ROSYJSKICH

Rękopisy Słowackiego – z Krzemieńca i z popiołów Warszawy

„*Habent sua fata libelli*" – książki mają swe losy. Jednak równie niezwykłe i dramatyczne historie przechodzą rękopisy i archiwalne zbiory. Zwłaszcza w tej części Europy. Archiwa, biblioteki i ich zasoby nieraz dzieliły dramatyczne losy narodów i kultur, które je stworzyły, szczególnie w „strasznym wieku XX", poddanych totalitarnym eksperymentom na rozległych obszarach Eurazji, rozpoczętym od Rosji, której spuścizna kulturalna stała się ich pierwszą ofiarą. Zjawisko to dobitnie potwierdzają także losy polskich bibliotek, archiwów, muzeów w ciągu ostatnich trzech wieków. Ten tragiczny los dzieliły również rękopisy twórców polskiego romantyzmu, wielkich kreatorów wyobraźni i tożsamości kolejnych pokoleń Polaków. Istotna część tych zasobów spłonęła w powstaniu warszawskim lub została z premedytacją obrócona w popiół w ciągu następnych miesięcy, gdy niemieccy wykonawcy planów czarnego totalitaryzmu realizowali z woli Hitlera precyzyjnie swój projekt na lewym brzegu Wisły, podczas gdy przedstawiciele konkurencyjnego totalitaryzmu – czerwonego, sowieckiego, z woli Stalina przyglądali się bezczynnie z prawego brzegu rozwiązywaniu polskiej „fatalnej sprawy", tylekroć destabilizującej peryferia imperium, które przejęli pod swą władzę czerwoni komisarze.

Zagłada trudnych do oszacowania zbiorów warszawskich bibliotek i archiwów, szczególnie złożonych na ul. Okólnik zasobów Biblioteki Krasińskich, dotknęła także znajdujące się tam rękopisy Juliusza Słowackiego[1]. Istniejące świadectwa wskazują, że część zbiorów biblioteki uległa spaleniu z powodu bombardowania 5 IX 1944, reszta została doszczętnie zniszczona przez Niemców już po powstaniu[2]. Determinacja i ofiarność warszawskich bibliotekarzy oraz archiwistów pozwoliły uratować przynajmniej część materiałów w ramach tzw. akcji pruszkowskiej, przy

[1] O wojennych losach Biblioteki Krasińskich i jej zbiorów zob. A. M ę ż y ń s k i, *Zbiory na Okólniku. Wrzesień 1939 – październik 1941 r.* W zb.: *Droga do Okólnika 1844–1944*. Oprac., posłowie H. T c h ó r z e w s k a - K a b a t a. Warszawa 2005. Zob. też H. Ł a s k a r z e w s k a, *Straty Okólnika w czasie Powstania Warszawskiego i po jego upadku*. W zb.: jw.

[2] Zob. Ł a s k a r z e w s k a, *op. cit.*, s. 157–169.

II-1.indd 143 2011-06-13 14:31:10

wykorzystaniu, po upadku powstania, niemieckich planów zrabowania najważniejszych kolekcji i ich wywiezienia do Niemiec[3]. Większość jednak bezcennej dla polskiej ciągłości kulturalnej spuścizny rękopiśmiennej i druków została zamieniona w popioły.

Uważano, iż miał być wśród nich również raptularz podróżny, jak nazywano zeszyt liczący 74 karty, oprawiony w czarne okładki z wytłoczonym złotym tytułem *Rękopisma Juliusza Słowackiego*, w całości zapisany ręką poety. Manfred Kridl, który jako jedyny sporządził przed wojną dokładny opis tego zeszytu, odnotował: „148 stronic papieru grubego, żółtego o znaku wodnym w formie czterech pionowych kresek; stronice są częściowo tylko przez poetę samego ponumerowane"[4]. Raptularz zawierał czystopis jednego z arcydzieł polskiego romantyzmu, poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* oraz szereg innych tekstów, szczególnie listów poetyckich, planów utworów, dziennik podróży, notatki, szkice, akwarele, rysunki powstałe podczas owej romantycznej wyprawy lub przez nią inspirowane. Rękopis ten po śmierci poety znalazł się w posiadaniu jego rodziny. Pierwsze wydanie *Podróży na Wschód*, sporządzone przez Antoniego Małeckiego (który też opisał raptularz), oparte zostało jednak na innej, niedokładnej kopii, z odmienną numeracją pieśni, przygotowanej przez Teofila Januszewskiego, stąd też nadanie poematowi innej nazwy: *Podróż na Wschód*, a nie zapisanej ręką poety w czystopisie poematu zawartym w omawianym raptularzu: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Następnie rękopis ten od rodziny Słowackiego trafił do Warszawy, do rąk Leopolda Méyeta, a od niego do zbiorów Biblioteki Krasińskich. Nigdy nie został jednak zreprodukowany przed wojną. Wydawało się po r. 1944, że utraciliśmy go, jak tyle innych skarbów kultury, już na zawsze.

A jednak ocalał. Odnalazłem go tam, gdzie, jak twierdził ulubiony autor wielu Polaków, Michaił Bułhakow, „rękopisy nie płoną" (przynajmniej nie wszystkie) – w Moskwie. Natrafiłem na niego podczas jednej z kwerend archiwalnych i bibliotecznych, jakie prowadziłem od początku lat dziewięćdziesiątych w. XX, po otwarciu znacznej części rosyjskich archiwów. Długo nie mogłem uwierzyć, że chodzi rzeczywiście o oryginał rękopisu Juliusza Słowackiego, zawierający arcydzieła polskiej literatury i nieznane rysunki. Pomogły mi w rozwianiu wątpliwości konsultacje krakowskiego badacza polskiego romantyzmu, prof. Andrzeja Waśki z Uniwersytetu Jagiellońskiego, któremu winien jestem wielką wdzięczność.

W tej chwili niemożliwe jest odtworzenie drogi, którą rękopis Słowackiego przeszedł od dramatycznego roku 1939, i sposobu, w jaki znalazł się w zbiorach najważniejszej w czasach Związku Sowieckiego (a obecnie w Federacji Rosyjskiej) biblioteki – Rosyjskiej Biblioteki Państwowej (Rossijskaja Gosudarstwiennaja Bibliotieka – RGB, przedtem: Biblioteka im. Lenina), która utworzona została na podstawie zbiorów dawnej Biblioteki Rumiancewa.

W powtarzanej w kolejnych edycjach dzieł Słowackiego opinii, rozpowszech-

---

[3] Zob. *ibidem*, s. 163–169.

[4] M. K r i d l, *Uwagi wstępne*. W: J. S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Z autografu Biblioteki Krasińskich wydał ... Warszawa 1925, s. 3. W tym wstępie znalazło się najdokładniejsze omówienie rękopisu, powtórzone potem przez M. K r i d l a we wstępie do poematu w t. 9 *Dzieł wszystkich* J. S ł o w a c k i e g o, które ukazały się pod redakcją J. Kleinera (wyd. 2: Wrocław 1956).

II-1.indd 144 2011-06-13 14:31:10

nionej też wśród badaczy, raptularz miał „spłonąć w czasie wojny”[5]. Jednak najnowsze ustalenia Andrzeja Mężyńskiego, autora wydanej niedawno fundamentalnej pracy *Biblioteki Warszawy w latach 1939–1945*, pokazują inne, równie dramatyczne, losy tego rękopisu.

Z okazji 130 rocznicy urodzin Słowackiego przygotowywano w budynku liceum w Krzemieńcu wystawę *Słowacki na tle epoki*, która miała zostać otwarta 4 IX 1939. W maju 1939 na wystawę tę z Biblioteki Ordynacji Krasińskich w Warszawie wypożyczono m.in. *Dziennik podróży na Wschód* (rkps 5217), a z nim także sztambuch Salomei Bécu (rkps 5225) oraz *Odpowiedź na „Psalmy Przyszłości Spirydionowi Prawdzickiemu”* – trzy karty bez sygnatury. Na wystawie znalazł się również m.in. autograf *Balladyny* z Biblioteki Narodowej. Wystawę mieli przygotować Maria Danilewicz Zielińska, wówczas bibliotekarka Biblioteki Narodowej, i bibliofil Jan Michalski. Jak wspominała po latach Danilewicz Zielińska, blisko związana z Krzemieńcem:

> Ten tragiczny rok był datą planowanego na wrzesień Zjazdu Polonistów w Krzemieńcu. Spotkanie miała uświetnić wielka wystawa Słowackiego. Ponieważ pomiędzy krzemieńczanami z Dwudziestolecia a Biblioteką Narodową, gdzie pracowałam, nawiązały się bardzo serdeczne kontakty, wobec tego wystawę przygotowywaliśmy w Warszawie, z tym że miała być i została przywieziona do Krzemieńca. Tym się tłumaczy, że maj 1939 r. spędziłam tam, organizując przy pomocy plastyków ogromną ekspozycję. Na tę wystawę ściągnęliśmy rękopisy Słowackiego z Warszawy, przede wszystkim *Balladynę*, której autograf znajdował się u nas, oraz z Biblioteki Krasińskich rękopisy i materiały dotyczące Słowackiego, dokumenty z Ossolineum, z Biblioteki Baworowskich, ze zbiorów prywatnych [...][6].

Do przygotowania wystawy prócz eksponatów ze zbiorów warszawskich wykorzystano materiały ze Lwowa, m.in. z Zakładu Narodowego im. Ossolińskich wypożyczono rękopisy utworów poety: *Szanfary*, *Konrad Wallenrod*, *Genezis z Ducha*, *Raptularz*, *Album podróży na Wschód*. Zgromadzono również meble z Krzemieńca pamiętające czasy Słowackiego[7]. Danilewicz Zielińskiej udało się zdobyć unikatowe teatralia, m.in. od Juliusza Osterwy i Ireny Solskiej. „Wystawę Słowackiego przywieźliśmy do Krzemieńca z profesorem wizytatorem Janem Michalskim, w skrzyniach, z tym żeby ją tylko rozłożyć i uzupełnić na miejscu” – czytamy w jej książce[8].

Nieoficjalnie wystawę zaczęto udostępniać zwiedzającym już w maju 1939, odkładając oficjalne jej otwarcie do 4 IX, gdy przypadała 130 rocznica urodzin Słowackiego. Jak wspominała jej organizatorka:

> Na wystawę przygotowałam druki i rękopisy. Ekspozycja zajmowała pięć sal Liceum Krzemienieckiego. Wystrój sal objęli młodzi plastycy: Halina Centkiewiczówna i Jan Michalski [...]. Największe wrażenie robiła sala romantyczna. Była wypełniona meblami i przedmiotami wypożyczonymi z miejscowych domów związanych z dziejami Liceum Krzemienieckiego. Wystawa była gotowa w maju i wówczas nieoficjalnie udostępniono ją publiczności.

---

[5] K r i d l, wstęp do: S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 9, s. 7. Zob. też *Straty bibliotek i archiwów warszawskich w zakresie rękopiśmiennych oraz historycznych*. T. 3: *Biblioteki*. Warszawa 1955.

[6] M. D a n i l e w i c z Z i e l i ń s k a, *Fado o moim życiu. Rozmowy z Włodzimierzem Paźniewskim*. Toruń 2000, s. 36.

[7] Zob. A. M ę ż y ń s k i, *Biblioteki Warszawy w latach 1939–1945*. Warszawa 2010, s. 155, 154.

[8] D a n i l e w i c z Z i e l i ń s k a, *op. cit.*, s. 37.

II-1.indd 145 2011-06-13 14:31:10

> Obejrzało ją kilka tysięcy osób, a prof. Wacław Borowy napisał recenzję, bardzo ją chwaląc. Otwarcie oficjalne miało nastąpić 4 września 1939 r., ale na przeszkodzie stanęła wojna. Pamiętam, że na tej uroczystości prof. Juliusz Kleiner zamierzał wygłosić odczyt pod wymownym tytułem *Słowackiego czar i potęga*[9].

Po wybuchu wojny Danilewicz Zielińska została ewakuowana do Łucka, razem z mężem, który związany był z produkcją maszyn „Enigma" na potrzeby wywiadu. Wykorzystała to, by dotrzeć do Krzemieńca w celu zabezpieczenia zbiorów. Tak o tym pisała:

> Z tragicznego dnia, kiedy wypadło mi likwidować wystawę, zostało mi wspomnienie, jak jednocześnie jednymi drzwiami wynosiliśmy eksponaty, a drugimi wnoszono już walizki i łóżka polowe dla urzędników MSZ, którzy dotarli do Krzemieńca, a dla których nie było miejsca w hotelu. [...] W Krzemieńcu zaskoczył nas silny nalot niemiecki. Był wyraźnie skierowany na budynki licealne. Lotnik miał rozkaz zbombardowania liceum, ale nie trafił. Bomby posypały się na uliczkę zabudowaną drewnianymi dworkami. Przebywałam wówczas w prowizorycznym lokalu jednego z nauczycieli. Gospodyni w panice kazała nam wybiec do ogrodu. Trzymając na ręce jej małego synka wybiegłam i na nierówności przewróciłam się i bardzo potłukłam. Uszkodziłam sobie jakiś krąg [...][10].

Pomimo takich warunków Danilewicz Zielińska, zanim wydostała się z ogarniętej wojną Polski, zdążyła w ciągu kilku dni zebrać najcenniejsze eksponaty i umieścić je w dwóch skrzyniach. Do mniejszej trafiły najważniejsze rękopisy i pierwodruki dzieł poety. W drugiej, większej, znalazły się teatralia. Skrzynie zabezpieczono w ogniotrwałych kasach liceum.

> Pierwszego zaraz dnia rzuciłam się na likwidowanie wystawy. Liceum dostarczyło skrzynie drewniane. Zapełniłam eksponatami dwie z nich: mniejszą i większą. W mniejszej były najcenniejsze rękopisy. Uważaliśmy jednak, że to za mało, że trzeba jeszcze je zabezpieczyć. [...] kurator Stefan Czarnocki, który żywo interesował się losem eksponatów [...], zaofiarował umieszczenie najcenniejszych w kasach ogniotrwałych liceum. Usunięto z nich bardzo pospiesznie mniej ważne dokumenty i tam je własnoręcznie, te eksponaty, ulokowałam. W sejfie umieściłam rękopisy i pierwodruki, owijając je starannie w bibułkę i opatrując napisami dotyczącymi właścicieli. Były także kartki o znaczeniu poszczególnych eksponatów[11].

W sejfie Danilewicz Zielińska ukryła także teczkę z maszynopisem swej książki o życiu naukowym i literackim Liceum Krzemienieckiego, która jednak przepadła: „Przypuszczam, że jako skórzana bardzo się komuś przydała. Może na podeszwy? Praca była pisana na bibułce i poszła na skręty"[12]. Po ataku Armii Czerwonej 17 IX autorka wystawy przekroczyła w nocy z 17 na 18 IX w Kutach granicę polską, rozpoczynając swą emigracyjną tułaczkę.

Niewiadomy jest los pozostałych eksponatów (czy oddano je na przechowanie mieszkańcom Krzemieńca?). Dalsze dzieje zabezpieczonych zbiorów (od września 1939 do 1943 r.) znane są na podstawie relacji ucznia Liceum Krzemienieckiego, Stanisława Niedźwieckiego, złożonej 11 IX 1943, po jego przybyciu do Warszawy, na ręce Józefa Grycza[13]. Sprawozdanie to uruchomiło akcję odzyskania i przewiezienia do Warszawy ocalałych eksponatów wystawy.

---

[9] *Ibidem*, s. 39.
[10] *Ibidem*, s. 40.
[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.
[13] M ę ż y ń s k i, *Biblioteki Warszawy w latach 1939–1945*, s. 156. Relacja S. Niedźwieckiego zachowała się w zbiorach Zakładu Rękopisów Bibl. Narodowej, pod sygn. akc. 14924/1, zapisana

II-1.indd 146 2011-06-13 14:31:10

Z relacji Niedźwieckiego wynikało, że po wkroczeniu Armii Czerwonej do Krzemieńca materiały wystawy ulokowano w „Domku Słowackiego", gdzie funkcjonowało muzeum miejskie. W Liceum pozostała biblioteka – część jej zbiorów rozdano, dla ich uratowania, ludności miasta. Jak sądzi Mężyński, który zrekonstruował wojenne losy tej wystawy: „Najprawdopodobniej wtedy także rozdysponowano część eksponatów wystawy"[14]. Nie można więc wykluczyć, że do mieszkańców Krzemieńca trafił wtedy również rękopis raptularza podróżnego Słowackiego. Jeśli tak, nie wiemy jednak, w jakich okolicznościach dostał się on w ręce czynników sowieckich (czy przy okazji jakiejś rewizji?) i wywieziony został do Związku Sowieckiego.

Po zajęciu Wołynia przez Niemców w 1941 r. zbiory muzeum przeniesione zostały z „Domku Słowackiego" – przekazanego rodzinom ukraińskim przez władze niemieckie – z powrotem do gmachu Liceum Krzemienieckiego. Kiedy budynek Liceum zajął Wehrmacht na sanatorium, w marcu 1943, zbiory muzealne, a z nimi eksponaty z wystawy trafiły do drewnianego, zniszczonego budynku na ul. Szerokiej, pod pieczę dyrektora muzeum, pochodzenia ukraińskiego, Aleksandra Cynkałowskiego.

Po złożeniu relacji przez Niedźwieckiego kontrolowana przez niemieckie władze Biblioteka Państwowa w Warszawie podjęła interwencję w sprawie zwrotu materiałów wypożyczonych w 1939 r. na wystawę. Już wcześniej, w r. 1942, w ramach akcji prowadzonej przez Gustava Abba, stojącego na czele Głównego Zarządu Bibliotek w Generalnym Gubernatorstwie, oraz komisarycznego kierownika bibliotek warszawskich, Wilhelma Wittego, nowe, okupacyjne, niemieckie kierownictwo bibliotek wszczęło starania o odzyskanie książek, rękopisów i eksponatów wypożyczonych ze zbiorów warszawskich do Krzemieńca i Wilna[15]. Brak było jednak odpowiedzi na żądania zwrotu, a nawet na prośbę o ustalenie miejsca przechowywania wypożyczonych do Krzemieńca zbiorów. Po informacjach Niedźwieckiego nawiązano kontakt z Krzemieńcem, lecz panujący wówczas na Wołyniu chaos i powszechny stan zagrożenia uniemożliwiały przesłanie zbiorów do Warszawy. W tej sytuacji niemieckie kierownictwo Biblioteki Państwowej w Warszawie wysłało Niedźwieckiego do Krzemieńca w październiku 1943, jednak bez formalnej zgody władz okupacyjnych i nawet bez pozwolenia na przekroczenie granicy. Niedźwieckiemu udało się mimo to przewieźć część eksponatów, w tym rękopisy, z Krzemieńca do Warszawy. W następną wyprawę do Krzemieńca, w grudniu 1943, Niedźwiecki wyruszył ze Stanisławem Herbstem – także tym razem bez formalnej zgody władz niemieckich na wyjazd. Udało im się wówczas odebrać resztę eksponatów. Choć zostali zatrzymani i uwięzieni w Dubnie, wypuszczono ich jednak po interwencji Gustava Abba, nadzorującego biblioteki w Generalnej Gubernii[16].

Dzięki tej akcji przewieziono w 1943 r. do Warszawy część eksponatów i rę-

---

przez J. Grycza. Na jej też podstawie zrekonstruował losy eksponatów z wystawy Mężyński w przywołanej tu książce.

[14] M ę ż y ń s k i, *Biblioteki Warszawy w latach 1939–1945*, s. 156.

[15] O losach polskich muzeów, bibliotek i archiwów pod okupacją niemiecką i o działaniach niemieckich władz zob. szczególnie: D. M a t e l s k i, *Grabież i restytucja polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych*. T. 1. Kraków 2006, s. 325–375.

[16] Zob. M ę ż y ń s k i, *Biblioteki Warszawy w latach 1939–1945*, s. 158–159. Zob. też s. 159 – wykaz przewiezionych wówczas eksponatów.

II-1.indd 147 2011-06-13 14:31:10

kopisów, w tym pochodzące ze zbiorów Ossolineum, które pomimo zawieruchy wojennej ocalały (być może, na skutek ich wywiezienia do Niemiec nie uległy zniszczeniu w powstaniu). Jednak według oceny Herbsta miały zostać w Krzemieńcu jeszcze dwie duże skrzynie z 600 eksponatami.

Co do losów rękopisów Słowackiego – najciekawsza dla nas jest informacja, iż wśród ewakuowanych w 1943 r. z Krzemieńca do Warszawy materiałów z wystawy nie znalazły się trzy wspomniane manuskrypty ze zbiorów Biblioteki Ordynacji Krasińskich. Jak uważa Mężyński: „Przypuszczać można, że 3 rękopisy poety podzieliły los eksponatów, które oddane zostały na początku września 1939 roku w ręce prywatne, co miało je uchronić przez rabunkiem”[17]. Wskazywać by na to mogły dalsze losy dwóch z trzech wspomnianych rękopisów, które ocalały, tj. sztambucha Salomei Bécu, który w nieznany sposób trafił po wojnie do zbiorów Biblioteki Narodowej, oraz poematu *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”*, który po wojnie dotarł do Muzeum Narodowego w Warszawie, potem do Archiwum Głównego Akt Dawnych, a w końcu, w r. 1959, do Biblioteki Narodowej. Charakterystyczne, że ocalałe teatralia oraz portrety z wystawy z 1939 r. zostały Polsce zwrócone przez Związek Sowiecki dopiero w 1959 roku[18]. Jednak *Dziennik podróży na Wschód*, czyli omawiany tu raptularz z wojaży Słowackiego uważano aż do dzisiaj za zaginiony[19].

Ustalenia Mężyńskiego pozwalają lepiej zrozumieć, w jaki sposób rękopis Słowackiego uniknął dramatycznego losu innych zbiorów utraconych w całopalnej ofierze, będącej udziałem powstańczej Warszawy, a z nią i bezcennych kolekcji Biblioteki Krasińskich. Nie spłonął więc ani nie znalazł się wśród tych rękopisów, które dzięki tzw. akcji pruszkowskiej jesienią 1944 trafiły do Niemiec zgodnie z projektem wywiezienia z Warszawy najwartościowszych łupów i konsekwentnie zrealizowanym planem zniszczenia reszty. Nie dostał się też zapewne na terytorium III Rzeszy w ręce specjalnych jednostek („*trofiejnyje brigady*”) NKWD zajmujących się konfiskatą dóbr kultury. Czy ocalił go któryś z mieszkańców Krzemieńca, starających się ukryć choćby część eksponatów z krzemienieckiej biblioteki i wystawy? Jeśli tak, to nie wiemy jednak, w jakich okolicznościach i kiedy (1939? 1944?) trafił w ręce sowieckich żołnierzy lub funkcjonariuszy.

Nasza wiedza ogranicza się do lakonicznych adnotacji podanych w inwentarzu specjalnej kolekcji tzw. „cudzoziemskich autografów” w oddziale rękopisów RGB, z których wynika, że rękopis ten został zakatalogowany dopiero w 2001 r. (!). Gdzie znajdował się przez blisko 70 lat? Najbardziej logiczne wytłumaczenie wiąże się z faktem funkcjonowania w każdej większej bibliotece w Związku Sowieckim tzw. specchranów, czyli zbiorów zastrzeżonych. Istniały one tu praktycznie we wszystkich ważniejszych bibliotekach, zbiorach rękopisów i archiwach. Spełniały przynajmniej dwie istotne funkcje. Miały chronić obywateli sowieckiego eksperymentu od groźnych, wywrotowych treści zagranicznej literatury (w PRL podobną rolę pełniły RES-y). Drugą, może ważniejszą funkcją było skrywanie prawdziwych

[17] *Ibidem*, s. 160.

[18] Zob. szczególnie K. R u s i n e k, *Wystawa Słowackiego wraca do kraju*. „Teatr” 1960, nr 1. Zob. też M ę ż y ń s k i, *ibidem*.

[19] Zob. M ę ż y ń s k i, *ibidem*.

II-1.indd 148 2011-06-13 14:31:10

skarbów europejskiej i światowej kultury skonfiskowanych w czasie drugiej wojny światowej i przewiezionych do Związku Sowieckiego.

Prócz specchranów stworzono w sowieckich i rosyjskich bibliotekach dla największej kolekcji „*trofiejnych fondow* [zespołów zdobycznych]" specjalne tajne archiwum, tzw. Archiwum Specjalne KGB (miałem okazję je odwiedzić w r. 1997, poszukując dokumentów dotyczących losów mieszkańców Krakowa wywiezionych do sowieckich łagrów w styczniu 1945, po wkroczeniu Armii Czerwonej). Za symboliczny fakt uznać można, iż owe „*trofiejnyje fondy*" przechowywane były razem z teczkami personalnymi i innymi materiałami specjalnego pionu NKWD, zajmującego się tzw. internowanymi wojskowymi, stworzonego po najeździe na Polskę 17 IX 1939, pod nazwą Gławnoje Uprawlenije po Wojenno-Internirowannym (GUPWI), czyli: Główny Zarząd do spraw Internowanych Wojskowych. Wśród tych właśnie zbiorów znajdowały się także dokumenty i teczki personalne – potem zniszczone (według oficjalnej wersji, trudnej do zweryfikowania) – polskich oficerów zamordowanych wiosną 1940 w Katyniu oraz w innych miejscach, zarówno w głębi Rosji, jak i na ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej. Dziś, po likwidacji w końcu lat dziewięćdziesiątych Archiwum Specjalnego KGB, „zespoły zdobyczne" włączono do archiwum wojskowego (RGWA). Pomimo prowadzonych od rozpadu Związku Sowieckiego rozmów w sprawie zwrotu zarówno tych bezcennych dla historyków zbiorów, głównie z materiałami polskich instytucji z okresu II RP, jak i innych poloników, niczego w rzeczywistości nie osiągnięto. Decyzja Dumy z 1997 r. praktycznie zamknęła możliwość zwrotu zbiorów przemieszczonych w wyniku wojny (choć oficjalnie dotyczyło to wyłącznie kolekcji wywiezionych z III Rzeszy i od jej sojuszników)[20].

Wyrazem postępujących jednak zmian w epoce Borysa Jelcyna, w latach dziewięćdziesiątych w. XX, było nie tylko stopniowe otwieranie archiwów (czy zniesienie Archiwum Specjalnego KGB), dopuszczenie do części z nich historyków, ale i oficjalna likwidacja owych specchranów oraz włączanie ukrytych dotąd przed czytelnikami zbiorów do z w y c z a j n y c h inwentarzy i katalogów. Być może, w taki też sposób trafił do „jawnych" zbiorów i nasz Słowacki, choć zakatalogowano go dopiero w 2001 roku. Co ciekawe, zarówno dokładny opis w inwentarzu rosyjskiego działu rękopisów RGB, jak i na okładce rękopisu zwraca uwagę nie tylko na własnoręczne akwarele i rysunki Słowackiego, ale i na zachowany „*list ispołzowanija*", tj. kartę kontrolną Biblioteki Krasińskich, na której wpisywali się czytelnicy, oraz na „*sztampy toj że bibliotieki, inwientarnyje nomiera*" (pieczątki tejże biblioteki i numery inwentarzowe), co nie pozostawia wątpliwości, iż obecny posiadacz tego bezcennego dla strony polskiej rękopisu zdawał sobie sprawę z jego proweniencji.

---

[20] O zbiorach wywiezionych z Polski w archiwach rosyjskich i o próbach negocjowania ich zwrotu zob. fundamentalne prace D. M a t e l s k i e g o: *Losy dóbr kultury w Rosji i ZSRR. Próby restytucji. Archiwa – księgozbiory – dzieła sztuki – pomniki*. Poznań 2003; *Problemy restytucji polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych*. Poznań 2003; *Grabież i restytucja polskich dóbr kultury od czasów nowożytnych do współczesnych*, t. 1–2. Zob. też C. S k u z a, *Wojenne i powojenne losy polskich skarbów narodowych*. Toruń 1994. Szerzej o prawnych problemach restytucji poloników (nie tylko ze współczesnej Rosji) zob.: J. P r u s z y ń s k i, *Dziedzictwo kultury polskiej. Jego straty i ochrona prawna*. T. 1–2. Zakamycze 2001. Wszystkie wymienione prace zawierają bogatą bibliografię przedmiotu.

II-1.indd 149 2011-06-13 14:31:11

Najważniejsze źródło do dziejów podróży na Wschód Juliusza Słowackiego

Wobec odnalezionego rękopisu można śmiało powtórzyć uwagi wydawcy drugiego raptularza Juliusza Słowackiego, zachowanego w zbiorach wrocławskiej Biblioteki Ossolineum (Oss. rkps I 5463), *Album rysunkowego z podróży na Wschód*:

> Notatnik ten należy do najcenniejszych pamiątek po Juliuszu Słowackim. Bez wątpienia można go zaliczyć do kręgu skarbów kultury polskiej i zespołu bezcennych zabytków polskiego piśmiennictwa. Jednocześnie stanowi ważny dokument dla badaczy życia i twórczości Słowackiego. Jest świadectwem zarówno wrażliwości, jak i świadomości estetycznej autora *Króla-Ducha*, a także ciekawym źródłem wiedzy o stylu i obyczajowości epoki, w której powstał[21].

Charakterystyczne, że zarówno album z Ossolineum, jak i ten ze zbiorów Biblioteki Krasińskich były w podobny sposób oprawione (pierwszy w granatową okładkę skórzaną z wyciśniętym złotym tytułem *Rękopisma Juliusza Słowackiego*[22], drugi w czarną okładkę z takim samym tytułem).

W odnalezionym w Moskwie raptularzu zachowała się oryginalna czarna oprawa z wytłoczonym złotym tytułem *Rękopisma Juliusza Słowackiego*. Litery w rękopisie nieco wyblakły, szczególnie notatki ołówkiem, jednak kilka kolorowych akwarel pomimo upływu czasu zachowało wciąż swe barwy. Na stronicy rozpoczynającej rękopis, gdzie Słowacki zamieścił sporządzony ołówkiem diariusz podróży i, być może, swój autoportret w kapeluszu oraz stroju podróżnym (?), widać na dole kart drobne ubytki papieru, lecz zasadniczo materiał raptularza zachował się w dobrym stanie. Na niektórych kartach widnieje oryginalna ich numeracja, jednak pracownicy rosyjskiego działu rękopisów nadali zeszytowi własną paginację. W dalszej części tekstu będę stosował zarówno numerację stronic według opisu Kridla (oznaczając ją skrótowo: Kridl), jak i obejmującą w tej chwili wszystkie karty paginację nadaną przez rosyjską bibliotekę (opatrując ją skrótem: RGB).

Zachowała się przyklejona do okładki oryginalna karta wypożyczeń Biblioteki Krasińskich w Warszawie, z informacją o korzystaniu „na miejscu" z rękopisu, pod datą 31 XII 1931, przez Leona Piwińskiego, jednego z edytorów dzieł romantyków, z zapisanym „sposobem użytkowania" – „porównanie tekstu do wydania w »Bibliotece Arcydzieł Literackich«". Rękopis nosi wciąż wyraźne ślady pieczęci (w kolorze fioletowym) Biblioteki Krasińskich, z oryginalną sygnaturą: nr 5217.

Wygląd i zawartość są zasadniczo zgodne z opisem pozostawionym nam przez Kridla, któremu zawdzięczaliśmy najpełniejsze dotąd informacje o tym, wydawało się, na zawsze utraconym skarbie polskiej kultury[23]. Opis Kridla był jednak niezwykle lakoniczny. Warto więc przypomnieć treść tego podróżnego raptularza, by uświadomić sobie jego znaczenie dla badania życia i twórczości jego autora. Wszystkie zapisy zawierające tekst pisane są jedną ręką – samego poety. Na karcie 1 (RGB; s. 1 – Kridl) znalazł się zapisany ręką Słowackiego tytuł: *Dziennik podróży*. Poniżej zachowała się data: „Otranto, d[nia] 29 sierpnia 1836 r. poniedz[iałek]", i znany z edycji dzieł poety pierwszy zapis:

---

[21] E. G r z ę d a, wstęp w: J. S ł o w a c k i, *Album rysunkowe z podróży na Wschód*. Oprac. ... Wrocław 2009, s. IX.

[22] Zob. *ibidem*, s. XI.

[23] K r i d l: *Uwagi wstępne*, w: S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*; wstęp do: S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 9, s. 7–13.

II-1.indd 150 2011-06-13 14:31:11

> Rzuciłem się nareszcie w moją pobożną wędrówkę przez Grecyą, Egipt do Jeruzalem i staję już nad brzegiem morza adriatyckiego tak, że podniósłszy nogę i wstąpiwszy w pierwszą falę bijącą o brzeg piaszczysty – mogę dać pożegnanie Włochom [...].

Na tej samej stronicy widnieją nigdy nie publikowane rachunki poety oraz – niedokładnie (jak mi się wydaje) przedrukowany – lakoniczny diariusz podróżny, sporządzony ołówkiem, poczynając od słów: „August 24 Neapol", do: „styczeń 2 z El Arish". Ta ostatnia miejscowość to posterunek na granicy Egiptu i Palestyny, w którym Słowacki zmuszony był do odbycia kwarantanny.

Pierwsza stronica, jak zauważali wcześniej badacze *Podróży*, może rzeczywiście sprawiać wrażenie, iż Słowacki zamierzał prowadzić zapiski dziennikowe, będące kroniką romantycznej podróży, potem zaś je zarzucił. Jednak lakoniczny diariusz z miejscami i datami podróży, spisany ołówkiem, nie mógł powstać przed przybyciem do El Arish (?). Czy w takim razie diariusz ten został spisany w Palestynie? Takich kwestii, pomimo wcześniejszego wydania większości utworów znajdujących się w raptularzu, jest więcej. Były one już przedmiotem wielu dyskusji i hipotez. Odnawia je dzisiaj choćby pobieżne przejrzenie tego rękopisu, inspirując badaczy do ponownego odczytania zarówno utworów związanych z wyprawą na Wschód, jak i wydarzeń jej towarzyszących.

Na następnej stronicy (k. 1v – RGB; s. 2 – Kridl) znalazł się znany i reprodukowany (np. w pracy Juliusza Kleinera o Słowackim) portret ołówkiem Zenona Brzozowskiego, w podróżnym nakryciu głowy, siedzącego i piszącego lub rysującego pod murem. Być może, powstał podczas oczekiwania na statek do Aleksandrii na greckiej wyspie Syra (Siros).

Kolejne stronice zajmują wpisane tu (ręką Słowackiego) na czysto pieśni I i II–VIII poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Tytuł zanotowany ręką poety zgadza się z opisem Kridla, nie pozostawiając wątpliwości, które w przeszłości wielokrotnie wywoływał, od kiedy jeden z pierwszych wydawców dzieł Słowackiego, Antoni Małecki, nazwał ów utwór *Podróżą na Wschód*, popularyzując ten tytuł i wprowadzając zarazem pewne zamieszanie. Poemat zajmuje karty 2–34 (RGB; s. 3–68 – Kridl). Od pieśni IV zaczynają narastać skreślenia, sprawiające wrażenie poprawiania utworu przez poetę, szczególnie w pieśni VI (*Nocleg w Vostizy*) (numer rzymski pieśni poprawiono z III na VI). Pod zakończeniem pieśni VI, na karcie 29v (RGB; s. 56 – Kridl), znalazło się rozłożyste drzewo na tle zarysu zajazdu, naszkicowane piórem (?), (prawdopodobnie jest to drzewo opisane w pieśni). Na karcie 34 (RGB; s. 57 – Kridl) umieszczony został początek pieśni VIII, skreślony i zarzucony. Zamiast jej kontynuacji pojawia się wiersz *Do Teofila J[anuszewskiego]* – na karcie 34–34v (RGB; s. 65–66 – Kridl).

Na karcie 35–35v (RGB) wpisano *Napoli di Romania* (s. 67–68 – Kridl). Karty od 36 do 38v (RGB; s. 69–75 – Kridl) zajmuje pełen skreśleń i poprawek wiersz *Do Teofila Januszewskiego* („Gdzie dziś Neapol jasny...").

Uwagę zwraca szczególnie odmienna numeracja znanego poematu, nadana ręką samego poety, i brak – zwykle włączanego do tego utworu jako pieśń VIII – *Grobu Agamemnona*. Zamiast niego znalazły się tu wiersz *Do Teofila Januszewskiego* oraz pieśń *Napoli di Romania*.

Na kartach 39–41 (RGB; s. 75–79 – Kridl) widnieje pełen skreśleń i poprawek wiersz *Piramidy* z datą: 2 XI. Od połowy karty 41 i na 41v (RGB; s. 79–80 – Kridl) umieszczony został wiersz *Na szczycie piramid*. Na kartach 42–45v (RGB; s. 81–

II-1.indd 151 2011-06-13 14:31:11

88 – Kridl) zapisano *List do Aleksandra H[ołyńskiego]*. Mniej więcej od połowy karty 45v (RGB; s. 88 – Kridl) zaczyna się wiersz Z *Nilu*. Kartę 46 (RGB; s. 89 – Kridl) zajęły *Noty na Nilu* oraz, poniżej, *Plan Rhamezesa*.

Od karty 46v do 48v (RGB; s. 90–94 – Kridl) znajdują się głównie ołówkowe rysunki. Wśród nich – ledwie dostrzegalny zarys widoku na Nilu (k. 48 – RGB) wyraźnie przypomina lepiej znany wykończony rysunek wyspy Philae w Nubii, opatrzony datą 26 XI 1836, zamieszczony na s. 127 *Album rysunkowe* wydanego z rękopisu pozostającego w zbiorach wrocławskiego Ossolineum. Na karcie 47 (RGB; s. 91 – Kridl) u góry – jak pisał Kridl: „fragment krajobrazu egipskiego: na pierwszym planie z lewej strony zarys Sfinksa, a na drugim planie ku środkowi budynek, a za nim grupa palm – w oddali zarys gór. Na rysunku dolnym: wnętrze grobu egipskiego (?)". Na karcie 47v (RGB; s. 92 – Kridl) widok Nilu z dwiema łodziami na tle wysokiego brzegu z budynkami przypominającymi twierdzę.

Na karcie 49 (RGB; s. 95 – Kridl) zapisany został ołówkiem wiersz *O Gibelinie, laurowy upiorze...*, którego trzy wersy powtórzono na dole piórem.

Kartę 49v (RGB; s. 96 – Kridl) zajęło kilka nakreślonych ołówkiem wersów utworu *O stepowy mój namiocie...* oraz, poniżej, notatki dziennikowe z podróży przez pustynię i pobytu w kwarantannie w El Arish, a następnie podróży do Gazy.

Na karcie 50 (RGB; s. 97 – Kridl) sporządzony został ołówkiem plan nie napisanego *Posielenija*, które miało być pierwowzorem *Anhellego*.

Karty 50v–53 (RGB, s. 98–103 – Kridl) zajął spisany ołówkiem i pełen skreśleń poemat tercynowy o piekle, z którego kartę 51 (RGB; s. 100–101 – Kridl) w dużej części wydarto, pozostał wąski skrawek z fragmentami poematu (zgodnie z opisem Kridla). Resztę karty 53 (RGB; s. 103 – Kridl) zajęły zanotowane piórem legendy o „Marii Hiszpance" zakochanej w diable, „rybach na Libanie skamieniałych" i o Marii – matce Jezusa.

Na karcie 53v (RGB; s. 104 – Kridl) znalazł się zapisany ołówkiem wiersz *I porzuciwszy drogę światowych omamień...*, uważany za rezultat duchowych przeżyć z nocy spędzonej w świątyni Grobu Chrystusa w Jerozolimie (gdzie Słowacki uczestniczył w zamówionej przez siebie mszy św. za „kuzynkę", jak w „ezopowym języku" nazywał Polskę w listach do matki). Poniżej notatki piórem dotyczące „bram w Jerozolimie" oraz miejscowości biblijnych w Palestynie. Jeszcze niżej odwrócony rysunek drzewa i postaci oraz szkice, które mogłyby przypominać świątynię Grobu Chrystusa w Jerozolimie (?) (Kridl widział w nich: „jakby wejście do jakiejś świątyni w Jerozolimie?").

Kartę 54–54v (RGB; s. 105–106 – Kridl) zajął wiersz *Pieśń na Nilu*, ze skreśleniami, wpisany piórem. Na tych samych stronicach (jak podaje *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*) znajduje się zarys konstelacji Oriona widzianej z gór Libanu, która, jak pisał poeta w liście do matki z 20 VIII 1836, miała go prowadzić przez całą jego wyprawę[24]. Jednak wbrew temu, co twierdzili autorzy kalendarium, słowa „Niebo widziane z Bet-chesz-ban, dnia 29 marca o godz. 8 [wieczorem]" zostały zanotowane ołówkiem na stronicy poprzedniej (k. 53v, RGB; s. 104 – Kridl), obok, także zapisanego ołówkiem, wiersza *I porzuciwszy drogę światowych omamień...*, który uznaje się za powstały po nocy w świątyni Grobu

[24] *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. S a w r y m o w i c z. Przy współpracy S. M a k o w s k i e g o i Z. S u d o l s k i e g o. Wrocław 1960, s. 289.

II-1.indd 152 2011-06-13 14:31:11

Chrystusa. Konstelacja Oriona została zaś umieszczona na kolejnych stronicach. Spod liter *Pieśni na Nilu*, spisanej piórem, wyraźnie widać narysowany ołówkiem gwiazdozbiór z zaznaczonymi strzałkami i nazwami (ołówkiem), określającymi kierunki świata – jak „wschód", „zachód".

Na karcie 55 (RGB; s. 107 – Kridl) widzimy zapisany piórem wiersz *Piramidy, czy wy macie...*, pełen skreśleń, oraz – w odwrotnym kierunku pisany – wiersz *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika*, również uważany za rezultat przeżyć nocy spędzonej przy Grobie Chrystusa.

Kartę 55v (RGB; s. 108 – Kridl) zajął słowniczek słów arabskich.

Na karcie 56 (RGB; s. 109 – Kridl) znalazł się zapisany piórem wiersz *O nie! o nie chołodziu mój*, a poniżej zarys ścian i okien budynku.

Na karcie 56v (RGB; s. 110 – Kridl) odnajdziemy wypisy na temat ludów Wschodu z pracy De Morie *Histoire critique de la créance et des coutumes des nationes du Levant*.

Na karcie 57 (RGB; s. 111 – Kridl) namalowana została akwarela – drzewo (cedr libański?), z dodaną na dole adnotacją (piórem) o ubiorach wschodnich (z De Morie?).

Następne karty zajęły rysunki (szczegółowo, lecz lakonicznie opisał je Kridl). Spośród nich uwagę zwraca karta 58 (RGB; s. 113 – Kridl), gdzie u góry znalazła się akwarela przedstawiająca wschodni budynek z drzewami i ruinami w tle. Na tej samej karcie, poniżej, widnieje sporządzony ołówkiem rysunek rozległej kamiennej budowli na tle gór, przypominający znane zdjęcia ormiańskiego klasztoru Betcheszban (św. Antoniego), w którym Słowacki mieszkał podczas pobytu w Libanie (20 II – 1 IV 1837) i w którym powstała pierwsza redakcja *Anhellego*[25].

Górski pejzaż, wykonany ołówkiem, z karty 59v (RGB) jest niewątpliwie szkicem do akwareli bez tytułu, zamieszczonej w *Album rysunkowym* na s. 135; być może, przedstawia on góry Palestyny lub Libanu. Podobnie szkic ołówkiem z karty 60v (RGB) przypomina rysunek ze wspomnianego albumu (ze s. 141).

Karta 61 (RGB; s. 119 – Kridl) mieści portret siedzącego człowieka z brodą i we wschodnim nakryciu głowy, czytającego książkę przy stole, na którym stoi szklanka i świecznik (prawdopodobnie portret Brzozowskiego, towarzysza wyprawy).

Na karcie 61v (RGB; s. 120 – Kridl) znalazł się widok dachów wschodniego miasta.

Na karcie 62v (RGB; s. 122 – Kridl) narysował poeta mur i bramę otoczone potokami, z wiodącym do nich mostem.

Na karcie 63 (RGB; s. 123 – Kridl) umieszczono szkic kilku niewyraźnych postaci na tle górskiego pejzażu.

Na karcie 63v (RGB; s, 124 – Kridl) widać prawdopodobnie piękny pejzaż wyspy Philae na Nilu w Nubii, z ruinami świątyni Izydy i na pierwszym planie z namiotem rozbitym nad rzeką. (Po zbudowaniu tamy na Nilu pod Asuanem wyspa została zatopiona.) Słowacki dotarł tu, tj. w okolice pierwszej katarakty, do granic starożytnego Egiptu w listopadzie 1836.

Kolejne karty zajmują rysunki również kojarzące się z zabytkami Egiptu. Na

[25] Zob. B. C z y ż - R k e i n, T. R e w a l s k a - A t a l l a h, *Juliusz Słowacki w Libanie. Historia i współczesność*. Warszawa 2003, s. 65–67.

II-1.indd 153 2011-06-13 14:31:11

karcie 65 (RGB; s. 127 – Kridl) znalazł się zarys ruin Edfou nad Nilem (pełniejszy rysunek owych ruin mamy w wydanym albumie ze zbiorów Ossolineum na s. 129). Podobnie krajobraz na kolejnej stronicy – karta 65v (RGB; s. 128 – Kridl) przypomina widok ze s. 133 tego albumu (może jest to Medinet Abou). Na karcie 66 (RGB; s. 129 – Kridl) ledwie widoczny zarys Kolosów Memnona przy wschodzie (lub zachodzie) słońca, to samo, w wykończonej wersji, znamy z albumu Ossolineum (s. 163), gdzie rysunek nosi tytuł: *Statua Memnona przy zachodzie słońca, 21 XI 1836*.

Karta 66v (RGB) ukazuje ruiny egipskie (u dołu podpis ołówkiem: z Medinet Abou). Na karcie 67 (RGB; s. 131 – Kridl) widać wyraźnie szkic obrazu z albumu Ossolineum (s. 125), przedstawiającego kolumnadę w Medinet Abou (z 22 XI 1836).

Na karcie 68 (RGB; s. 133 – Kridl) znalazły się kolejne zapisy podróżne piórem. Końcowa ich część najpierw musiała być sporządzona ołówkiem, a następnie poprawiona została piórem. Pod nimi dostrzec można rysunek ołówkiem, na którym widać ludzkie głowy i zarys postaci połączonych liniami z zapisami dziennika, co może wiązać się z informacją o targu niewolników w Kairze. Pod głowami dopisane słowo (ołówkiem, niewyraźnie): „Abisy...” (?). Może ono dotyczyć, wspomnianej w notatkach na tej stronicy, wystawionej na targu niewolnicy – „ładnej Abisynki”, która tak zapadła Słowackiemu w pamięć i o której pisał do matki[26].

Na karcie 68v (RGB; s. 134 – Kridl) widnieje najbardziej chyba znany z tego notatnika szkic, przedstawiający wejście do Grobowca Agamemnona, według stanu z czasu podróży Słowackiego. Tematem kolejnych rysunków, na karcie 69–69v, jest zatoka na wyspie Korfu: na karcie 69 (RGB; s. 135 – Kridl) z domami na skalistym wybrzeżu na pierwszym planie i wyniosłą twierdzą, z podpisem „*Corfou, 7 sept. 1836*”, na karcie 69v (RGB; s. 136 – Kridl) szkic zatoki z widokiem na twierdzę.

Karta 70 (RGB; s. 137 – Kridl) to widok statku żaglowego u wysokich brzegów. Na karcie 70v (RGB; s. 138 – Kridl) jest szkic rysunku, którego wykończoną wersję zawiera wydany album Ossolineum (na s. 159), gdzie nosi on tytuł: *Na Nilu*, z datą: 14 XI 1836 (łódź na rzece na tle palm i wysokiego wybrzeża).

Na karcie 71 (RGB; s. 139 – Kridl) znalazł się widok piramid z drzewami na pierwszym tle, o których pisał poeta. Na karcie 71v (RGB; s. 140 – Kridl) piramidy ukazane są ze znacznego oddalenia, na tle gajów palmowych. Kolejne karty, do 75v (RGB) zajmują rysunki budynków i pejzaży, trudnych do zidentyfikowania (bardzo ogólnie opisał je przed laty Kridl). Raptularz kończy pewna liczba niezapisanych kart, które – jak twierdził Kridl – różnią się fakturą i kolorem i „może zostały tutaj wszyte dopiero przy oprawie”[27]. (Niewykluczone, że upływ czasu zatarł te różnice.) W całym rękopisie spotykamy sporo rozsianych ołówkowych rachunków, które nigdy wcześniej nie były publikowane.

Raptularz potwierdza też znaną malarską wrażliwość i talenty plastyczne Słowackiego, wyniesione jeszcze z okresu edukacji w Krzemieńcu[28]. Pośród za-

---

[26] Zob. R. P r z y b y l s k i, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków 1982, s. 246.

[27] K r i d l, wstęp do: J. S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 9, s. 10.

[28] Zob. G r z ę d a, *op. cit.*, s. XIV–XV (tamże literatura przedmiotu).

II-1.indd 154 2011-06-13 14:31:11

wartych w notatniku szkiców, akwarel i wielu zaledwie rozpoczętych rysunków, mających jedynie zaznaczone kontury, tylko kilka zostało opublikowanych przed drugą wojną. Do najbardziej znanych należą portret towarzysza podróży Słowackiego, Zenona Brzozowskiego (podpisany jego nazwiskiem), znajdujący się na karcie 1v (RGB), oraz – znany chyba najpowszechniej – szkic Grobu Agamemnona (karta 68v – RGB).

Kridl w swej publikacji opisał jedynie pobieżnie owe rysunki podróżne. Tymczasem łączą się one nieraz blisko z dziennikowymi zapiskami i notatkami poety oraz z kilkoma utworami. Porównując te szkice z innymi, znanymi nierównie lepiej, szczególnie z zawartymi w *Album rysunkowym* ze zbiorów wrocławskiego Ossolineum, można nie tylko dostrzec pewne podobieństwo między niektórymi pejzażami, ale także zauważyć nieraz te same ujęcia krajobrazu[29].

Można też odnieść wrażenie, iż zachowany w Ossolineum album to czystopis, zawierający wykończone lub zaawansowane wersje tych samych widoków, które znajdujemy w raptularzu podróżnym ze zbiorów Biblioteki Krasińskich. W długim sporze o miejsce i czas powstania utworów zamieszczonych w przedstawianym tu rękopisie współcześni badacze przyjmują raczej pogląd, iż Słowacki napisał je po powrocie ze Wschodu, prawdopodobnie we Florencji, umieszczając je w podróżnym notatniku i antydatując niektóre wiersze, tak by sprawiały wrażenie obserwacji zapisywanych bezpośrednio w Egipcie[30]. Czy w takim razie także akwarele z albumu z Ossolineum powstały w znacznej części dopiero po powrocie z podróży, na podstawie robionych na bieżąco szkiców zawartych w raptularzu? Zwraca uwagę fakt, iż w nierównie lepiej dotąd znanym albumie rysunkowym z Ossolineum brak praktycznie utworów bezpośrednio związanych z podróżą na Wschód, podczas gdy odnaleziony w Moskwie raptularz zawiera najważniejsze z nich, z ogromną liczbą różnych wersji, skreśleń, poprawek. Pomieszczone w nim notatki – a przynajmniej część z nich – musiały zostać wpisane w trakcie wyprawy. Można uznać, że to właśnie odnaleziony raptularz pełnił rolę najważniejszego notatnika, służącego do zapisywania wrażeń „na gorąco", podczas gdy album rysunkowy z Ossolineum mógł być wykorzystany do wykańczania wstępnych szkiców, których tak wiele zachował odnaleziony po latach notatnik. Wydawcy albumu rysunkowego ze zbiorów Ossolineum przyznawali, że prawie „nie ma w nim żadnych osobistych notatek poety, które są tak charakterystyczne dla raptularza 1843–1849"[31]. Tym cenniejszy wydaje się być dla badaczy ten właśnie, zbyt słabo dotąd poznany rękopis.

Nieznany Słowacki i jego podróż romantyczna

Możliwość zapoznania się z tym rękopisem wywołuje szereg pytań dotyczących procesu twórczego u poety, także od strony technicznej. W literaturze przedmiotu

[29] Szerzej o twórczości rysunkowej i malarskiej Słowackiego zob. D. K u d e l s k a, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*. Lublin 1997. Zob. też O. K r y s o w s k i, *Słońc ogromne kręgi. Malarskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa 2002.

[30] Dyskusję tę referuje L. L i b e r a w pracy *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu"* (Poznań 1993). Zob. też J. M a c i e j e w s k i, *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974.

[31] G r z ę d a, *op. cit.*, s. XIII.

II-1.indd 155 2011-06-13 14:31:11

nieraz pojawiała się wątpliwość, czy podczas wyprawy na Wschód Słowacki miał dwa osobne zeszyty, tj. album rysunkowy (obecnie w zbiorach Ossolineum) i dziennik podróży (ze zbiorów Biblioteki Krasińskich), czy też może materiał ten został oprawiony i zszyty później, po powrocie z wyprawy, już we Florencji. Jedno nie ulega wątpliwości, że w zachowanym układzie odnalezionego raptularza panuje duża dowolność, o czym świadczy np. kolejność układu rysunków, wśród nich obrazy z Grecji przemieszane są z pejzażami z Egiptu, Nubii, Palestyny (?) i Libanu (?). Badacze zwykle tłumaczyli ten fakt, jak ujął to Jarosław Marek Rymkiewicz, „straszliwym bałaganem, panującym w rękopisach Słowackiego".

> Bardzo ważna, może najważniejsza cecha umysłu (może cecha talentu) Słowackiego – umiejętność wytwarzania w rękopisach (w całym dziele) straszliwego i cudownego nieporządku (i odtwarzania przy jego pomocy straszliwego i cudownego nieporządku istnienia) – była w ten sposób przez wydawców skrzętnie zacierana i ukrywana[32].

Być może jednak nie tylko fakt, iż Słowacki mógł notować kolejne wrażenia z podróży na przypadkowo otwartych stronicach, spowodował tak dziwny układ rękopisu. Oto na karcie 49 (RGB; s. 95 – Kridl) widnieje zapis ołówkiem wiersza *O Gibelinie, laurowy upiorze...* Poniżej Słowacki zanotował piórem, dużymi, wyraźnymi literami, trzy pierwsze wersy tego utworu:

O Gibelinie laurowy upiorze.
Powiedz, przez ile ty smutku i nędzy
Litość anioła i wężowość jędzy

Na górze tej samej karty znalazła się także notatka (ołówkiem) Słowackiego dotycząca rozliczeń z towarzyszem podróży: „Brzozowski zapłacił mi (?) za wielbłądy p[iastrów?] 130".

Tymczasem kilka stronic wcześniej, na karcie 46v (RGB; s. 90 – Kridl) zachowało się wyraźne, odwrócone odbicie trzech wersów (?), tak jakby na sąsiedniej stronicy słowa te zapisane zostały zbyt „mokrym" piórem. Owe trzy linijki przypominają odbicie właśnie zacytowanych tu trzech wersów z karty 49 – „O Gibelinie [...]". Co więcej, na górze tej samej karty (46v) odnajdziemy notatki ołówkiem, sporządzone ręką poety, a dotyczące tych samych rozliczeń z Brzozowskim, co na karcie 49: „Rachunki z Brzozowskim. Słowacki zapłacił służącemu p. 200, za wielbłądy p. 100". Czyżby w oryginalnym układzie obecne karty 46v i 49 (RGB) sąsiadowały ze sobą? Jeśli tak, cały rękopis albo musiał być wcześniej, tj. w trakcie podróży, inaczej zszyty, albo w ogóle nie był oprawiony. Brał to pod uwagę także Kridl[33]. Wskazywał on na pierwszy opis tego autografu, dokonany przez Małeckiego, który otrzymał go od wuja poety – Małecki twierdził, iż dziennik podróży, w obecnej wersji znajdujący się jako stronica pierwsza, miał być na końcu rękopisu. Kridl sądził, iż „jest to po prostu kwestia introligatorska"[34]. Kto w takim razie i kiedy uporządkował ten notatnik i oprawił go?

Takich pytań, które odnaleziony rękopis wywołuje, jest znacznie więcej. Dotyczy to np. wersji zapisów znanych dobrze utworów, jak słynna wątpliwość, czy

---

[32] J. M. R y m k i e w i c z, *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, s. 102.

[33] K r i d l, wstęp do: S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 9, s. 11.

[34] *Ibidem*.

II-1.indd 156 2011-06-13 14:31:11

poprawna jest lekcja „O nie! O nie c h o ł o d z i e c mój [...]" (karta 56 – RGB; s. 109 – Kridl). Wydaje się, że należy odczytać te słowa raczej jako: „c h o ł o d z i u mój [...]".

W podobny sposób trzeba chyba zmienić odczytanie początkowego fragmentu *Poematu tercynowego o piekle*, uważanego za pierwowzór późniejszego *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*. Słowa dotyczące prawdopodobnie rosyjskiego cara zawarte w pierwszych dwóch wersach: „Któż [?] jest ten, który tak głodnie pożera ludy i krwią p r a w ą rzyga [...]"[35], brzmią (moim zdaniem), w oryginalnym zapisie, na karcie 51v (RGB): „krwią p r a w a rzyga". Odnaleziony rękopis może pozwolić na rozstrzygnięcie i wyjaśnienie wielu podobnych wątpliwości.

Raptularz ten był niegdyś – a teraz, po jego odnalezieniu, mam nadzieję, że pozostanie – niewątpliwe najważniejszym źródłem do dziejów podróży na Wschód naszego wieszcza, trwającej 10 miesięcy, od sierpnia 1836 do czerwca 1837[36]. Daje on też historykom literatury unikatową, do niedawna wydawało się, że utraconą raz na zawsze, szansę zbadania procesu twórczego, mechanizmów powstawania kreacji poetyckiej. Jest źródłem tym bardziej znaczącym, iż Słowacki nie pozostawił poza listami z podróży i albumem rysunkowym istotniejszych świadectw ze swej romantycznej wyprawy. Chociaż zawarte w nim utwory poetyckie były drukowane, jednak najważniejszy z nich, słynny poemat *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* został opublikowany na podstawie zawartej tu wersji tylko raz – przez Manfreda Kridla w 1925 roku. Nie zdążono przed wojną wydać całej zawartości zeszytu. Znajdujące się tu rysunki w większości nigdy nie były szerzej udostępnione czytelnikom Słowackiego. (Kilka z nich zamieszczam na końcu tej pracy.) Podobnie jak dziennikowe zapisy, teksty poetyckie i próbki – tworzą one ściśle połączony ze sobą zbiór zanotowanych (lub naszkicowanych) na gorąco wrażeń poety z kontaktu z egzotyczną przestrzenią kulturową Grecji, Egiptu i Bliskiego Wschodu.

Za Markiem Troszyńskim, wydawcą innego ocalonego raptularza Słowackiego: z lat 1843–1849, należałoby powtórzyć, że znaczenie również, odnalezionego po latach w Moskwie notatnika, polega także na tym, iż jego lektura może odsłonić „oryginalną, niepowtarzalną wartość poetycką".

> Od stosu papierów z oderwanymi zapiskami różni się on przecież nie tylko tym, że jego kartki są zszyte. O nastroju całości nie stanowią tylko wiersze eksponowane przez wydawców, ale i ta iskra napięcia przeskakująca pomiędzy nimi a nie dbałymi o formę, podążającymi za nerwowym tokiem myśli zapiskami poety. Istnieje przecież swoista dramaturgia dorywczych wpisów: osobne wydawanie liryków pozbawia je istotnych komponentów – kontekstu notatek osobistych [...]. Nie można czytać wypreparowanych urywków w obcej im konwencji poetyc-

[35] J. S ł o w a c k i, *[Poemat o piekle]* [zachowane fragmenty]. W: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. Wyd. 2. T. 2: *Poematy*. Oprac. E. S a w r y m o w i c z. Wrocław 1952, s. 225.

[36] Najbardziej znaczącą pracą na temat podróży Słowackiego na Wschód, pokazującą ją szeroko na tle epoki, literackich poprzedników i egzotyki zwiedzanych ziem, jest książka P r z y b y l s k i e g o (*op. cit.*; tamże bibliografia przedmiotu). Zob. też *Nowy Korbut*. T. 11: H. G a c o w a, *Juliusz Słowacki*. Wrocław 2000. Próbę nowego odczytania kontekstów poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* stanowi praca L i b e r y (*op. cit.*). Autor postawił w niej hipotezę o politycznym kontekście wyprawy Słowackiego zarówno do Grecji, Egiptu, jak i do Ziemi Świętej, związanym z działaniami „dyplomacji bez listów uwierzytelniających" księcia Adama Jerzego Czartoryskiego.

II-1.indd 157 2011-06-13 14:31:11

kiej, która kwestionowanie rzeczywistości przypisuje tylko skokom nieokiełznanej wyobraźni, romantycznej ironii[37].

Badacz i interpretator Słowackiego, Jarosław Marek Rymkiewicz, również ubolewał przed laty: „Dlaczego to wszystko pokrojono, rozdzielono między różne tomy różnych wydań, tak czy inaczej – uporządkowano?”[38] Podkreślał on rolę oryginalnego układu utworów zawartych w tym rękopisie:

> Rozumiejąc intencje (niewątpliwie szlachetne) wydawców, trzeba jednak tu powiedzieć, że zaprowadzając swój wydawniczy porządek w rękopisach Słowackiego (oddzielając „rachunki i wydatki” od „człowieka w kapeluszu o szerokim rondzie”, a wiersz *Z Nilu* od zapisku „August 24 Neapol”), wydawcy ci raczej słabo zdawali sobie sprawę z tego, co robią – to znaczy, że jest to właśnie ich i tylko ich własny, i tylko przez nich wymyślony, i tylko im podporządkowany porządek – nie mający oczywiście nic wspólnego z rdzennym porządkiem (porządkiem, czyli straszliwym bałaganem) Słowackiego[39].

Istotnie, jeszcze niedawno wydawać się mogło, że:

> Teraz, kiedy znaczna część rękopisów Słowackiego uległa zatraceniu, można tylko powiedzieć, że jest już po herbacie. Nie ma bowiem żadnej możliwości odtworzenia rękopisów w ich pierwotnym kształcie [...]. Będziemy już więc mieli tylko takiego Słowackiego, jakiego zaprojektowali nam Kleiner, Kridl i Floryan oraz inni dwudziestowieczni edytorzy – trochę szkoda, [...] przy całej wdzięczności, jaka im się od nas należy (gdyby nie ich praca, wielu dzieł poety pewnie w ogóle nie mielibyśmy, bowiem zostałyby spalone z Biblioteką Krasińskich w 1944 roku) [...][40].

Odkrycie tego rękopisu daje więc badaczom niepowtarzalną szansę, by zobaczyć owego „innego Słowackiego”, którego obraz pozwala naszkicować ocalony podróżny raptularz: „ów tajemniczy człowiek w kapeluszu, »o szerokim rondzie« zbierający muszle nad brzegiem Morza Śródziemnego, o którym badacze ci w ogóle nie mieli pojęcia, którego istnienia – nawet nie podejrzewali”[41].

Odnaleziony notatnik z podróży Słowackiego na Wschód zostanie omówiony szerzej w publikacji przeznaczonej do najbliższego numeru krakowskiego dwumiesięcznika „Arcana” (będzie to nr 100). Rękopis poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* stanie się wkrótce podstawą nowej edycji krytycznej, przygotowywanej przez znakomitą znawczynię tej problematyki, prof. Marię Kalinowską z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Konieczne wydaje się jednak także opracowanie pełnego wydania krytycznego zawartych w raptularzu utworów, dziennika, zapisków, a nade wszystko nie znanych do tej pory rysunków, najlepiej w takiej formie, by zrekonstruować ich wzajemne powiązania, a przez nie rzucić nieco światła na proces twórczy i działanie genialnej wyobraźni poetyckiej autora *Grobu Agamemnona*.

---

[37] M. T r o s z y ń s k i, *Raptularz jako dzieło literackie*. W: J. S ł o w a c k i, *Raptularz 1843–1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*. Oprac. edytorskie, wstęp, indeksy ... Warszawa 1996, s. III–IV.

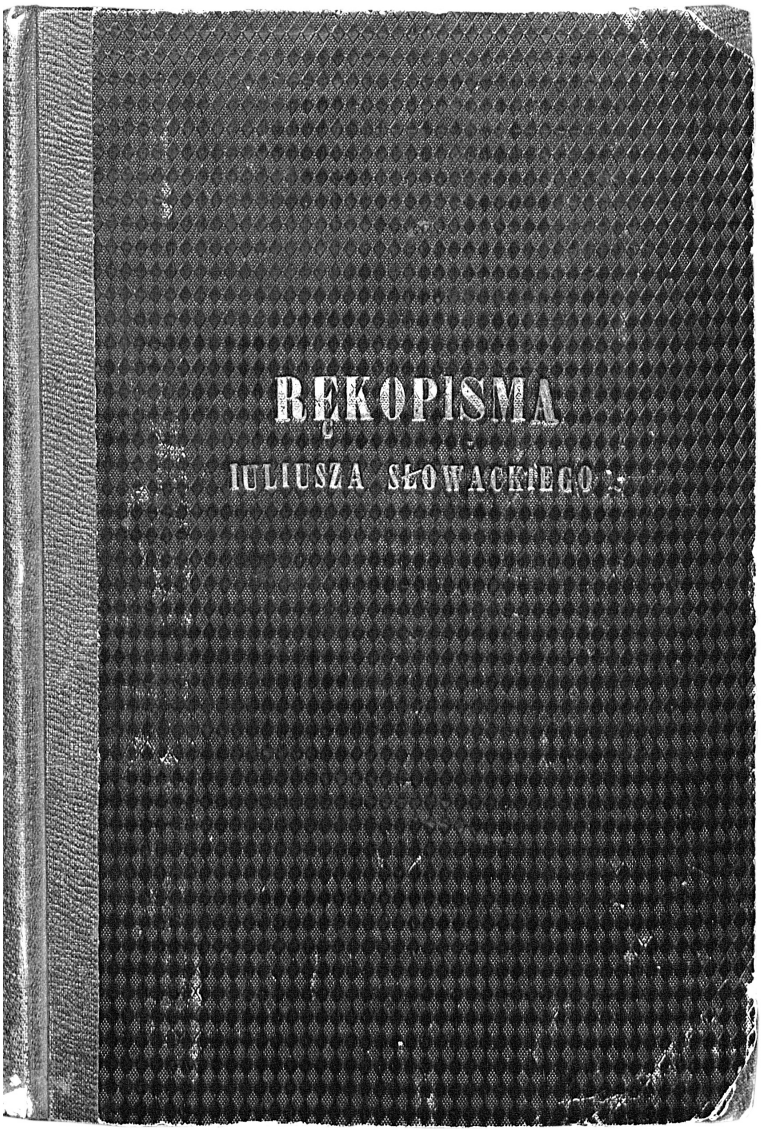
[38] R y m k i e w i c z, *op. cit.*, s. 101–102.

[39] *Ibidem*, s. 102.

[40] *Ibidem*, s. 103–104.

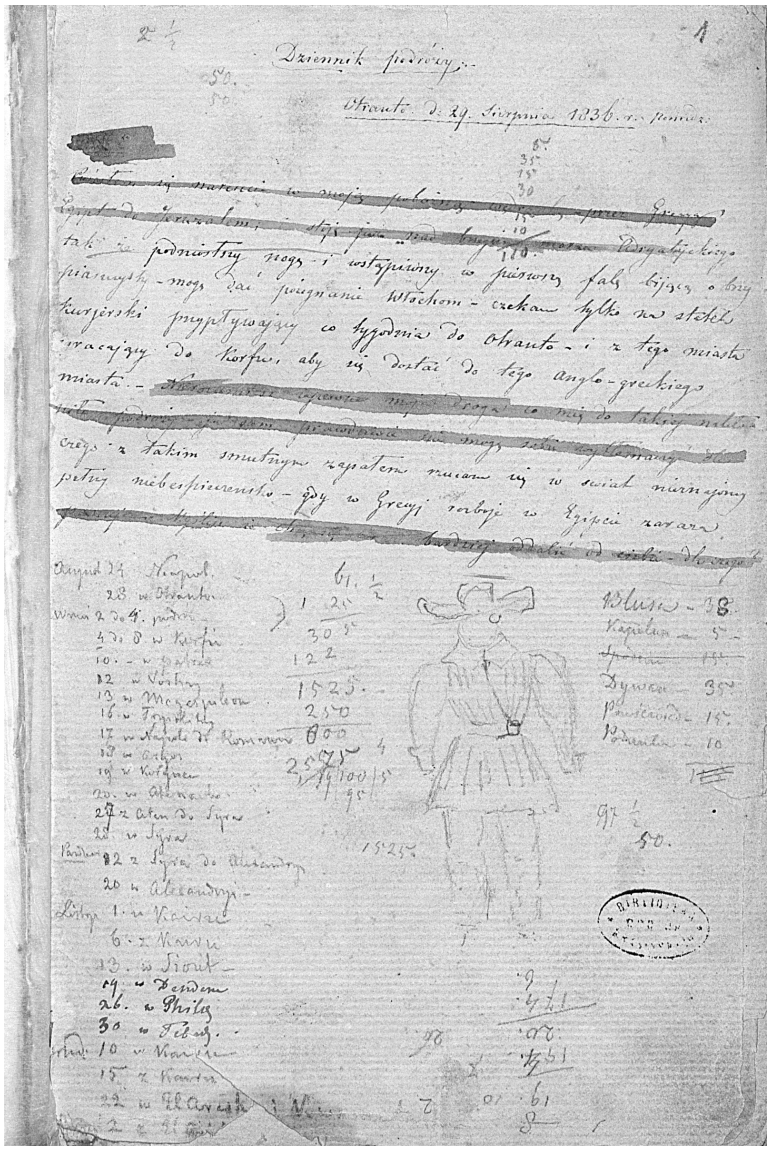
[41] *Ibidem*, s. 104.

II-1.indd 158 2011-06-13 14:31:11

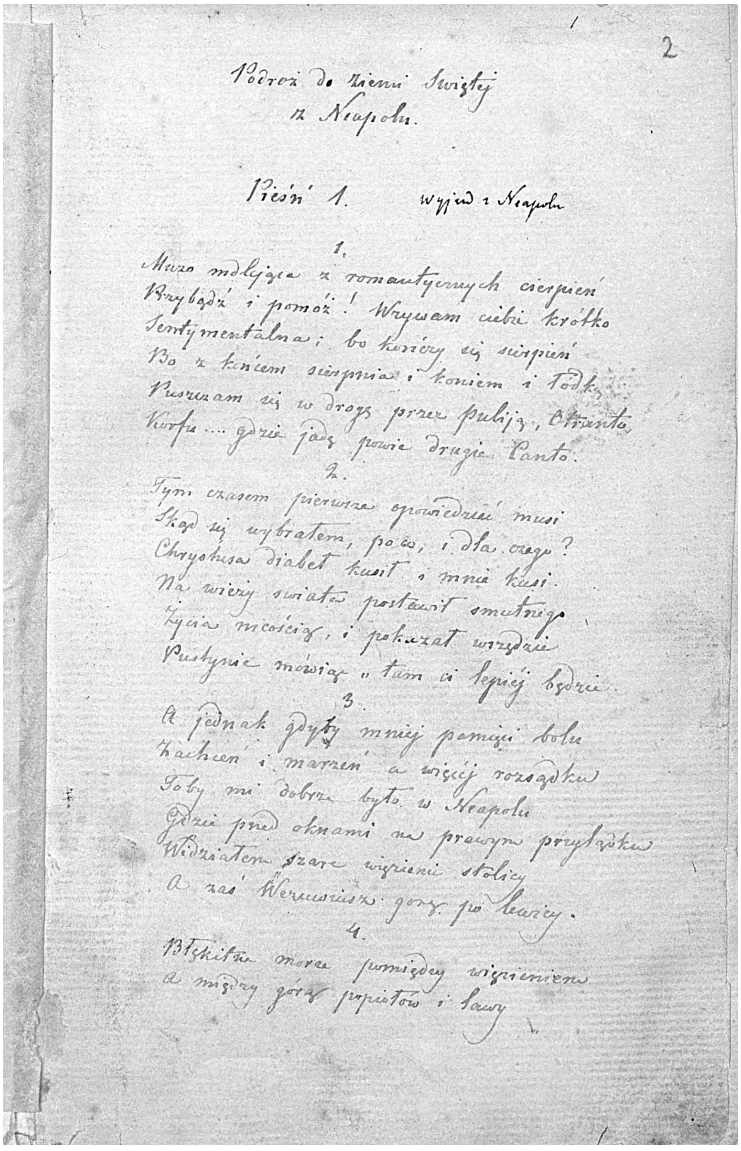


Okładka albumu (opis – M. K r i d l, *Uwagi wstępne*. W: J. S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Z autografu Biblioteki Krasińskich wydał ... Warszawa 1925, s. 1).

II-1.indd 159 2011-06-13 14:31:11



Według opisu K r i d l a (*ibidem*, s. 1–2) – „Na s. 1 rozpoczęty jest *Dziennik podróży* pod datą: »Otranto d. 29. Sierpnia 1836 r. poniedz.« Dziennik ten składa się tylko z 11 wierszy; lewą stronę drugiej połowy stronicy zajmuje, znany również, diariusz podróży, rozpoczynający się od »August 24 Neapol«, a zakończony słowami: »Styczeń 2 z El Arish«; w środku i po prawej stronie tejże stronicy znajdujemy rachunki i wydatki, a pomiędzy nimi ołówkiem naszkicowaną sylwetkę człowieka w kapeluszu o szerokich rondach, w kurtce z wyłożonym kołnierzem, dość długiej i wciętej w pasie; może taki był strój podróżny samego Słowackiego albo któregoś z jego towarzyszy”.



Podróż do Ziemi Świętej
z Neapolu.

Pieśń 1. Wyjazd z Neapolu

1.

Muzo modlitwa z romantycznych cierpień
Wybądź i pomóż! Wrywam ciebie krótko
Sentymentalna; bo kończy się sierpień
Bo z końcem sierpnia i końcem i Todi
Puszczam się w drogę przez pulicz, Orvieto
Kurfu .... gdzie jasz powie drużce Canto.

2.

Tym czasem pierwsze sprawiedzenie musi
Skąd się wybrałem, poco, i dla czego?
Chrystusa diabeł kusił a mnie kusi.
Na wiary światło postawił smutnego
Życia moralizę, i pokazał wrzodzie
Pustynie miasta a tam ci lepiej będzie.

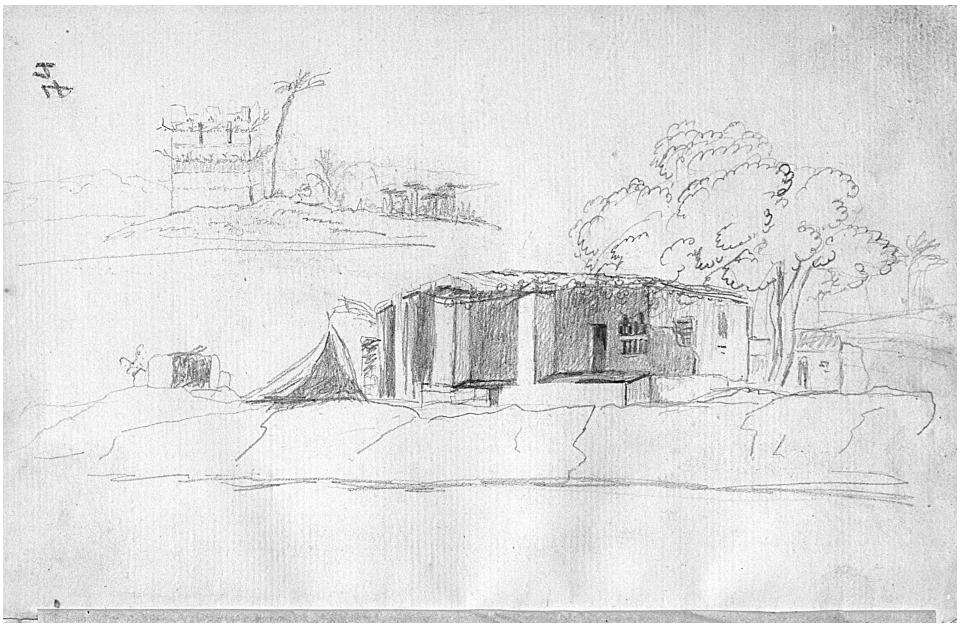
3.

A jednak gdyby mniej pamięci bolu
Kochcem i marzeń a więcej rozsądku
Toby mi dobrze było w Neapolu
Gdzie przed oknami na prawym przystanku
Widziałem szare więzienie stolicy
A zaś Wezuwiusz gorzy po lewicy.

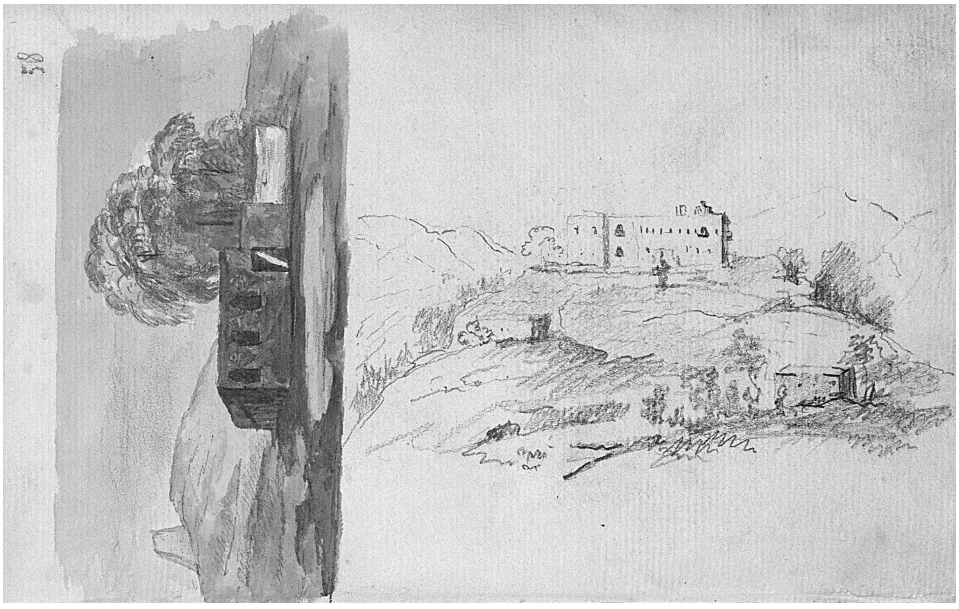
4.

Błękitne morze pomiędzy więzieniem
A między górą popiołów i lawy

Według opisu K r i d l a (*ibidem*, s. 2) – na s. 3 (oznaczonej przez poetę jako stronica pierwsza) początek poematu.

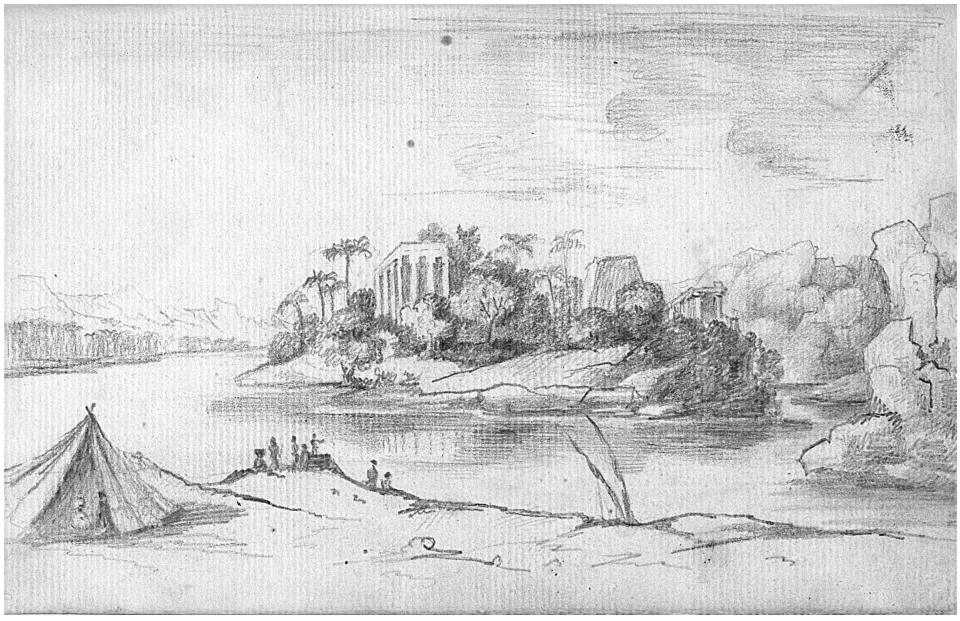


Według opisu K r i d l a (*ibidem*, s. 4) – na s. 145 „rysunek: niski, o płaskim dachu budynek kamienny, przed nim namiot, za nim rozłożyste drzewo”.

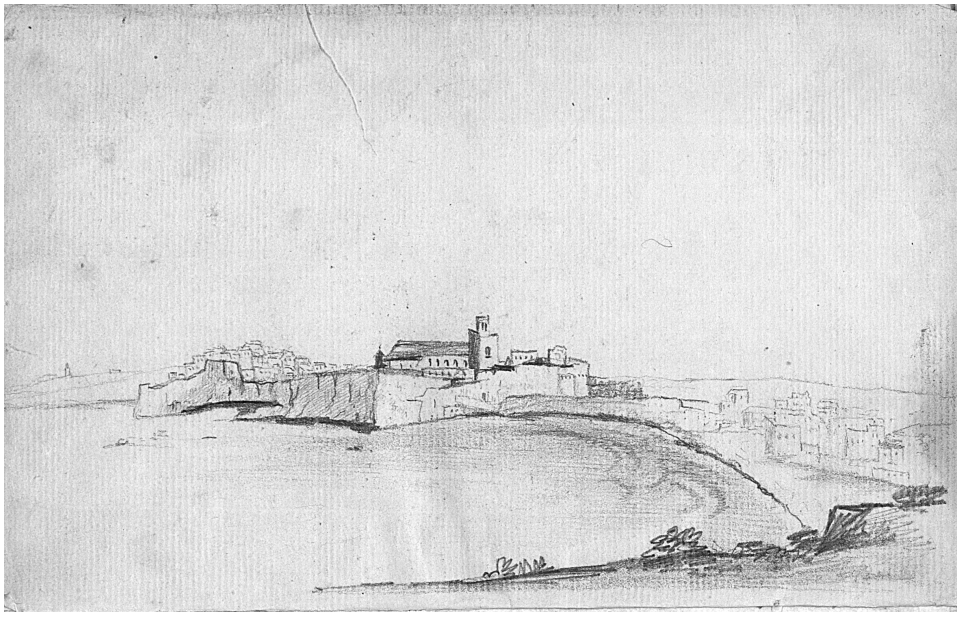


Według opisu K r i d l a (*ibidem*, s. 3) – na s. 113 „akwarelowy krajobraz egipski [...]; poza tym drugi krajobraz pagórkowaty, wykonany ołówkiem, z budynkiem kamiennym na dalszym planie”, przypominający (?) znane zdjęcia ormiańskiego klasztoru Betcheszban (św. Antoniego), w którym Słowacki mieszkał w Libanie (20 II – 1 IV 1837) i w którym powstała pierwsza redakcja *Anhellego*.

II-1.indd 162 2011-06-13 14:31:12



Według opisu K r i d l a (*ibidem*) – na s. 124 „krajobraz ołówkiem: na pierwszym planie brzeg rzeki (czy morza?), na którym namiot i grupa ludzi – na drugim planie wyspa, okolona skałami, gęsto zalesiona (palmy i inne drzewa, a wśród nich kilka gmachów kolumnowych)". (Być może, jest to widok wyspy Philae na Nilu w Nubii, z ruinami świątyni Izydy.)



Według opisu K r i d l a (*ibidem*, s. 4) – na s. 136 „prawdopodobnie [...] miejsce obronne na Korfu".

Abstract

HENRYK GŁĘBOCKI
(Jagiellonian University of Cracow)

JULIUSZ SŁOWACKI'S LOST DIARY FROM THE VOYAGE TO THE EAST (1836–1837) FOUND AFTER 70 YEARS IN RUSSIAN COLLECTIONS

The article presents Juliusz Słowacki's diary from his East voyage (1836–1837) to Greece, Egypt, Palestine, and Lebenon lost for 70 years. The diary was found in the collection of Russian State Library in Moscow. Considered to have been burnt with most of manuscripts of Krasiński Library after the Warsaw Uprising in autumn 1944, it was actually borrowed in 1939 to be displayed at high school in Krzemieniec. It was probably in Krzemieniec that it was confiscated by the Soviet authorities after September 17th, 1939. The diary, written by Słowacki himself, contains a number of popular pieces with a *Voyage to the Holy Land from Naples*, notes, voyage diary, daily records, and so-far unpublished landscape sketches. Diary notes, poetic works and samples build an interconnected set of the poet's live report while facing the exotic culture of Greece, Egypt, and the Near East. The diary is the basic source of the history of Słowacki's voyage to the East and invites a new research into the poet's artistic process.

II-1.indd 164 2011-06-13 14:31:13

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

MARIA KALINOWSKA
(Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń)

ODNALEZIENIE ALBUMU JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Niezwykła wiadomość: dr Henryk Głębocki z Uniwersytetu Jagiellońskiego odnalazł w moskiewskiej bibliotece należący do Juliusza Słowackiego album, o którym od przeszło pół wieku pisano, że spłonął w czasie drugiej wojny światowej. Album ten zawiera bezcenne rękopisy i rysunki poety, przede wszystkim związane z podróżą na Wschód. Odkrycie autografu Słowackiego jest samo w sobie wydarzeniem niezwykle ważnym dla polskiego dziedzictwa narodowego, ma jednak także ogromne – *stricte* naukowe – znaczenie dla badań nad twórczością poety. Również w tym sensie odnalezienie tego zbioru rękopisów jest nie do przecenienia.

Przed 1939 r. raptularz Słowackiego należał do Biblioteki Ordynacji Krasińskich w Warszawie (nr inw. 5217), od 1945 r. uważany był za zniszczony w trakcie działań wojennych. Manfred Kridl, który w 1925 r. opisał ten liczący 74 karty album i przygotował na jego podstawie wierną wobec rękopisu edycję *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*[1], twierdził we wprowadzeniu do poematu w tomie 9 *Dzieł wszystkich* Słowackiego (1956) pod redakcją Juliusza Kleinera, że album „spłonął w czasie wojny". Dokładny opis jego zawartości podał Kridl najpierw we wstępie do edycji z r. 1925, a następnie we wprowadzeniu do poematu w tomie 9 *Dzieł wszystkich*:

> Był to zeszyt, oprawny w czarną tekturę (grzbiet i rogi z czarnego płótna), z wytłoczonym na wierzchu złotym napisem: „Rękopisma Juliusza Słowackiego". Rozmiary jego wynosiły 14 cm × 21 ½ cm. Kart liczył 74 papieru grubego, żółtego, o znaku wodnym w formie czterech pionowych kresek; stronice były częściowo tylko przez poetę samego ponumerowane. Oprawa pochodziła z czasów późniejszych, ale sam zeszyt o złoconych brzegach to autentyczny notatnik czy „raptularz" poety, w którym wpisał on swoją *Podróż do Ziemi Świętej* i szereg innych utworów, notatek, rachunków itp. Raptularz ten służył mu również podczas podróży na Wschód jako szkicownik do rysowania z natury. Zawierał też wiele nieznanych, a bardzo ciekawych i ładnych rysunków poety[2].

Bodaj najwcześniej opisał ten album Antoni Małecki, który przygotowując pierwszą edycję dzieł Słowackiego (1866) nie dysponował owym zbiorem i posłużył się kopią wuja poety, Teofila Januszewskiego; dopiero opracowując drugie wydanie (1885) miał sposobność skorzystania z zawartości albumu. W swojej

[1] J. S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Z autografu Biblioteki Krasińskich wydał M. K r i d l. Warszawa 1925.

[2] M. K r i d l, wstęp w: J. S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. W: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 9. Wyd. 2. Wrocław 1956, s. 7.

II-2.indd 165 2011-06-13 14:31:26

monografii poświęconej życiu i dziełu Słowackiego Małecki tak opisywał ten dziś odnaleziony album:

> Był to widocznie raptularz, a raczej jeden z raptularzy, które poecie towarzyszyły w jego podróży do krajów wschodnich: notował on w nich pomysły, jakie mu po drodze przychodziły do głowy; zapisywał sobie plany całych poematów, jakie wtedy układał; rzucał nieraz całe strofy, nawet i dłuższe pieśni gotowe – jedne w czystym odpisie, drugie znowu w pierwszym, brulionowym dopiero rzucie, w takim razie z poprawkami, kreśleniami, przemazywaniami licznych wyrazów albo i wierszy całych, a nawet i dłuższych całości[3].

Tu następują dalsze informacje o zawartości albumu, także fragmenty zamieszczonych w nim utworów czy zapisków, a na stronicy 265 czytamy, iż sztambuch ten był wówczas własnością Leopolda Méyeta. *Nowy Korbut* podaje, że album od rodziny Słowackiego przeszedł w ręce Klementyny Witosławskiej, później Leopolda Méyeta, który przekazał go do zbiorów Biblioteki Krasińskich[4].

Konfrontacja opisu Kridla (i Małeckiego) z odnalezionym albumem ujawnia, że jest to z całą pewnością ten sam dokument. W raptularzu wpisał Słowacki pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*: I oraz od III do VIII (według numeracji poety), przy czym pieśń VIII zawiera nie *Grób Agamemnona*, lecz warianty wiersza do Teofila Januszewskiego – na s. 65–67; „s. 67–68 zajęła pieśń *Napoli di Romania* (według Kleinera pierwotny zaczątek pieśni VIII)”[5]. Następnie w zeszycie znajdują się w kolejności wiersze: *Do Teofila Januszewskiego*, *Piramidy*, *Na szczycie piramid*, *List do Aleksandra H.*, *Z Nilu – do* oraz wiele innych świadectw podróży: notatek, rysunków, szkiców utworów. Część czy raczej większość tekstów była nam znana z kolejnych edycji, jednak dopiero teraz uzyskujemy możliwość konfrontacji wcześniejszych odczytań z rękopisem i zweryfikowania tez badawczych, których w odniesieniu do tekstów tego albumu jest wiele, lecz – dodajmy – wcale nie do końca są one pewne i uzasadnione.

Kridl bardzo szczegółowo, stronica po stronicy, opisał zawartość albumu, jednak całości pomieszczonych w nim tekstów wówczas nie opublikował; skoncentrował się natomiast na poemacie podróżniczym i ten właśnie utwór zrekonstruował na podstawie rękopisu znajdującego się w albumie. Nie było wtedy ani zwyczaju, ani technicznych możliwości publikowania całości „raptularzy”. Edycje pełnej zawartości albumów, raptularzy, brulionów, zawierające fotograficzne podobizny rękopisów, transkrypcje, jak również propozycje odczytań i komentarze, są znakiem naszych czasów, zwłaszcza świadectwem fascynacji „sylwicznością”, dziełem otwartym i dokumentami prywatnymi, nie przeznaczonymi do druku. Dziś patrzymy inaczej na dokumenty, które – jak odnaleziony właśnie album – są zbiorami i tekstów *stricte* literackich, przy tym w istocie przygotowanych do druku (np. początkowe pieśni poematu), i brulionów, i innych notatek oraz szkiców, nie przeznaczonych do publikacji. Edycje albumów Słowackiego, np. przygotowane przez Marka Troszyńskiego oraz Ewę Grzędę[6], dowodzą, jak interesującym i waż-

---

[3] A. M a ł e c k i, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. T. 3. Lwów 1901, s. 253–254.

[4] *Nowy Korbut*. T. 11: H. G a c o w a, *Juliusz Słowacki*. Wrocław 2000, s. 137.

[5] M. K r i d l, wstęp w: S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (wyd. z r. 1925), s. 2.

[6] J. S ł o w a c k i: *Raptularz 1843–1849*. Oprac. edytorskie i wstęp M. T r o s z y ń s k i. War-

II-2.indd 166 2011-06-13 14:31:26

nym kontekstem dla nie drukowanych przez poetę utworów, które dotąd znaliśmy jako uporządkowane przez edytorów i naznaczone ich wyborami, jest ich naturalny, „sylwiczny" i brulionowy charakter. Zatem przywrócenie naszym badaniom tej całości, jaką tworzy odnaleziony właśnie album, ma ogromne znaczenie. Otrzymaliśmy szansę zweryfikowania tez i odczytań wcześniejszych badaczy, które takiej weryfikacji – z perspektywy współczesnej wiedzy o Słowackim – domagają się.

Album odkryty przez Henryka Głębockiego jest z całą pewnością tym bezcennym „raptularzem" podróżnym poety, który uznawany był dotąd za bezpowrotnie stracony. Odkrycie to zawdzięczamy nie tyle przypadkowi, co wielorakim kompetencjom Głębockiego, jego pasji badawczej i znajomości epoki.

Warto przypomnieć, gdy myślimy o tym znaczącym znalezisku, że istnieją dwa najważniejsze źródła tekstów Słowackiego związanych z jego wielką „podróżą na Wschód" (na marginesie: to niezwykłe i przejmujące, że po tylu latach mówienia o jednym z nich w czasie przeszłym, dziś, dzięki odkryciu Głębockiego, możemy użyć czasu teraźniejszego!): 1) album znajdujący się do chwili obecnej w zbiorach Ossolineum (Oss. rkps I 5463), zdygitalizowany i ostatnio wydany przez Ewę Grzędę (zawiera oprócz zbioru tekstów z różnych okresów twórczości poety także liczne rysunki i akwarele wykonane w trakcie podróży, głównie zresztą egipskie); 2) album właśnie odnaleziony.

Najcenniejszym tekstem w omawianym tu albumie jest *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, a raczej jej najistotniejsza część: pieśni I i III–VII (może pieśń II w ogóle nie istniała?[7]), z zarysem pieśni VIII, a bez *Grobu Agamemnona*. Kridl zwracał uwagę:

> zamieszczony w raptularzu autograf *Podróży* jest odpisem na czysto, dokonanym przez samego poetę. Zwłaszcza wygląd pierwszych pięciu pieśni – równy, czytelny, początkowo niemal kaligraficzny charakter pisma, brak znaczniejszych poprawek i kreśleń – nie pozostawiają co do tego żadnych wątpliwości. Nie wszystkie jednak pieśni, jak się zdaje, są kopią w ścisłym tego słowa znaczeniu. Począwszy od pieśni szóstej bowiem (może od jej połowy – granice trudno ustalić) poprawki, odmianki i kreślenia stają się coraz częstsze i coraz obfitsze, tak że tutaj raczej trzeba by mówić o przeróbce aniżeli o kopii z brulionu[8].

Rękopis ten jest podstawowym i w istocie jedynym przekazem zawierającym tę część *Podróży*. Słowacki nigdy nie wydał całości swojego poematu podróżniczego; wersja, jaką znamy, jest w rzeczywistości tworem edytorów, którzy usiłowali „złożyć" go z fragmentów pozostawionych przez autora, a nigdy w sposób ostateczny przez niego nie scalonych. Poemat w zasadniczej części (pieśni I, III–VII oraz pierwotne warianty pieśni VIII – *Napoli di Romania*) zapisany został przez Słowackiego właśnie w tym odnalezionym teraz notatniku podróżnym, w którym po tym utworze następują wiersze, rozmaite notatki i rysunki, również związane z podróżą, jednak formalnie (wersyfikacja, genologia itd.) bardzo różniące się od poematu.

---

szawa 1996; *Album rysunkowe z podróży na Wschód*. Wstęp i komentarz E. G r z ę d a. Wrocław 2009.

[7] Zob. o tym ważny dla problematyki edytorsko-tekstologicznej utworu rozdz. *Kłopoty filologów* w książce L. L i b e r y *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu"* (Poznań 1993).

[8] K r i d l, wstęp w: J. S ł o w a c k i, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (wyd. z r. 1925), s. 8.

II-2.indd 167 2011-06-13 14:31:26

Słowacki opublikował tylko jeden fragment utworu, w istocie żyjący odtąd swoim własnym życiem, choć stanowiący ważną część całego poematu w tej postaci, jaką dziś znamy: był to – w większości wydań stanowiący VIII część *Podróży – Grób Agamemnona*, który został dołączony przez poetę do *Lilli Wenedy* (druk: Paryż, maj 1840) jako *Ułamek z greckiej podróży. Grób Agamemnona*. Wiersz ten dotarł do nas szczęśliwie w dwóch przekazach, ponieważ oprócz wersji opublikowanej zachował się rękopis poety, znajdujący się dotąd w Bibliotece Ossolineum (sygn. 4726/II). Podobizna autografu zamieszczona jest w edycjach: *Dzieła*. T. 2. Lwów 1909; *Dzieła*. T. 3. Wrocław 1949; wyd. 2: t. 4 (1952); wyd. 3: t. 4 (1959). *Grób Agamemnona* jest dziś dla nas ważną częścią poematu, jednak znalazł się w nim na podstawie rekonstrukcji tekstu dokonanej przez edytorów, a album właśnie odnaleziony nigdy (?) nie zawierał tego najbardziej obecnie znanego fragmentu *Podróży*.

Skoro Słowacki nie wydał poematu i nie przygotował do druku jego ostatecznej postaci, warto zapytać o przekazy rękopiśmienne, które stały się podstawą kolejnych edycji utworu. Jakimi autografami dysponowali edytorzy? Które z nich stanowiły podstawy następnych wydań? Trzeba wymienić trzy rękopisy: 1. (A) Autograf pieśni I, III–VII i wariant pieśni VIII (bez *Grobu Agamemnona*) przechowywany w Bibliotece Krasińskich w Warszawie (sygn. 5217) – dziś odnaleziony, a wcześniej uważany za zniszczony w czasie drugiej wojny światowej; 2. (AK) Autograf fragmentu pieśni VIII (po *Grobie Agamemnona*) i niedokończona pieśń IX, odnalezione przez Leona Kaplińskiego w Paryżu, na (jak się uważa) wyrwanych kartkach z notatnika podróżnego, choć nikt nie udowodnił, z jakiego notatnika te kartki miały być wyrwane – zaginione; 3. (TJ) Kopia pieśni I, III–VII sporządzona przez Teofila Januszewskiego dla Antoniego Małeckiego przed r. 1866 – zaginiona.

Warto także przypomnieć pierwodruki poszczególnych fragmentów poematu: 1) fragment pieśni I: „Dziennik Literacki" 1852, nr 21, z 22 V (pt. *Z Iej pieśni Podróży do Ziemi Świętej, pozostałej w rękopisach J. Słowackiego. Wyjazd z Neapolu*); 2) pieśń III: „Dziennik Literacki" 1856, nry 79–80, z 15 i 18 XI (pt. *Z podróży do Jerozolimy, pieśń druga z pozostałych pism J. Słowackiego*); 3) pieśni I, III–VII, ogłoszone przez A. Małeckiego z kopii T. Januszewskiego: *Pisma pośmiertne* J. Słowackiego. Staraniem A. Małeckiego. T. 1. Lwów 1866 (tu jako pieśni I–VI pt. *Podróż na Wschód. Poemat niedokończony*); 4) fragment pieśni VIII i niedokończona pieśń IX, opublikowane z autografu przez L. Kaplińskiego: „Przegląd Polski" 1868, styczeń (pt. *Ustęp z „Podróży na Wschód" J. Słowackiego*); 5) pieśni I, III–IX, ogłoszone z autografu przez A. Małeckiego: J. Słowacki, *Pisma pośmiertne*. Wyd. 2, znacznie pomnożone. Staraniem A. Małeckiego. T. 1. Lwów 1885 (pt. *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu. Poemat niedokończony* ⟨1836⟩).

Do najważniejszych edycji całości poematu należą:

1. Wydania Antoniego Małeckiego: *Pisma pośmiertne* J. Słowackiego. Staraniem A. Małeckiego. T. 1. Lwów 1866 (tu jako pieśni I–VI pt. *Podróż na Wschód. Poemat niedokończony*); J. Słowacki, *Pisma pośmiertne*. Wyd. 2, znacznie pomnożone. Staraniem A. Małeckiego. T. 1. Lwów 1885 (pt. *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu. Poemat niedokończony* ⟨1836⟩; tu pieśni I, III–IX).

2. Edycja Manfreda Kridla z r. 1925: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Z autografu Biblioteki Krasińskich wydał M. Kridl. Warszawa 1925. Jest ona

II-2.indd 168 2011-06-13 14:31:26

szczególnie ważna, zawiera bowiem dotychczasowe jedyne świadectwo zawartości właśnie odnalezionego raptularza poety. Nie ma tu tekstu pieśni VIII (*Grobu Agamemnona*) i pieśni IX; są warianty i bruliony pieśni opatrzonej numerem VIII, pt. *Napoli di Romania*.

3. *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. W: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 9. Wrocław 1956. Tekst poematu przygotował również M. Kridl, jednak nie jest to odczytanie identyczne z tym, jakie Kridl przedstawił w 1925 roku. Ponadto trzeba dodać, że edycja z r. 1925 była odczytaniem tylko tekstu z raptularza, edycja w *Dziełach wszystkich* pod redakcją Kleinera stanowi pełną rekonstrukcję poematu (wraz z pieśnią VIII – *Grobem Agamemnona*, oraz pieśnią IX). Wydanie zawiera bardzo dokładny aparat krytyczny; są tu rzuty pierwotne (m.in. *Napoli di Romania*), redakcje odmienne oraz odmiany tekstu.

4. Edycja przygotowana przez Zbigniewa Przychodniaka oraz Jacka Brzozowskiego: J. Słowacki, *Poematy*. Nowe wydanie krytyczne. T. 1. Poznań 2009. Jest to ostatnia edycja poematu w pełni naukowa, choć zawierająca elementy popularnonaukowe (m.in. szczegółowe komentarze rzeczowe). Autorzy przedstawili pełny naukowy aparat krytyczny, porównali wszystkie wydania poematu i zaproponowali swoją koncepcję edycji.

Z wydań popularnych warto wymienić edycję w „Biblioteczce Narodowej" (nr 87) pt. *Podróż na Wschód*, ze wstępem i objaśnieniami Henryka Gallego (Warszawa 1918; tu syntetyczne komentarze rzeczowe), a także edycję poematu w serii „Biblioteka Narodowa" złożoną do druku w r. 2009 w Wydawnictwie Ossolineum (w oprac. M. Kalinowskiej).

W tej chwili przygotowywana jest edycja poematu wykorzystująca najnowsze odkrycie Henryka Głębockiego. Pisząca te słowa opracowuje właśnie – przy współudziale dra Głębockiego – wydanie *Podróży*, uwzględniające wiedzę o odzyskanym albumie i zapoznające czytelników z odkryciem. Ma się ono ukazać jeszcze w bieżącym roku w Wydawnictwie „Słowo/Obraz. Terytoria".

Abstract

MARIA KALINOWSKA
(Mikołaj Kopernik University, Toruń)

THE DISCOVERY OF JULIUSZ SŁOWACKI'S DIARY

The article calls attention to Juliusz Słowacki's diary which has for over fifty years been regarded as lost (it was supposed to have been burnt in Warsaw during the WW II) and now found by Henryk Głębocki, PhD, in Moscow. The diary proves immensely crucial for Słowacki studies, mainly as a collection of the poet's priceless manuscripts and sketches reporting his East voyage. Kalinowska discusses the editorial history of the poem *A Voyage to the Holy Land from Naples* – the most important of the texts that the diary contains. A detailed description of the 74 pages diary and its content is provided by Manfred Kridl in his preface to the 1925 edition of *A Voyage to the Holy Land from Naples*, and then in the 1956 introduction to the poem in question published in Juliusz Słowacki's *Dzieła wszystkie* (*Collected Works*) volume 9 edited by Juliusz Kleiner.

II-2.indd 169 2011-06-13 14:31:26

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

LISTY OLI WATOWEJ DO CZESŁAWA MIŁOSZA

Opracował
ADAM DZIADEK (Uniwersytet Śląski, Katowice)

W ślad za niedawno opublikowaną przez wydawnictwo Fundacja „Zeszytów Literackich" korespondencją Oli Watowej z Czesławem Miłoszem[1], która kończy się na liście żony autora *Ciemnego świecidła* z 11 I 1974, przygotowałem wybór listów wiążących się m.in. z edycją *Mojego wieku* Aleksandra Wata, nad którą żona poety sprawowała pieczę wspólnie z Czesławem Miłoszem. Listy te pochodzą z Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University), ze zbiorów archiwalnych Czesława Miłosza (nr katalogowy: GEN MSS 661). Zawierają wiele cennych informacji dotyczących zwłaszcza końcowego okresu prac nad edycją *Mojego wieku*, ale też wiele subiektywnych opinii Watowej, które mogą miejscami wydawać się kontrowersyjne. Wynika to głównie z ogromnego zaangażowania żony pisarza w powstawanie niezwykłej książki, która w pierwotnej wersji istniała przecież wyłącznie w formie zapisu na taśmie magnetofonowej. Watowa przygotowała maszynopis do opracowania, a później wielokrotnie borykała się z trudnościami finansowymi, które wobec tak niezwykłego przedsięwzięcia wydawniczego były po prostu ogromne.

Obok szczegółowych informacji na temat wydania *Mojego wieku* w listach do Miłosza znajduje się też poruszający tekst, w którym Watowa opowiada pisarzowi o swoim ostatnim spotkaniu z Jarosławem Iwaszkiewiczem w czasie jego pobytu we Francji.

Z tej korespondencji da się również wyczytać informacje na temat drugoobiegowego wydania *Mojego wieku* w kraju. W wydaniu tym pośredniczyła Alina Kowalczykowa. Ślady jej obecności można odkryć także i poprzez korespondencję Watowej z Miłoszem, ponieważ często do listów adresowanych do autora *Ziemi Ulro* dołączała ona kserokopie listów, jakie otrzymywała od innych osób. W ten sposób listy Watowej do Miłosza zyskują, rzec by można, charakter „kompozycji szufladkowej" (np. załącza ona list Stefana Treugutta oraz list Kowalczykowej, który przekazuje jej Treugutt). Dopełniają one w szczególny sposób wypowiedzi Watowej, toteż uznałem, że powinny zostać uwzględnione w publikowanej tu korespondencji.

W listach Watowej można też znaleźć informacje na temat amerykańskiej edycji *Mojego wieku*, w której pośredniczyli Jan Gross i Czesław Miłosz – do jednego z listów zostały dołączone adresowane do Oli Watowej listy od Grossa i amerykańskiego wydawcy, początkowo zainteresowanego opublikowaniem książki[2].

Ile zresztą rzeczy ukrytych jest tu między wierszami, rzeczy, które uważny czytelnik z łatwością wychwyci po to, aby stworzyć szersze konteksty każdej z tych pisemnych wypowiedzi. Ich cechą charakterystyczną jest coś, co można by określić jako „powieściowość" i odnieść tym samym do listu jako gatunku w ogóle, układają się one bowiem w liczne narracje, czasami urywane opowieści, poza komunikatem *explicite* zawierają kilka innych, tworzących piętra, znaczeń (np. Kowalczykowa przesyłająca list przez Treugutta z powodu braku zaufania do krajowej poczty czy też list o Iwasz-

[1] Cz. Miłosz, O. Watowa, *Listy o tym, co najważniejsze*. Warszawa 2009.

[2] Książka doczekała się ostatecznie dwóch edycji amerykańskich u innych wydawców: A. Wat, *My Century. The Odyssey of a Polish Intellectual*. Ed. and transl. R. Lourie. With a foreword by Cz. Miłosz. University of California Press. Berkeley 1988; wyd. 2: W. W. Norton. New York 1990.

II-3.indd 171 2011-06-13 14:31:50

kiewiczu, który otwiera tyle rozległych płaszczyzn intertekstualnych). Czasami doprecyzowanie tych znaczeń okazuje się niemożliwe i pozostaje jedynie interpretacja faktów.

Uznałem, że trzeba opublikować te listy, stanowią one bowiem bezcenne świadectwo, z którego będą mogli korzystać historycy literatury i interpretatorzy dzieła Aleksandra Wata. Jest i inna przyczyna, która łączy się bezpośrednio ze słowem „archiwum". Listy znajdują się, jak już wcześniej wspomniałem, w archiwalnych zbiorach Czesława Miłosza. Słowo „archiwum" pochodzi od greckiego „*arkhé*", oznaczającego początek. To jest właściwe miejsce, od którego rozpoczynają się badania filologiczne, historyczne czy socjologiczne. To jest miejsce, z którego wywodzi się podstawa faktów służących do układania historii i do budowania interpretacji. Archiwum łączy się ściśle z zasadą historyczną i ontologiczną, jest – w pewnym sensie – miejscem, gdzie zaczyna się praca hermeneutyczna. Treść ogłoszonych tu listów z całą pewnością potwierdza wszystkie te uwagi.

Listy publikowane są za zgodą Andrzeja Wata, syna pisarza.

Niniejsza część korespondencji włączona zostanie do edycji drugiego tomu *Listów o tym, co najważniejsze*, przygotowywanej przez Fundację „Zeszytów Literackich".

Pisownię oraz interpunkcję dostosowano do obowiązujących zasad. W datach zachowano zróżnicowanie w zapisach miesięcy: słownie, cyframi rzymskimi lub arabskimi. Wszelkie ingerencje edytorskie zaznaczono za pomocą nawiasów kwadratowych. Słowa podkreślone przez Watową wyróżniono spacją.

1

6. 2. 74

Drogi Czesławie,

Dopiero list Twój ostatni uświadomił mi, że mówiłeś o uroczej Annie Micińskiej[1], która była tu u mnie, chyba po spotkaniu z Tobą w Bordeaux, jeżeli się znowu nie mylę. Czytała w zachwycie pamiętniki, wraz ze swoim mężem (pracuje w telewizji polskiej), p a l i ł a s i ę do tej roboty, ale wróciła do Polski, urodziła, podobno, dwojaczki i o tej współpracy – oczywiście – mowy nie ma.

Po Twoim liście, w którym pisałeś, że wydawcy powinni zacząć od zwrócenia się o prawa do Center[2] – napisałam 3 listy: do Sakowskiego, Stypułkowskiego i Łabędzia[3]. Wiedząc od Ciebie, że Sakowski wymyka się, napisałam do niego list, w którym przypomniałam mu naszą rozmowę w Paryżu i jego obietnicę wydania jednego tomu w tym roku. Przekazałam mu, od czego należy zacząć, cytując mu z twego listu, że prawa do wydania polskiego nic go nie będą kosztować, itd., a także, że jestem gotowa opłacić osobę, która przygotuje pracę do druku i zrobi korektę. Z tego listu zrobiłam kopię i dołączyłam do listów do Łabędzia i Stypułkowskiego, po czym pojechałam do Brukseli zdobywać dalsze pieniądze na adiustację. Dostałam od bratanicy Aleksandra znowu 2 500 fr, tak że w tej chwili mam 5 000 fr i mam nadzieję, że – jeżeli zajdzie potrzeba – doda mi resztę, tak jak obiecywała.

Zaraz po powrocie z Brukseli (1-go bm.) zadzwoniłam do Londynu, do Łabędzia, u którego był Stypułkowski. Jak mi Leopold powiedział – siedzą właśnie nad opracowaniem planu wydania i moimi listami – że napiszą do Center i że rozmawiał z Ciołkoszową[4], która zgodziła się pamiętniki adiustować, jak tylko skończy pracę (zresztą już na ukończeniu) nad Stempowskim[5] dla „Kultury". Dał mi do telefonu

II-3.indd 172 2011-06-13 14:31:50

Stypułkowskiego, który zapewnił mnie, że pamiętniki wyjdą i że „będziem wódkę pili"! Wyobraź sobie moją radość. I otóż wczoraj dostałam odpowiedź od Sakowskiego, której fotokopię Ci załączam. Posyłam ją także z listem do Łabędzia.

Mam nadzieję, że Leopold mi odpowie, jakie będą dalsze dzieje, zresztą odczekam i zadzwonię do niego. W każdym bądź razie, jakkolwiek się to potoczy – c h c ę, aby pamiętniki do druku przygotować. Niech chociaż to jedno się dokona. Ciołkoszowa – jeśli Leopold jej jeszcze tego nie powiedział, w chwili jak przystąpili do pracy, powinna zwrócić się do Ciebie jako do redaktora i uzgadniać skróty z tobą.

Jest szaro, deszczowo, czuję się dość kiepsko i fizycznie, i psychicznie. Jak dobrze, że Ty jesteś. Jak przyjdzie umierać – będzie mi z tą myślą łatwiej.

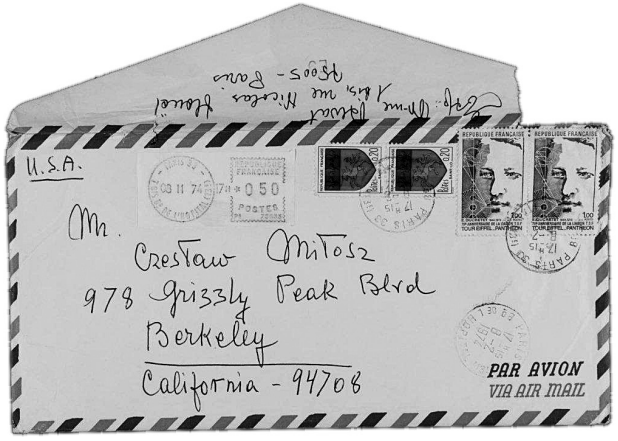
Ściskam Cię mój drogi

Twoja Ola

PS. Jeżeli nie ma funduszy na opłacenie przepisania i indeksu nazwisk – napisz mi, ile będzie kosztowało – ja to opłacę.

Najlepsze słowa dla Janki i Twoich synów.

Rękopis. Na kopercie adres: „U.S.A. / Mr / Czesław Miłosz / 978 Grizzly Peak Blrd / Berkeley / California – 94708", a także dwa okrągłe stemple o treści: „Paris 33 [dalej nieczytelne], 08 II 74 17 H 15", oraz jeden prostokątny, o treści: „Republique Française Postes, 0,50 [i niewyraźny numer (serii?)]"; na odwrocie adres nadawcy: „Exp.: M-me A. Wat / 1 bis, rue Nicolas Houel / 75005 – Paris".



[1] Anna M i c i ń s k a (1939–2001) – historyk i krytyk literatury, eseistka i edytorka (m.in. utworów A. Wata).

[2] Center for Slavic and East European Studies, University of California, Berkeley, gdzie Aleksander Wat przebywał na stypendium, w którego ramach powstało nagranie *Mojego wieku*.

[3] Juliusz S a k o w s k i (ur. 1904 w Warszawie, zm. 1977 w Londynie) – polityk, wybitny działacz emigracyjny, współtwórca Polskiej Fundacji Kulturalnej w Londynie. Kierował domem wydawniczym Caldra House Limited.

Zbigniew S t y p u ł k o w s k i (ur. 1904 w Warszawie, zm. 1979 w Londynie) – znany działacz polityczny, poseł na Sejm drugiej kadencji w II RP. Na emigracji w Londynie prowadził wydawnictwo Polonia Book Fund Ltd., w którym ukazał się po raz pierwszy *Mój wiek*.

Leopold Ł a b ę d ź (ur. 1920, zm. 1993) – politolog, publicysta, sowietolog. Autor prac na temat Europy Wschodniej, komunizmu, praw człowieka. Wykładał w London School of Economics and Political Science. Redaktor pisma „Survey". Przyjaciel Aleksandra Wata.

II-3.indd 173 2011-06-13 14:31:50

[4] Lidia C i o ł k o s z o w a (ur. 1902 w Tomaszowie Mazowieckim, zm. 2002 w Londynie) – znana działaczka ruchu socjalistycznego, publicystka. Opracowywała *Mój wiek* do druku.

[5] Jerzy S t e m p o w s k i (ur. 1893 w Krakowie, zm. 1969 w Bernie) – wybitny eseista, krytyk literacki.

2

Knokke-le-Zoute, 24. 8. 74

Drogi Czesławie,

kończę wakacje bardzo pracowite, przepisałam już tutaj 840 stronic. Cudowne to były wakacje, chociaż słońca brak i wiatr ostry i zimny, któremu już nie bardzo daję radę, ale to obcowanie z Aleksandrem, z jego myślą. Wygląda na to, że książka naprawdę ukaże się wkrótce. Zajmuje się teraz dodatkowo jej losami p. Ciołkosz i nie jest wykluczone, że do spółki z Sakowskim wyjdą wspomnienia w j e d n y m tomie[1]. Co o tym myślisz? A także, czy odpowiada Ci tytuł w s p o m n i e n i a. Myślę, że bliższy jest tekst wspomnieniom niż pamiętnikowi.

Z satysfakcją stwierdziłam, że interwencji p. Ciołkoszowej w tekst zupełnie prawie nie ma, najbardziej pokreślone było to, co Ci przesłałam. Jeśli jakaś poprawka mi nie odpowiada – od razu koryguję przy przepisywaniu.

Wyobrażam sobie, a właściwie pragnę sobie wyobrazić, że spędziłeś wakacje piękne, widziałeś pejzaże, które odczytam w Twoich nowych poematach.

Pragnęłabym wiedzieć, że jesteście wszyscy w dobrym zdrowiu i dobrych nastrojach.

Ściskam Cię czule, mój drogi Czesławie

Twoja Ola

Rękopis.

[1] Przypis O. W a t o w e j: „Wyobrażam to sobie jako format, objętość *Gułagu*".

3

Launey, 26 III 1976

Drogi Czesławie,

teraz, kiedy książka Aleksandra ukaże się (i miejmy nadzieję, że i część druga szybko po niej nastąpi) – zdaję sobie sprawę, że nie przestaję myśleć o Tobie ł ą c z n i e z Aleksandrem. Coś się kończy i odczuwam żal, więcej niż żal, coś przeogromnie smutnego i – od nowa – ostatecznego, że do utraty Aleksandra przyłącza się teraz utrata Ciebie. Będziesz uważał, że rola Twoja się kończy (okropne!) i słusznie. To wszystko jest zrozumiałe, to jest owo dwa i dwa, które tworzą cztery, a więc powinnam to przyjąć jako coś naturalnego, a przecież odczuwam to, jak gdybym po raz drugi traciła jakąś część Aleksandra – wibrującą, myślącą, cierpiącą, tworzącą – tamtym berkeleyowskim życiem, w którym tak wielką odegrałeś rolę.

Wiadomo, tak trzeba było, to było postanowione z góry, że musiał się tam znaleźć i cierpieć, i stworzyć to, co stworzył, i że Ty zostałeś wybrany dla niego do tej roli, którą odegrałeś w tym ostatnim okresie jego życia.

Nie mogę się oprzeć temu wypełniającemu mnie po brzegi uczuciu, aby raz

II-3.indd 174 2011-06-13 14:31:50

jeszcze powiedzieć Ci moją miłość i wdzięczność dla Ciebie, od których oganiasz się zapewne jak od natrętnej muchy. Ja jednak to czuję tak mocno i wiem, a może nie wiedząc – c z u j ę, czuję za wszystkie świadomości, za wszelkie wiedze nam dane, za wszystko, czego bym nie umiała wypowiedzieć i czego jestem ignorantką – jak bardzo spleciony jesteś z naszym życiem.

Jak musi być wielka ta moja samotność i zagubienie w związku z twórczością Aleksandra, że m u s z ę Ci to powtarzać nieskończoną ilość razy – najpewniej ku Twemu wielkiemu zirytowaniu. Bo nie mogę zapomnieć na chwilę, że Ty jeden, jedyny na całym świecie poczułeś w sobie ów moralny obowiązek i poddałeś się mu, aby było tak, jak jest, aby zrealizowało się to, co powinno było się zrealizować – ten dalszy ciąg życia Aleksandra.

To nie żadne egzaltacje moich poszarpanych nerwów – to, co czuję. To uczucie człowieka, który zdaje sobie sprawę z tego, co mu życie daje i co mu odebrało. Kocham Cię więc za to wszystko, co dałeś Aleksandrowi za jego życia i po jego śmierci. I mimo to, że także cierpiał przez Ciebie, o czym Ty pamiętasz, bo należysz do tych, co nie zapominają, to przecież – pamiętaj też o tym, że było to także cierpienie człowieka pokonanego, rannego, już tak bardzo bezsilnego, że – mimowolnie – szukającego opieki i podpory w człowieku, który go fascynował, właśnie takim jak Ty. To nie Twoja wina, że już wtedy osadzony w życiu, w pełni sił twórczych, wypełniony po brzegi życiem, Ty – człowiek mocny i słaby, upojony i udręczony – że Ty nie mogłeś przeczuć, wiedzieć, zrozumieć, do jakiego stopnia dusza Aleksandra i ciało jego, i myśl, i całe jeszcze czekające go życie w tym cierpieniu – szukało wtedy schronienia w Tobie, schronienia i pocieszenia w tej Twojej sile opromienionej dla niego Twoją poezją. Ty byłeś lotem wtedy, kiedy on opadał na dno. I żadnej tu n i e m a w i n y, jeszcze raz Ci to powtarzam i proszę, abyś mi wierzył.

Już więcej nie będę pisała o tym wszystkim – obiecuję Ci to – t o j u ż p o r a z o s t a t n i – d z i ę k u j ę z a w s z y s t k o.

Ola

Rękopis.

4

17. 4[1]. 76

Drogi Czesławie,

Chociaż wiem, że list wysłany do Ciebie w marcu ze wsi nie wymagał odpowiedzi, to jednak coraz to zerkam pod drzwi, czy tam kilku słów od Ciebie nie znajdę. Ale nie znajduję.

Piszę w tej chwili, żeby Cię poinformować, że książka do tej pory nie wyszła. Pani Ciołkoszowa powiedziała mi w t a j e m n i c y, że Stypułkowski wyjeżdżał do Ameryki w poszukiwaniu pieniędzy, a teraz jest w Londynie, ale nie pokazał się jeszcze u Bednarczyków, którym jest winien dużo pieniędzy i którzy nie zabiorą się do książki Aleksandra, póki on im długu nie spłaci za poprzednie książki. Nie odezwał się także do p. Ciołkoszowej, której jest winien za korekty dwóch książek.

Wprawdzie p. Ciołkoszowa zapewnia mnie, że Stypułkowski za dużo już pieniędzy wpakował w 1 tom, żeby go nie wydał, i że wyda na pewno, ale z opóź-

II-3.indd 175 2011-06-13 14:31:50

nieniem. Ale mnie to wszystko bardzo niepokoi. Żeby tylko nie zbankrutował! I co będzie z drugim tomem?

Martwi mnie też, że zapowiedziane przez Ciebie wydanie wierszy Aleksandra po angielsku jakoś do tej pory do mnie nie dotarło. Czyżby i oni zrezygnowali?

Zważywszy, że bratanica Aleksandra oświadczyła mi 7-go maja, że z powodu złych interesów nie może mi już pomagać, i że wobec tego zwalam się teraz wyłącznie na barki moich dzieci – muszę przyznać, że okres, jaki przeżywam, nie należy do najłatwiejszych.

Będzie u mnie jutro Natalia Gorbanievskaya[2], którą poznałam na urodzinach Józia w Kulturze (80 lat!). Wyjechałam potem na wieś do Sterlingów[3] i któregoś dnia napisałam do niej list. List ten zawierał zapewne jakieś dla niej rewelacje, wydarzenia, o których nie wiedziała, itd., a poza tym był gwałtownie antykomunistyczny. Dość, że puściła ten list przez Liberty[4] na Moskwę, oczywiście za moją zgodą. Ale teraz zastanawiam się, czy nie ucierpią z tego powodu moje siostry w Warszawie. Wieczny strach przed Moskalem. Rozmawiała przed tym o tym z Maksymowym[5], który był temu przychylny, chce także dać fragmenty z książki Aleksandra do „Kontynentów". To wszystko mnie naraz odmłodziło, poczułam się w akcji bojowej przeciwko... Moskwie!

Byłam 21 kwietnia na wieczorze, któremu przewodniczyli Pierre Emmanuel i Raymond Aron[6]. Występowali: Krivocheine[7] (Andrzej poznał go w swoim czasie w Moskwie), Gorbanievskaya, Pliouchtch[8] i jeszcze jakiś Lev Kvatchevski[9], o którym nie słyszałam i który osiadł w Wiedniu.

Każdy z nich nie przekroczył jeszcze czterdziestki i każdy z nich już siedział w więzieniach i azylach psychiatrycznych. Opowiadali swoje życie. Co za haniebna potworność.

Prezydium – w obronie praw człowieka – wysłało depeszę do Breżniewa! Sala była pełna i bardzo skupiona, dużo emigrantów politycznych różnych narodowości.

Bardzo w to wszystko jestem uczuciowo zaangażowana, w tej ich walce o wolność. A tutaj czyha na nas Marchais[10].

20-ty

Wizyta Gorbanievskiej przeszła doskonale. Był także Andrzej. Robi ona wrażenie b[ardzo] dzielnej, energicznej i wykazuje duże zdolności językowe. Było bardzo ciekawie i dla nas, i dla niej. Powiedziałam jej, że gdybym mogła się im przydać na coś w „Kontynentach", to chętnie pomogę. Oczywiście bez żadnego wynagrodzenia.

Ściskam Cię bardzo serdecznie z nadzieją, że u Was wszystko dobrze

Twoja Ola

Maszynopis.

[1] Tu błąd Watowej, data powinna być: 17. 5. 76, o czym świadczą słowa listu (odnoszące się do bratanicy Aleksandra Wata). Świadczy o tym także datownik na kopercie listu: „PARIS 21 – 5 1976".

[2] Natalia G o r b a n i e w s k a (ur. 1936 w Moskwie), rosyjska poetka, dysydentka, dziennikarka, tłumaczka literatury polskiej. Od roku 1975 przebywała na emigracji w Paryżu. W roku 2005 otrzymała obywatelstwo polskie.

[3] Mowa o Charlesie S t e r l i n g u (ur. 1901 w Warszawie, zm. 1991 w Paryżu) – znakomitym francuskim historyku sztuki żydowskiego pochodzenia, kuratorze zbiorów malarstwa w Luwrze,

II-3.indd 176 2011-06-13 14:31:50

wykładowcy w Institute of Fine Arts na New York University, wielkim przyjacielu Watów – i o jego żonie Halinie.

[4] Chodzi o Radio Liberty.

[5] Władimir S. M a k s i m o w, właśc. Lew A. S a m s o n o w (ur. 1930 w Moskwie, zm. 1995 w Paryżu) – pisarz rosyjski, na emigracji w latach 1974–1992. Do roku 1992 redaktor kwartalnika „Kontinient", ukazującego się w Paryżu.

[6] Pierre E m m a n u e l (1916–1984) – francuski poeta i eseista, tłumacz poezji polskiej. Aleksander Wat dedykował mu wiersz *** (*Siedziałem w sitowiu…*).

Raymond A r o n (1905–1983) – francuski filozof, socjolog i politolog, zaangażowany w sprawy polskie.

[7] Nikita K r i v o c h e i n e (ur. 1934) – rosyjski emigrant, uwięziony w Gułagu za zdradę, którą zarzucono mu po opublikowaniu w „Le Monde" w 1957 roku jego kroniki rosyjskiej inwazji na Węgry.

[8] Leonid P l i o u c h t c h [P l y u s h c h] (ur. 1939) – rosyjski pisarz, więzień polityczny Gułagu.

[9] Lew Borisowicz K w a c z e w s k i (nie ustalono daty urodzenia) – jeden z organizatorów ruchu dysydenckiego w Leningradzie w latach sześćdziesiątych XX wieku, więzień Gułagu, na emigracji od roku 1974. Za cenne wskazówki na ten temat dziękuję prof. Piotrowi F a s t o w i.

[10] Georges M a r c h a i s (1920–1997) – sekretarz generalny Parti Communiste Français (Francuska Partia Komunistyczna).

5

Paryż, 23 sierpnia 1976

Najdroższy, kochany Czesławie

List pisany z Launey 29[1] 3-go, w którym chciałam wyrazić całą moją miłość dla Ciebie – niestety został źle przez Ciebie odczytany albo źle przeze mnie wyrażony. Pisząc o Twoim „locie" i o „opadaniu" Aleksandra, nie myślałam o Twoim życiu jako „triumfalnym" (na odwrót, czuję, że należysz do tej kategorii istot udręczonych światem i sobą samym), a tylko i wyłącznie o Twojej poezji, Twojej twórczości. Bardzo mi żal, że – mimo woli – zrobiłam Ci przykrość, że zostałam źle zrozumiana.

Odczuwam boleśnie ciężki okres, który przeżywasz, i ufam Bogu, że wszystko złe przeminie i że spokój spłynie na Ciebie i Twój dom.

Pytasz o książkę. Jest już od dawna złożona, już po 4-ch korektach, gotowa zupełnie do ostatecznego druku, a ciągle jest odkładana z powodu – jakoby – kłopotów finansowych Stypułkowskiego.

Bednarczykowie[2] nie będą drukować pierwszego tomu, póki im Stypułkowski nie zapłaci wszystkiego, co im jest winien za poprzednie, przez nich dla niego wykonane prace. Ma to jakoby nastąpić we wrześniu, ale przyznam, że coraz bardziej tracę zaufanie do tego człowieka.

Tymczasem postanowiliśmy z Andrzejem, że już nie pozwolimy na ukazanie się tomu 1-go bez drugiego. 29-go lipca minęło 9 lat od śmierci Aleksandra, a ja już skończyłam 73 lata i już czas najwyższy, abym uporządkowała i załatwiła sprawy najważniejsze, a więc wydanie pracy Aleksandra. Andrzej postanowił zadłużyć się, a ja oddać na ten cel sumę pieniędzy, wprawdzie niedużą, ale którą chowałam na tzw. czarną godzinę, żeby już zbytnio nie zaciążyć przed śmiercią Andrzejowi. Ale Aleksander zawsze mnie pouczał, że trzeba rozważyć, co ważne, a co ważniejsze, a wydanie tej książki jest dla mnie rzeczą najważniejszą, najistotniejszą.

II-3.indd 177 2011-06-13 14:31:50

Dostałam od Bednarczyków (oczywiście Stypułkowski nic o tym nie wie) kosztorys wydania drugiego tomu. A więc: nakład 1000 egz., str. 320, tj. 20 arkuszy drukarskich à 16 str., oprawa miękka, szyta. Druk okładki w 2-ch kolorach. Format jak tom 1-y. Skład, druk, papier 20 arkuszy à £ 58.00 £1160.00
Okładka, druk, papier 70.00
Oprawa à 3op (?) 300.00

Całość 1530.00 £

Koszt klisz dodatkowy: druk, papier i klisza à £ 15.00

Wynosi to więc mniej więcej jeden i pół miliona starych franków i trzeba tu jeszcze doliczyć 4 korekty i przypisy p. Ciołkoszowej.

Opłacenie przez nas druku to j e d y n y sposób, w jaki tom drugi może się ukazać, i m u s i się ukazać j e d n o c z e ś n i e z tomem pierwszym.

Na razie rozmawiałam z p. Ciołkoszową, która ten kosztorys od Bednarczyków dla mnie dostała. Bednarczykowie dwa dni temu wyjechali do Polski, będą w Londynie w drugiej połowie września i p. Ciołkoszowa myśli, że będą mogli zabrać się od razu do druku.

Mam pomysł, aby zaproponować Stypułkowskiemu pożyczkę, tzn. my opłacamy druk b e z p o ś r e d n i o Bednarczykom, a on żeby figurował jako wydawca pod warunkiem, że te pieniądze zwróci w terminach dla niego najwygodniejszych. Ale jeśli nawet zgodzi się na tę propozycję i podpisze umowę, wątpię, aby słowa dotrzymał. Chcę mu to zaproponować, wychodząc z założenia, że Andrzej może tylko ewentualnie na tym zyskać, jeśli on mu kiedyś te pieniądze zwróci. W każdym bądź razie jakakolwiek będzie odpowiedź Stypułkowskiego, nasze postanowienie jest nieodwołalne.

Napisz, mój drogi, jak Ty sobie to prawnie wyobrażasz, co napisać na drugim tomie w razie negatywnej odpowiedzi Stypułkowskiego i c z y w o g ó l e m u t o p r o p o n o w a ć.

Karol Sterling[3] sugerował, że dając pieniądze, może byłoby lepiej, żeby Berkeley spisało umowę ze Stypułkowskim i wtedy on byłby bardziej zobowiązany do zwrotu, a właściwie z m u s z o n y. Nie znamy się z Andrzejem na tym zupełnie. Co o tym myślisz?

Wspominasz w swoim liście o „małej intrydze" i o ewentualnych „pieniężnych skutkach". Gdyby Ci się to udało, to może [by] mój Andrzej był bodaj częściowo spłacony. Bo co tu wiele gadać, w pieniądze on nie opływa, zarabia niewiele, ale poczuwa się do synowskiego obowiązku.

Katalog dostałam, ucieszyłam się bardzo. Dziękuję.

Gdyby Twój przyjazd urzeczywistnił się – proszę – odezwij się od razu.

Ściskam Cię, mój drogi, dla całego domu Twego serdeczne pozdrowienia

Twoja Ola

Maszynopis.

[1] Błędna data. Winno być „26 3-go".

[2] Czesław B e d n a r c z y k (ur. 1912 w Kamieńcu Podolskim, zm. 1994 w Londynie) – poeta i prozaik; wspólnie z żoną Krystyną (1923–2011) założyli w Londynie znane wydawnictwo emigracyjne Oficyna Poetów i Malarzy.

[3] Tj. Charles Sterling, wspomniany w poprzednim liście.

II-3.indd 178 2011-06-13 14:31:50

6

3 październik 1976

Kochany Czesławie,

Tydzień w Londynie przeszedł mi w euforii – wizja bliskiego ukazania się książki Aleksandra.

Jak się sprawa przedstawia? Bednarczykowie przyjęli mnie bardzo serdecznie w swojej drukarni. Byli obecni – Ciołkoszowa, Stypułkowski i Marek Żuławski[1]. Wpłaciłam Bednarczykom 500 £, czek na drugie 500 £ zostawiłam u Łabędzia, wypisany na Poets' and Painters' Press, jak tego sobie Bednarczykowie życzyli, i ma być wręczony Bednarczykom, kiedy połowa książki będzie wydrukowana – zawiadomi o tym Łabędzia p. Ciołkoszowa. Ostatnią ratę w sumie jeszcze całkowicie nie ustalonej (plus–minus) mam im wręczyć w Paryżu, dokąd przyjeżdżają dwa razy do roku, tym razem – jak powiedzieli – z książką Aleksandra.

Mają więc ukazać się dwa tomy jednocześnie. Zachowanie się Stypułkowskiego, który wraz z Łabędziem czekał na mnie na dworcu (wyjechałam autem z przyjaciółmi, nocowałam u nich na wsi w odległości jakichś 40 minut koleją od Londynu), jest dla mnie osobiście bardzo enigmatyczne. Po kolacji w restauracji pojechał z nami do Łabędzia (tego wieczoru Łabędź telefonował do Ciebie do Paryża), gdzie omawiało się książkę. Powiedział, że t e r a z wpłaci, że wobec tego, że wydajemy wspólnie, więc pół na pół, dochody, że rozprzedażą się nie zajmuje, ma od tego specjalistę, który bierze 30%, że właściwie jemu jako temu, który dogląda (!), *etc.* należy się 20%, ale ze względu na Aleksandra i na mnie tego nie weźmie, itd., a co do praw polskich: „no, a jak nagle książka ukaże się w Polsce i dostanie Pani 10 000 dolarów, a ja przecież już tyle pieniędzy w tę książkę wpakowałem", no i inne jeszcze kretyństwa. Ale w końcu się zgodził, bo zapewniłam go, że gdyby robił następne wydania, to ja od niego grosza nie wezmę, że to sprawa przyszłościowa dla mego syna.

Na zebraniu u Bednarczyków, którzy niesłychanie entuzjastycznie odnoszą się do tej książki i żałują, że nie mają środków, aby własnym kosztem wydać – Stypułkowski po mojej wpłacie powiedział: „A ja wpłacę na książkę p. Aleksandra w s t y c z n i u". A więc poprzedniego dnia u Łabędzia powiedział t e r a z, a następnego dnia u Bednarczyków oświadczył, że w styczniu. Nie zapłacił im jeszcze za książkę jakichś Czechów, na Aleksandra do tej pory nie dał ani grosza. Pani Ciołkoszowej na zapytanie, czy zapłaci połowę za przypisy – powiedział, że zapłaci, ale przecież jest jej jeszcze winien za poprzednie książki.

Marek Żuławski, u którego byłam w pracowni, przyjaciel nasz i wielki adorator poezji Aleksandra (pojechał specjalnie do Messuguière[2], żeby zobaczyć pejzaż, w którym Aleksander pisał swój poemat śródziemnomorski), pokazał mi dawny swój obraz, którego fotografię miał Aleksander, bo mu się bardzo podobał i, jak mi Marek opowiedział, wyraził pragnienie, że gdyby kiedyś wydawał tom poezji, pragnąłby to mieć na okładce. Było to podczas naszego pobytu w Londynie, po konferencji sowietologicznej w Oxfordzie. Obraz ten to *Walka anioła z Jakubem*. Żuławski spontanicznie zaofiarował to na okładkę do książki Bednarczykom i Stypułkowskiemu powiedział, że nie chce honorarium, że jest to dar dla Aleksandra i że będzie się czuł uhonorowany, figurując obok Wata i Miłosza.

W moim stanie zagubienia i depresji, w których jestem od śmierci Aleksandra

II-3.indd 179 2011-06-13 14:31:51

i z których – jak w tym wypadku – wpadam łatwo w euforię, obecność tych wszystkich ludzi, z których każdy miał jakieś swoje zdanie (dowód, telefon Łabędzia do Ciebie w sprawie tych nieszczęsnych taśm magnetycznych), decydowanie samotne bez Ciebie było i pozostaje dla mnie niezmiernie trudne. Dochodzi jeszcze sprawa banderoli, która ma objąć oba tomy i napis na niej. Stypułkowski zresztą zrobił uwagę, że przyda się ona m.in. do „ukrycia miejsc wstydliwych anioła i Jakuba na okładce".

Nie widzę innego wyjścia, tylko żebyś Ty jako redaktor o s t a t e c z n i e i s t a n o w c z o, nie dopuszczając już do żadnych dyskusji, zadecydował projekty okładki, banderoli, 3-cią stronę tytułową i stronę pierwszą, które Ci załączam, a które to strony wyrysował Stypułkowski.

Zwracam Ci uwagę, że Stypułkowski bardzo jest uczulony na Twój stosunek do niego, powiedział mi przy okazji, że masz większe zaufanie do Łabędzia niż do niego, czemu oczywiście zaprzeczyłam.

Napisz mi też, co zrobić z mottem z Mandelsztama, czy się to da w oryginale w polskiej transkrypcji, czy w tłumaczeniu i czy takie tłumaczenie istnieje, a jeżeli nie, to czy przetłumaczysz. Ile dać tego? Czy całą zwrotkę:

Wiek moj, zwier moj, kto sumiejet
Zaglianut' w twoi zraczki
I swojej[u] krowju skleit
Dwuch stoletij pozwonki?[3]

Teraz strony 1-a i 3-a (tytułowa), które Ci załączam w projekcie wyrysowanym przez Stypułkowskiego z sugestiami Łabędzia.

Strona 3-a tytułowa: Aleksander Wat Mój Wiek, pozostaje sprawa podtytułu, czyli taśmy i sformułowania Twojego udziału.

Czy chcesz, aby Bednarczykowie przesłali Ci projekt okładki Żuławskiego? Wydaje mi się, że wolałbyś zwykłą, graficzną, ale teraz byłoby to wielkim rozczarowaniem dla Marka, który jest człowiekiem o wielkich wartościach moralnych i wydaje mi się bardzo dobrym malarzem.

Co dać na banderoli, która będzie spinać oba tomy. Ktoś zaproponował „Zapis epoki", Rozmawiał A. Wat z Cz. Miłoszem. (?)

Decyduj, mój kochany Czesławie, i odpowiedz jak najprędzej. Ja dzwonię za chwilę do Ciołkoszowej, żeby jej powiedzieć, że list wysyłam do Ciebie i żeby poruszonych w tym liście problemów bez Ciebie nie załatwiali.

[Dopisek odręczny:] Aha! Jeszcze przypis do tytułu. Mam wielką nadzieję, że u Was wszystko dobrze. Całuję Cię z całego serca,

Twoja Ola

Maszynopis.

[1] Marek Ż u ł a w s k i (ur. 1908 w Rzymie, zm. 1985 w Londynie) – malarz, grafik, eseista.

[2] La Messuguière – willa w Cabris (miasteczko na Riwierze francuskiej w pobliżu Nicei i Grasse), w której mieszkali m.in. André Gide, Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Henri Michaux, Roger Martin du Gard. *Pieśni wędrowca* z *Wierszy śródziemnomorskich* A. W a t a, o czym świadczy przypis pod tekstem, powstały w tym właśnie miejscu.

[3] Fragment wiersza O. M a n d e l s z t a m a *Wiek* (*Poezje*. Wybór, posł. i red. M. L e ś n i e w s k a. Kraków 1983, s. 227) w przekładzie B. Z a d u r y brzmi następująco:

O mój wieku, zwierzę moje,
Kto potrafi twoich źrenic

Wzrok odczytać i krwią swoją
Kręgi dwóch stuleci skleić?

7

19 XII 77

Mój Bardzo Kochany Czesławie –

teraz, kiedy dobiegamy końca roku, który tak niezmiernie ciężki i bolesny był dla Ciebie i Janki, pragnę całą sobą wierzyć, że będzie l e p i e j, że wszystkie Twoje życzenia i projekta się ziszczą.

Był u mnie Paweł Hertz[1] – był miesiąc w Izraelu i opowiada z zachwytem o tym kraju i o ludziach, szczególnie o młodzieży. Zapragnęłam pojechać do Jerozolimy, do Cezarei, Betleem... zrobić pielgrzymkę z myślą o Aleksandrze, który pragnął tę ziemię zobaczyć.

Paweł mówił o Tobie jako o n a j w i ę k s z y m poecie polskim – co prawdą jest oczywistą. *Ziemi Ulro* jeszcze nie czytał.

Opowiadał też o sukcesach *Mojego wieku*. Ważykowi b a r d z o się podoba i wielu innym, oczywiście czepiają się tego i owego, ale kto b o l e ś n i e przeżywa, to Sternowa – o tego trypra, którym Stern zaraził k o m s o m o ł k ę! Przypominasz sobie odpowiedź Aleksandra NKWD-yście. Ale na to już poradzić się nie da.

Załączam przesłany mi wiersz i kilka – cennych dla mnie – słów od Anny Kamieńskiej, cenionej w Polsce poetki i b[ardzo] wnikliwego i wrażliwego krytyka poezji. Zmarły jej mąż – to był poeta Śpiewak[2].

Andrzej z rodziną przyłączają się do moich najlepszych życzeń dla Ciebie i Twoich najbliższych.

Ściskam Cię i całuję, mój drogi

Twoja Ola

Rękopis na karcie pocztowej z reprodukcją obrazu Pabla Picassa *Nature morte devant la fenêtre*, 1934, ze zbiorów The Art Institute of Chicago.

[1] Paweł H e r t z (1918–2001) – poeta, prozaik, eseista i tłumacz.
[2] Jan Śpiewak (1908–1967) – poeta, eseista i tłumacz. Mąż Anny Kamieńskiej od 1948 roku.

Z a ł ą c z n i k

List Anny Kamieńskiej do Oli Watowej

Droga, najmilsza Pani Paulino!

Nigdy nie podziękowałam Pani na papierze za przesłany mi tom poezji. Ale dziękowałam wiele razy czytając go. Napisałam krótki wiersz po śmierci autora *Ciemnego świecidła* – publikowany teraz w „Tyg[odniku] Pow[szechnym]". Przesyłam Pani wycinek tych wierszy. Jest to wielka poezja (Pani męża) i już teraz młodzi zaczynają ją odkrywać. Ma być wieczór poezji A[leksandra] W[ata] w Klubie Intel[igencji] Katol[ickiej]. Napiszę Pani, jak to się odbyło. Poeci są mocni, nawet kiedy milczą.

Najserdeczniej Panią pozdrawiam

Anna Kamieńska

Warszawa, 8 XII 77

Rękopis. List w formie kserokopii dołączony przez Watową do listu przesłanego Miłoszowi.

8

31 I 78

Kochany Czesławie,

w ślad za listem sprzed kilku dni teraz słów kilka.

Przede wszystkim dziękuję Ci za głosy o *Moim wieku* (w ostatnim Twoim liście Aleksander Hertz[1]) – to zawsze tak w i e l k a r a d o ś ć dla mnie – a każdy Twój list zresztą – to dzień święta w moim życiu.

Oczywiście otrzymałam recenzję z „Hudson Review"[2]. Bardzo się cieszyłam i dzięki za przesłanie.

Jak Ci już pisałam – wnoszą poprawki do książki. Co za szczęście, że mam ten maszynopis od Ciebie z Twoją redakcją. A jednak prosiłabym Cię, abyś przesłał mi po jednej stronie z pierwszego i drugiego tomu, aby mieć pewność całkowitą, że to, co posiadam, to jest Twoja o s t a t e c z n a redakcja.

Druga sprawa to przypisy p. Ciołkoszowej (bardzo krytykowane, i słusznie). Wymagają dużej pracy i w związku z tym mam projekt, który wydaje mi się łatwy do zrealizowania. Ale Twoje uwagi, wskazania byłyby konieczne.

Otóż wychodzi 2-gie wydanie *Braci Karamazow* w PIW-ie w tłumaczeniu Aleksandra. Siostra moja ma upoważnienie i już zainkasowała 25 000 zł zadatku. Prawdopodobnie w sumie będzie 50 000 zł?

Mogłabym z tych pieniędzy opłacać przypisy, które byłyby zrobione w Polsce (a więc u źródeł) przez kogoś kompetentnego pod kierownictwem Aliny Lorentz-Kowalczykowej. Mam do niej ogromne zaufanie. Jest bardzo inteligentna, pracowita i – poza admiracją dla Aleksandra – darzy mnie przyjaźnią w zupełności odwzajemnioną, plus jeszcze wdzięczność za wprowadzenie fachowego porządku w papiery Aleksandra. Twoje wskazówki byłyby dla nas bardzo cenne. Przekazałabym je pilnie.

Jak widzisz, nie tracę czasu. Myślę, że w kwietniu skończę 75 lat!...

Ktokolwiek czyta *Mój wiek*, jest zachwycony. Ostatnio Białostocki (historyk sztuki) m.in., że to kopalnia dla historyka. Polonia w N[owym] J[orku] się tą książką zaczytuje – wiem to od Sterlingowej.

Na zakończenie przepisuję dla Ciebie kilka zdań z listu Aliny: „Książka Czesława [tj. *Ziemia Ulro*] b a r d z o się podoba. Martwię się, że ma kłopoty z żoną – to musi się odbić na jego pracy, a szkoda k a ż d e j strony, której nie napisze".

Czy z Janką lepiej?

Ściskam Cię, mój drogi i niezastąpiony Czesławie

– Twoja Ola

Rękopis.

[1] Aleksander H e r t z (ur. 1895 w Warszawie, zm. 1983 w Nowym Jorku) – wybitny socjolog, autor książki *Żydzi w kulturze polskiej*.

[2] Chodzi o zamieszczony w rubryce *Poetry Chronicle* w „Hudson Review" (1977, nr 30, s. 457–466) tekst R. P e v e a r a omawiający amerykańskie wydanie *Wierszy śródziemnomorskich* A. W a t a, które w 1977 roku ukazały się w przekładzie Miłosza pt. *Mediterranean Poems*.

II-3.indd 182 2011-06-13 14:31:51

9

7. 8. 79

Kochany Czesławie – jestem już po wakacjach nad morzem w Belgii (Knokke-Heist), bardzo udanych, bo i pogoda sprzyjała, i nastrój rodzinny. Byłam z Andrzejami i z wnukami.

Po powrocie do Paryża zastałam list od Ciebie, Grossa[1] i Wydawnictwa, których fotokopię Ci załączam.

Bardzo jestem uszczęśliwiona, że wydanie *Mojego wieku* w Ameryce zaczyna się realizować, i bardzo zakłopotana tą wielką sumą pieniędzy, które trzeba zdobyć. Potem sprawa, o której piszesz – L[o]urie[2] – Gross! Raduje mnie, że obaj wykazują tyle entuzjazmu i do książki, i do pracy nad nią. Byłoby jednak bardzo przykro, gdyby Gross poczuł się zraniony z powodu wyboru L[o]uriego, a znowu nie wiadomo, czy ewent[ualna] ich współpraca wyszłaby książce na dobre. A przecież należy się liczyć t y l k o z wynikami pracy, a więc z tym, który najlepiej książkę zaprezentuje zagranicznemu czytelnikowi.

Sprawa skrótów n i e s ł y c h a n i e w a ż n a, żeby nie zubożyć nimi książki w jej treści myślowej, poetyckiej, filozoficznej i czysto osobistej-ludzkiej. Który z tych dwóch wybitnie inteligentnych ludzi będzie miał w i ę k s z e w y c z u c i e, jak to zrobić? Nie jestem w stanie na to odpowiedzieć. I czy ewent[ualna] ich współpraca wyjdzie książce na dobre? I znowu T y, Ty jedynie możesz powziąć w tym względzie decyzję i zdaję sobie sprawę, że i dla Ciebie to niełatwe. Nie wyobrażam też sobie, aby o s t a t e c z n a d e c y z j a: CO USUNĄĆ? nie była powzięta przez Ciebie. A więc znowu dodatkowa d l a C i e b i e p r a c a.

Byłoby okropne, żeby wydanie rozbiło się o brak pieniędzy. Gdyby Tobie i Grossowi udało się zdobyć jakąś większą część tej sumy, to tą [!] mniejszą może udałoby się nam dodać, to znaczy, że Andrzej musiałby się znowu zapożyczyć. A tu znowu sprawa 2-go wydania polskiego jeszcze nie załatwiona. Przed chwilą mówiłam ze Stypułkowskim, który trzy dni temu wrócił z Ameryki. Czy wyda? Zadecyduje w październiku (!), rozejrzy się w swoich możliwościach finansowych, trzeba mu 5000 dolarów na wydanie offsetem. Mówi to z wyczuwalnym dla mnie podtekstem, czy uda mu się wyciągnąć znowu ode mnie pieniądze. Rozliczy się ze mną za wydany przez nas tom 2-gi we wrześniu. I w to nie bardzo wierzę. Niestety jest to człowiek, na którego słowie nie bardzo można polegać. Zawsze komuś winny, zwlekający ze spłaceniem długów, niezdecydowany. Teraz żałuję, że zrobił tak mały nakład. Ciołkoszowa powiedziała mi, że – podobno – ma zamiar przerzucić się na wydawanie książek rosyjskich. Byłam w rozmowie z nim dość stanowcza i powiedziałam, że jak do października się nie zdecyduje, to będę zmuszona rozglądnąć się za innym wydawcą.

Ale gdzie jest ten inny wydawca? Do kogo się zwrócić? Powiedziałam mu też, że będę miała duże, b[ardzo] dokładne przypisy, robione w Warszawie (załatwiła mi to Alina Kowalczykowa, podobno już są gotowe, do tej pory wypłaciłam 15 000 złotych, na szczęście mam pieniądze w Polsce za *Braci Karamazowych*), i że chcę, aby przypisy te weszły do polskiego i amerykańskiego wydania. Zgodził się na nieliczne poprawki błędów w nowym wydaniu M. W. [tj. *Mojego wieku*].

Jakże dużo problemów i jak trudnych. I te pieniądze, pieniądze! Te święte dolary! Zaprzedałabym duszę diabłu, żeby je zdobyć dla Aleksandra.

II-3.indd 183 2011-06-13 14:31:51

Więc, żeby uciec od tej diabelskiej pokusy – ucieknę na chwilę od tych dręczących i tak ważnych dla mnie spraw i: dostałam list od Marka Żuławskiego z cudownym prezentem. Szperając w swoich papierach znalazł list Aleksandra pisany do niego 27. 7. 62 roku z Paryża. Są w nim treści, które chcę Ci przekazać, bo myślę, że będą dla Ciebie interesujące.

List Marka był pisany w związku z jego obrazem przedstawiającym walkę Jakuba z Aniołem. Oglądaliśmy ten obraz podczas naszego pobytu w Londynie, po obradach w Oxfordzie, i Marek przesłał potem Aleksandrowi fotografię tego obrazu listem, proponując, aby dać to na okładkę do zbioru jego wierszy. Podaję Ci fragment odpowiedzi Aleksandra:

> ...Mój Kochany, to fotografia wywołała całą moc Twojej wizji jakubowej, bo jednak te rzeczy muszą mieć jakiś wymiar przestrzenny i stopień wyrazistości. Świetny pomysł, żeby dać na okładkę – to starczy za liczne glosy do moich wierszy. Tylko że daleko mi jeszcze do uformowania samego wiersza – najważniejszego w zbiorze (tak być powinno, bo to początek mój, ta walka z wysłannikiem Boga i wywalczenie swojej wolnej woli). Bo od tego momentu zaczyna się wolna wola. Dla Abrahama i innych patriarchów – prawo bezwzględnego posłuszeństwa – ofiara Izaaka, o czym tak głęboko pisał Kierkega[a]rd. Ale, w moim tych spraw widzeniu, prefiguracją genezy Chrystusa była nie ofiara Izaaka, ale właśnie walka Jakuba z Aniołem. Piszę bezładnie, bo pracuję jak diabeł nad innymi tematami. Ale Ty to zrozumiesz z dwóch słów, bo właśnie to jest zawarte w Twoim obrazie: tu się zaczyna tragedia i Gloria, człowieka. Cały cykl *Przypisów do Ksiąg Starego Testamentu* ogłoszę w książce nieprędko, kiedy już będzie dostatecznie – jakościowo i ilościowo – pełny. Ale nie wyobrażam sobie lepszej okładki! Dziękuję. Wiersz, po napisaniu, prześlę Ci z odpowiednią dedykacją.

Wiersz ten – chyba – nie został napisany, ale „...wywalczenie swojej wolnej woli...” do ODEJŚCIA – WYWALCZYŁ.

[Dopisek odręczny:] Całujemy Cię oboje z Andrzejem bardzo mocno i czując się pod Twoją opieką – wszystko wydaje nam się możliwe do osiągnięcia,

Twoja Ola

Maszynopis.

[1] Jan G r o s s (ur. 1947), socjolog, wykładowca Yale University, a obecnie Princeton University. Autor słynnej książki *Sąsiedzi* (Sejny 2000) – o pogromie w Jedwabnem.

[2] Richard L o u r i e (ur. 1940) – pisarz, scenarzysta i tłumacz, uczeń Czesława Miłosza. Przekładał na język angielski m.in. dzieła Miłosza, Wata, Tadeusza Konwickiego, Henryka Grynberga, Kazimierza Brandysa.

Z a ł ą c z n i k i

List Jana Grossa do Oli Watowej

9 lipca 1979

Szanowna i Droga Pani,

Redaktorka Farrar, Giroux and Straus powróciła przed trzema tygodniami z długich wakacji w Europie i jestem z nią znów w kontakcie. Wygląda na to, że FGS zdecyduje się wydać książkę Pani Męża. Jednakże trzeba będzie znaleźć ok. 4000 dolarów na opłacenie kosztów tłumaczenia. Myślę, że w ciągu 3–4 tygodni dostanie Pani oficjalny list z wydawnictwa.

W międzyczasie porozumiałem się z Fundacją Kościuszkowską w Nowym Jorku, która w przeszłości dawała subsydia na wydawanie książek dotyczących

II-3.indd 184 2011-06-13 14:31:51

polskiej problematyki. Nie jest wykluczone, że uda się zyskać od nich pomoc. Prezydent fundacji, profesor Kusielewicz, wraca z Polski w początkach sierpnia i wtedy dowiemy się definitywnie, czy można na nich liczyć, na sumę nie większą jednakże niż 1 000 dolarów. Niech się więc Pani łaskawie zorientuje w Europie, skąd można by ewentualnie uzyskać kwotę 3–4 tysięcy dolarów na tłumaczenie.

Przepraszam za przerwę w korespondencji – po prostu na pewien czas sprawy utknęły w martwym punkcie.

Najserdeczniej pozdrawiam

Jan Gross

Maszynopis na papierze Department of Sociology Yale University.

List Nancy Meiselas, redaktorki wydawnictwa Farrar, Straus & Giroux

July 23, 1979

Mrs. Ola Wat
1 bis rue Nicolas Houel
75005 Paris
France

Dear Mrs. Wat,

Over a year ago, Mr. Stypulkowski at The Overseas Publications Interchange gave me a copy of your husband's memoirs, MOJ WIEK, to consider for publication. At the time, it seemed to be an overwhelmingly difficult project, because of its size and scope, and I declined the offer regretfully. I've continued to be interested in the project, however, and have discussed its feasibility with experts in the field, all of whom recommend its publication wholeheartedly. I am writing now to tell you that we are reconsidering publication of the book. Jan Gross of Yale University and Czeslaw Milosz have expressed interest in doing the editing of the material and Richard Lourie is willing to do the translation. We are studying their proposal and searching for some means of outsider support to cover the expense required by the considerable size of the task.

It is very special project, one that must be pursued carefully. We are delighted to be involved.

Sincerely,

Nancy Meiselas
Editor[1]

Maszynopis na papierze firmowym.

[1] Oto przekład listu:

Szanowna Pani Wat,

Przeszło rok temu pan Stypułkowski dał mi na Overseas Publications Interchange kopię pamiętników Pani męża – MÓJ WIEK, z myślą o ich opublikowaniu. Projekt wydawał mi się wówczas niemożliwy do zrealizowania ze względu na jego rozmiar i zakres, z żalem więc odrzuciłam ofertę. Ciągle zainteresowana projektem, przedyskutowałam możliwość jego zrealizowania ze specjalistami, z których każdy z całego serca opowiadał się za projektem. Piszę do Pani, aby poinformować, że rozważamy ponownie wydanie książki. Jan Gross z Yale University i Czesław Miłosz zadeklarowali chęć wykonania prac redakcyjnych, a Richard Lourie podjąłby się przekładu. Rozważamy ich propozycję i szukamy zewnętrznych środków, które pozwoliłyby pokryć koszty związane z tym ogromnym przedsięwzięciem.

II-3.indd 185 2011-06-13 14:31:51

Jest to wyjątkowy projekt, który trzeba wykonać z najwyższa uwagą. Jesteśmy zachwyceni, iż możemy się w to zaangażować.

Z poważaniem,

Nancy Meiselas
Redaktor

10

20 II 80

Kochany Czesławie,

nasze listy się minęły. Dziękuję Ci za Twój – chociaż niezbyt wesołe w nim wiadomości. Stypułkowski także nie spieszy się do drugiego wydania. Ciągle umyka. To samo Dymitryjewicz, mimo obiecanek nie odpowiada nawet na moje listy.

Jednak w związku z 5 000 dolarów z Fundacji na tłumaczenie M. W. [tj. *Mojego wieku*] – wydaje mi się, że nie zwlekając należy je zrobić z zamierzonymi skrótami. Jestem pewna, że o wiele łatwiej będzie znaleźć wydawcę, kiedy będzie mógł przeczytać książkę po angielsku, i że wtedy wydanie amerykańskie dojdzie do skutku. Jak oddasz teraz te pieniądze, to już nigdy nie uda się ich zdobyć. Co o tym myślisz?

Już od ks. Sadzika[1] dowiedziałam się, że przetłumaczyłeś *Księgę Hioba*. Dzwoniłam do niego, aby pytać o Ciebie. Jakże jesteś – poza wszystkim – pracowity.

Duże wzruszenie. Nareszcie widziałam Jarosława[2]. Po bardzo nieudanym pobycie na wsi u p. Niemojowskiej, krewnej Czapskiego (w relacji Jarosława: „Zimno, wilgoć, wąskie kręcone schody, ani gazet, ani książek, a jedzenie gówno, a i towo mało"). I w tych warunkach, po jakimś kilkudniowym pobycie, nagle nogi odmówiły mu posłuszeństwa, rano po przebudzeniu nie potrafił stanąć, a cóż mówić o chodzeniu. Przyjechano po niego, jakichś dwóch mężczyzn przywiozło go do hotelu i położyli do łóżka. Czapski dzwonił do mnie zdziwiony. Wydawało mu się, że tam mu będzie dobrze „w tej polskości" (!). (Domek piętrowy stoi sobie na ulicy miasteczka, bez ogródka, bez drzewa.)

Bardzo tym wszystkim przejęta – zadzwoniłam do Jarosława, a on mi powiedział, że bardzo z nim źle i żebym przyszła do niego.

Leżał w łóżku – ciągle w pamięci mojej widzę młodego, pięknego, wspaniałego Jarosława, a tu na łóżku leży stary człowiek.

Ile muzyki, poezji, drzew, pejzaży, ludzi, powikłań bolesnych i chwil szczęśliwych, ileż Sycylij i miłosnych jego przeżyć złożyło się na tę osobowość i na tę jego w liście wplątaną poezję. I jakże to możliwe, żeby tak nagle wszystko się miało skończyć – w starości, chorobie i w poczuciu tak wielkiej samotności. Ileż jej w jego wierszach, ile samotności wyraża kwadrat okna, w którym jest tylko ciemna noc i drzewo. Jakie rozpaczliwe obrazy: „Leżę na moim / ciemnym katafalku", albo: „Nóż mnie przeszywa co chwila / na krzyk odpowiada milczenie".

Na twarzy jego ujrzałam pracę potworną czasu – ku śmierci. W tym jego wyniszczeniu, pokonaniu, powaleniu.

Ucałowałam tę biedną głowę, a on zaszlochał. To nie był płacz, nie pozwolił mu się wyrwać ze ściśniętego gardła. Dlaczego tak przejmujący, tak tragiczny jest płacz mężczyzny.

II-3.indd 186 2011-06-13 14:31:51

Po chwili uspokoił się. Więc zaraz zakrzątnęłam się koło niego (mam szesnastoletnie doświadczenie w pielęgnowaniu), pomagałam przy piciu herbaty, smarowałam bagietkę masłem i konfiturą, a po odstawieniu tacy przetarłam mu głowę, policzki, szyję i obnażony tors – wodą toaletową, którą przyniosłam z sobą, taką *pochette parfumée Roger Gallet*. Sprawiło mu to wyraźną przyjemność, spodobał mu się zapach. Spodobały mu się też róże, które mu przyniosłam, a kiedy mi to powiedział, przypomniałam mu jego nowelę, kiedy to ktoś, na kogo czeka, stoi u drzwi jego mieszkania i dzwoni. Na obrusie stołu stoi wazon róż, a ten ktoś oczekiwany, któremu on jednak nie otworzy, wciąż dzwoni i dzwoni i wydaje się, że od tego dzwonienia drga powietrze i płatki róży zaczynają opadać na obrus.

Od pierwszych wzruszeń przeszliśmy prędko do ploteczek, do obgadywania panów literatów i zaraz nastrój zrobił się prawie wesoły. Ujawniły się wspólne nam alergie (Rudnicki, Sandauer itd.), posypały się nazwiska ludzi, których już przeważnie nie ma, jak np. Pola Gojaw[i]czyńska. Może nawet od niej zaczęliśmy. Bo kiedy już sam przecierał ręce tym płatkiem nasyconym woda toaletową, po raz pierwszy zobaczyłam jego ręce – jakieś takie bardzo ogromne, rozczapierzone, oddzielne od niego całego, jakby żyjące poza nim, jakiś inny zupełnie Jarosław. I przypomniałam mu awanturę Poli Gojaw[i]czyńskiej w Stawiskach (Pola lubiła pić, i to mocno), i jak potem wracaliśmy razem z Polą do Warszawy, a ja pytałam, dlaczego tak złości się na Jarosława. Odkrzyknęła: tyś chyba nie widziała jego rąk, on ma ręce mordercy! Cóż to była za wariatka – rozweselonym głosem westchnął Jarosław.

Oczywiście nie obeszło się bez obgadywania Ciebie. Ależ on Ciebie uwielbia i tę Twoją „wielką poezję", „wspaniałą poezję" i „świetnego człowieka". I że życie mogłoby się ułożyć inaczej, lepiej...

Powiedział mi: „Wiesz, mam list Czesława z 1930 roku i w tym liście pisze do mnie – cudowny Jarosławie". I wzrusza się tym wspomnieniem.

„Czesław zaraz przyjdzie / taki młodziutki jak wtedy / kiedy przyjechał z Wilna / ze słowami: ubóstwiam pana / na ustach".

Dom w Stawiskach przekazał państwu na muzeum. „Dzieci niezadowolone, ale trudno". Podczas jego pobytu tutaj urodziła mu się druga prawnuczka. Kilka razy o tym wspominał.

Już teraz w Stawiskach pracuje jakaś Grażynka nad uporządkowaniem jego korespondencji z żoną. Powiedział, że w pierwszych latach po ślubie – dużo z sobą korespondowali. Polecałam mu bardzo do tej pracy archiwalnej Alinę Kowalczykową (córkę Lorentza), która robi to genialnie. A Jarosław: „To ta, której udało się wreszcie wykończyć Antoniego Słonimskiego".

Widzisz więc, w jaki wesoły wpadł nastrój. Podarował mi „na serdeczną pamiątkę" tomik poezji wybranych. Zapewne to masz. Na okładce jego fotografia z profilu. Jakiż był piękny!

Już następnego dnia po mojej u niego wizycie, kiedy zadzwoniłam, żeby się dowiedzieć, jak się czuje, powiedział, że rozmawia ze mną „na stojąco". Więc chwała Bogu. Dnia następnego wyjechał w towarzystwie kogoś, kto specjalnie przyjechał po niego z Warszawy.

Pożegnaliśmy się – chyba – już na zawsze. Tak czułam, a zapewne też on – w ostatnim pożegnalnym spojrzeniu.

II-3.indd 187 2011-06-13 14:31:51

Ogromną ulgę sprawiło mi to jego „to wszystko już teraz nieważne" – w związku z ową wzmianką o nim w *Moim wieku*.

Całuję Cię bardzo mocno.
Jankę pozdrawiam serdecznie

Twoja Ola

Dzisiaj – 20-go lutego – Jarosław kończy 86 lat.

Rękopis.

[1] Mowa o ks. Józefie Sadziku.
[2] Chodzi o Jarosława Iwaszkiewicza i jego ostatni przed śmiercią w 1980 roku pobyt we Francji.

11

29. 2. 80

Kochany Czesławie – przed chwilą dostałam tych kilka słów od Aliny Kowalczykowej – poprzez Sztokholm, dokąd na tydzień przyjechał przyjaciel jej Stefan Treugutt (stoi na czele I. B. L.). Ma więc dojść do skutku wydanie dysydenckie, omawiane tutaj w Paryżu z Marcinem Królem.

Przesyłam Ci fotokopię i bądź tak dobry – jak zawsze – odpowiedzieć natychmiast – jak postąpić z tymi skrótami, co robić?

Z nowych nakładów tłumaczeń Aleksandra – mam jakieś 80-90 tysięcy złotych w Warszawie, które pragnęłabym na to poświęcić. Prokuraturę ma siostra moja Joanna, wdowa po Jerzym Kamilu Weintraubie.

Czekam więc na Twoją decyzję i ściskam Cię serdecznie

Twoja Ola

Czy do wydania w Polsce nie należałoby wprowadzić jakiegoś akcentu do Twojej przedmowy?

Rękopis.

Z a ł ą c z n i k i

List Stefana Treugutta do Oli Watowej

26 II 80

Wielce Szanowna i Droga Pani!

Przesyłam Pani kartkę od Aliny – wolała nie zawierzać poczcie krajowej – a przy okazji wiele dobrych życzeń dla Pani i Pani bliskich. Czy Pani pamięta, że mnie Pani przed dwoma laty tak pięknie pocieszała, ratowała, a i zgromiła przez telefon – wszystko przez naszą Alinę. Dziękuję. Bardzo bym chciał długo z Panią porozmawiać. Jestem tu na tydzień w Sztokholmie, zajęć mam mało, dużo czasu – więc tak wtedy człowiek myśli powoli o wszystkich i o wszystkim. I powoli spada w smutek. Niech się Pani dobrze, bardzo dobrze i spokojnie wiedzie –

Oddany Pani całym
sercem

Stefan Treugutt

Rękopis na papierze firmowym Hotell Tegnérlunden w Sztokholmie.

II-3.indd 188 2011-06-13 14:31:51

List Aliny Kowalczykowej do Oli Watowej

25 II 80

Kochana Olu,

Piszę szybko – tylko o interesach. Więc: najlepiej byłoby wydać tom I, fragmenty II – to jest objętość, jaką można wydać w jednym tomie. Termin: 4–6 miesięcy. Ale: potrzebne są 2 egzemplarze I tomu – i zużyliby pieniądze Twoje, te od p. Joanny – z tym, że potem częściowo mogą zwrócić.

Sądzę, że to najlepsza możliwość, chciałabym mieć Twoją zgodę. Kiedy będziesz do mnie pisała list, napisz szybko, t y l k o czy się zgadzasz – ale nie podawaj już szczegółów. I czy masz 2 egzemplarze I tomu – tj. książki, o które Cię proszę; to ja dałabym na razie moje. I na wakacje książka mogłaby być gotowa!

Całuję

Alina

Rękopis.

Abstract

OLA WAT'S LETTERS TO CZESŁAW MIŁOSZ

Edited by
ADAM DZIADEK (University of Silesia, Katowice)

It is a selection of letters related, *inter alia*, to the edition of Aleksander Wat's *My Century*, in charge of which were the poet's wife and Czesław Miłosz. The letters are treasured at the Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University) in Czesław Miłosz archives collection (catalogue number: GEN MSS 661). They contain important pieces of information especially about the final stage of the edition of *My Century*. Apart from detailed information about the edition of *My Century* in the letters to Czesław Miłosz one also finds a touching text in which Watowa tells Miłosz about her last meeting with Jarosław Iwaszkiewicz during his stay in France. In Ola Wat's letters we also come across pieces of information about American edition of *My Century*, for which publishing Czesław Miłosz and Jan Gross acted as agents.

The lettere are published with the permission of Andrzej Wat, the poet's son, and the above selection of letters will be included into the edition of the second volume of *Letters about All That Really Matters* prepared by the "Literary Noitebooks" Foundation (Fundacja "Zeszytów Literackich").

II-3.indd 189 2011-06-13 14:31:51

III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

PATRYCJA BUĆKO-ŻMUDA
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

O HISTORII (NIE)ZGODY SZTUK SIOSTRZANYCH

UT PICTURA POESIS. Pod redakcją Marka Skwary i Seweryny Wysłouch. (Gdańsk 2006). Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 286. „Tematy Teoretycznoliterackie". Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego" pod redakcją Michała Głowińskiego.

Starożytna maksyma „*ut pictura poesis*", powszechnie przypisywana Horacemu[1], stanowi jedną z tych kwestii, które, pomimo odmiennej wrażliwości człowieka nowoczesnego, nurtują współczesnych humanistów. Wielu śmiałków próbowało w sposób karkołomny przeciąć węzeł gordyjski teorii literatury (ogólnie – teorii recepcji dzieła sztuki), jakim niewątpliwie jest złożona relacja sztuk, niestety bez powodzenia. Teksty zebrane w tomie *Ut pictura poesis* gromadzącym przekłady z „Pamiętnika Literackiego"[2] ukazują próby i sylwetki badaczy reprezentujących rozmaite dyscypliny (architektura, historia sztuki, literaturoznawstwo), którzy podjęli to wyzwanie. Jest to książka niezwykle ciekawa, łącząca różnorodne perspektywy badawcze i przedstawiająca zarówno pułapki, jak i furtki, jakie otwierają się przed współczesną humanistyką. Waga komparatystycznego przedsięwzięcia zapoczątkowanego przez redakcję czasopisma wydaje się nieocenioną zasługą dla rozwoju polskiej myśli humanistycznej, która dzięki stale ukazującym się przekładom obcojęzycznych szkiców z wielu dziedzin może poszerzać znacznie swoje horyzonty poznawcze.

W książce tej, począwszy od wstępnego artykułu Seweryny Wysłouch *„Ut pictura poesis" – stara formuła i nowe problemy*, podkreślone jest ogromne zainteresowanie tytułową formułą w ciągu dziejów i jej niesłychaną karierą we współczesnej myśli humanistycznej. Autorka przedstawia historyczny szkic problemu (zwięzłą monografię zjawiska), zarysowując przed czytelnikiem niezbędny kontekst i wyposażając odbiorcę w wiedzę konieczną dotyczącą wzajemnych relacji sztuk siostrzanych. Dlatego też już na początku rozprasza wątpliwości związane z niejasnościami funkcjonowania formuły Horacjańskiej w świadomości powszechnej, które zapewne zrodziłyby się w umyśle uważnego czytelnika. „*Ut pictura poesis*", co podkreśla autorka, stanowi źródło dwóch odmiennych koncepcji sztuki, z których pierwsza nadbudowana jest na pokrewieństwie sztuk, tzn. na ich korespondencji, wzajemnym oddziaływaniu (nurt Horacjański), druga zaś wyrasta z głębokiego przekonania o odrębności sztuk, wynikającej m.in. z podstawowej różnicy tworzywa (nurt Lessingowski). Teksty znajdujące się w zbiorze zostały już we wstępie pogrupowane,

---

[1] Kwintus Horacjusz Flakkus, *Sztuka poetycka*. Przeł. J. Sękowski. W: *Dzieła wszystkie*. Przekład, przedmowa, komentarz i oprac. O. Jurewicz. T. 2. Wrocław 1988.

[2] Zgromadzone w tomie szkice w większości były opublikowane wcześniej w „Pamiętniku Literackim".

III.indd 191 2011-06-13 14:32:35

niejako przyporządkowane odpowiednim prądom myślowym. Zatem szkic Wysłouch stanowi równocześnie wprowadzenie w historię rywalizacji sztuk siostrzanych oraz podsumowanie tekstów zawartych w tomie.

John R. Spencer, wybitny znawca malarstwa włoskiego, poświęcił swoje studium wskazaniu analogii między artystą rzeźbiącym słowem a malarzem, opowiadającym historie farbą. Autor powołuje się na ustęp traktatu Leona Battisty Albertiego *O malarstwie*[3], traktujący o ścisłych związkach XIV-wiecznego malarstwa z rzymską teorią wymowy, a konkretnie z pismami Cycerona, stąd niezwykle znaczący tytuł artykułu – *Ut rhetorica pictura*. Spencer tafnie podkreśla, iż sam traktat Albertiego jest w zasadzie peanem na cześć retorycznej spuścizny autora *Brutusa*, co więcej, dowodzi, że jego umiłowanie sztuki konstruowania wypowiedzi słownej koresponduje z kunsztem konstruowania wypowiedzi malarskiej, gdyż obydwie determinuje starożytna zasada *delectare*, *movere* i *docere*. Pomijając oczywistą różnicę tworzywa, Alberti dostrzegał same podobieństwa sztuk, których ostatecznym spoiwem okazała się wzniosłość, towarzysząca zarówno językowi epoki, jak i ówczesnym płótnom. Do pracy Albertiego odsyła zdecydowana większość zawartych w tomie szkiców, szkoda zatem, iż przywoływany ustęp *O malarstwie* nie został dołączony do tego i tak niezwykle bogatego zbioru. Gdyby dodano jeszcze fragmenty Lessinga, zbiór mógłby być traktowany jako mała monografia formuły „*ut pictura poesis*".

Kontrapost: styl i znaczenie w sztuce renesansowej, to kolejny artykuł tomu poświęcony wyraźnym związkom literatury antycznej z malarstwem renesansu, którego autor szczególny nacisk kładzie na znaczenie antytezy, uznając ją za naczelną figurę retoryczną występującą zarówno w poetyckiej, jak i w malarskiej ornamentyce epoki. *Contrapositum*, zaczerpnięte ze skarbnicy literackich chwytów retorycznych, zostało przywłaszczone przez język malarstwa, czego naturalną konsekwencją było włączenie w dyskusję o dziele malarskim także tradycji literackiej. David Summers niezwykle umiejętnie snuje swoją opowieść o smaku artystycznym, umiarze kompozycyjnym i doborze ornamentów (których zbytek zrodził manieryzm), czyli o najistotniejszych elementach malarstwa renesansowego. Amerykański historyk sztuki w przekonujący sposób tłumaczy narodziny manieryzmu, przed którym przestrzegał Alberti, nawołujący do malarskiej realizacji Cycerońskiego modelu wymowy. Potwierdza tym samym szczególny związek malarstwa z wzorcami wypowiedzi retorycznej.

Celem szkicu Nikolausa R. Schweizera jest zanalizowanie narastającej od końca XVII w. opozycji wobec formuły Horacjańskiej, której źródeł należy dopatrywać się w dziełach dwóch najznamienitszych głosów renesansowych – Leonarda da Vinci i Benedetta Varchiego. Bodajże największym przeciwnikiem „*ut pictura poesis*" był wspomniany już Lessing, który w 1766 r. napisał słynnego *Laokoona*. Opór Lessinga zapoczątkował nurt myślicieli odrzucający pozorną korespondencję malarstwa i literatury. Diachroniczne próby uporządkowania stanu rzeczy podjęte przez Schweizera dotyczą przede wszystkim tradycji ukształtowanych przed *Laokoonem*, które, jak twierdzi badacz, umożliwiły jego powstanie. Gdyby zatem James Harris w dziele *Three Treatises* nie rozróżnił dokładnie sztuk, a jeszcze wcześniej Anthony Ashley-Cooper, znany bardziej jako hrabia Shaftesbury, nie napisał *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, w którym przedstawił podwaliny nowoczesnej estetyki, Lessing nie mógłby definitywnie rozdzielić sióstr. Autor badający napięcie narastające wokół „*ut pictura poesis*" należycie wyjaśnia, iż spora część entuzjastów formuły, tworząc swoje dzieła w tonie sprzyjającym słuszności tezy Horacego, faktycznie prezentowała argumenty świadczące na niekorzyść własnych założeń, wystarczy przywołać Johanna Jacoba Breitingera, który wskazał na pewne ograniczenia teorii korespondencji sztuk.

---

[3] L. B. A l b e r t i, *O malarstwie*. Przeł. L. W i n n i c z u k. Oprac. M. R z e p i ń s k a. Wrocław 1963.

Szczególnie interesującym głosem w dyskusji na temat podobieństwa sztuk jest artykuł Rolanda Barthes'a *Retoryka obrazu*, który autor rozpoczyna od rozważań etymologicznych dotyczących wyrazu „obraz" (*image*). Z właściwą sobie błyskotliwością przedstawiania myśli już we wstępie wyjawia najbardziej nurtującą go kwestię, a mianowicie: czy kopia jest w stanie tworzyć prawdziwy system znaków, innymi słowy, czy i w jaki sposób w obrazie – re-prezentacji, da się, używając terminologii francuskiego filozofa, „wskrzeszać" sens? Analizując reklamę włoskiej firmy Panzani, wyodrębnia kolejno trzy przekazy: językowy (dany bezpośrednio, stąd odczytywany natychmiast), ikoniczny (symboliczny, odczytywany poprzez kontekst kulturowy – konotacja) oraz dosłowny (*quasi*-system znaków pozbawionych ekwiwalencji – denotacja). Barthes dowodzi, iż sens obrazu jest wypadkową przekazu językowego, ikonicznego dosłownego i ikonicznego niedosłownego. Studium reklamy autora *Imperium znaków* oscyluje między zagadnieniem obrazu/fotografii a semantyką tekstu kulturowego i nawet semantycznym zjawiskiem przemieszczania się sensu.

Czytanie obrazów reklamy przez pryzmat mitologii Barthes'a wydaje się odpowiedzią na postulaty Gui Bonsiepego, którego artykuł wyróżnia się na tle całego zbioru, głównie ze względu na istniejące wewnątrz tekstu logiczne nieścisłości. Niemiecki projektant, kontynuujący wątek reklamy wprowadzony przez Barthes'a, nieumiejętnie próbuje udowodnić wzajemnie się wykluczające tezy. Twierdzi bowiem, po pierwsze, iż retoryka jest dziś co najmniej niepopularna, a po drugie, nazywa wypowiedź reklamową retoryką naszych czasów i postuluje potrzebę stworzenia nowoczesnego narzędzia retorycznego, które umożliwiłoby analizę reklamy. Mimo iż czytelnik wie, co próbuje wyrazić Bonsiepe, może popaść w pewnego rodzaju konfuzję, będącą rezultatem logicznych potknięć autora. Co do niezwykłej popularności sztuki retoryki w dobie (po)nowoczesnej trudno się spierać, czego dowód stanowią chociażby prace wspomnianego wcześniej autora *Światła obrazu*. Ponadto – nie sposób przyjąć za słuszne zniesienie granicy między samym środkiem wyrazu/przekazu a narzędziem opisu, co czyni Bonsiepe, nazywając reklamę retoryką współczesną i postulując zarazem potrzebę stworzenia nowej retoryki, która mogłaby stać się kluczem do zrozumienia mechanizmów rządzących reklamą.

Kolejny artykuł, *Poczucie obrazu*, to niezwykle ciekawy szkic poświęcony rozdźwiękowi między konkretnym przedstawieniem a jego konsekwencją. Dominique Kunz bada szczelinę, owo tajemnicze pęknięcie, które autor nazywa „poczuciem obrazu", elementem pośrednim między tekstem a obrazem. Kunz odwołuje się do znanego opisu obrazów Filostrata Starszego[4], spod którego pióra wyszło 65 erudycyjnych ekfraz, nawiązujących do literatury, historii oraz religii. Filostrat kreował ekfrazy pełne dynamizmu, cechujące się napięciem dramatycznym, opisem stanów psychicznych i emocjonalnych bohaterów. Można powiedzieć, że tworzył obrazy będące analizą obrazów. Lektura Filostrata skierowała myśli badacza w stronę refleksji teoretycznej poświęconej zagadnieniu „widzenia rozumem". Propozycja wprowadzenia nowego terminu („poczucie obrazu") do dyskursu estetyczno-literaturoznawczego wydaje się niezwykle ciekawą propozycją i intrygującym połączeniem skłóconych sióstr.

Interesującym głosem w dyskusji na temat korespondencji sztuk czasowych i przestrzennych (według podziału zaproponowanego przez Gottholda Ephraima Lessinga) jest szkic Hansa Holländera stanowiący próbę usystematyzowania tychże „niebezpiecznych" związków. *Literatura – malarstwo – grafika* omawia sklasyfikowane dotychczas relacje konkurencyjnych sztuk, stąd wylicza następujące: ekfraza, *ars memorativa*, doktryna *modi*, emblematyka, malarstwo historyczne, iluminacje i ilustracje do tekstów, tytuły obrazów oraz ich komentarze. Punktem wyjścia badacza jest przekonanie o niemożliwości jednoznacznego rozgraniczenia sztuk, które wzajemnie na siebie wpływają, czy, jak mówi,

[4] Filostrat Starszy, *Obrazy*. Przeł., wstępem, komentarzem i przypisami opatrzył R. Popowski. Warszawa 2004.

III.indd 193 2011-06-13 14:32:35

„zachodzą". Dlatego szczególnie dużo przestrzeni poświęca Holländer gatunkowi grafiki, wykorzystując do analizy prac m.in. Williama Hogartha czy Albrechta Dürera narzędzia opisu literaturoznawczego. Celem tych rozważań jest skuteczne wypunktowanie miejsc, w których obraz i tekst bezpośrednio na siebie nachodzą na wielu płaszczyznach znaczeniowych.

Komentowany zbiór jest niezwykle istotnym głosem w dyskusji na temat korespondencji sztuk. Obok kategorii wzniosłości, smaku, *mimesis* czy konceptu, „*ut pictura poesis*" jest kolejną ze starożytnych formuł przeżywających swój renesans w humanistyce (po)nowoczesnej. Aby uzmysłowić sobie popularność zagadnienia, wystarczy przywołać prace Maria Praza[5], Seweryny Wysłouch[6] czy Adama Dziadka[7], którzy proponują różnorodne ujęcia nurtującego nas problemu. Kwestia (nie)zgody sztuk siostrzanych nie jest jeszcze definitywnie rozstrzygnięta i zapewne nie będzie, dopóki nie przewartościuje się uniwersalna zasada mówiąca o tym, że tam, gdzie zawodzi obraz, góruje tekst, a tam, gdzie tekst niedomaga, zwycięski okazuje się obraz.

Abstract

PATRYCJA BUĆKO-ŻMUDA
(University of Silesia, Katowice)

ON THE HISTORY OF (DIS)AGREEMENT IN TWIN ARTS

The book *Ut pictura poesis* (*As is painting so is poetry*), designed as a monograph, is an important voice in discussion on affinity of painting and literature. It is a rich collection of translations, mostly published already in "Literary Memoir," which represents various disciplines. Although the collection in question is by no means decisive about the correspondence of arts, it is a compulsory reader for a literary researcher.

AGNIESZKA ROZPŁOCHOWSKA-BONIATOWSKA
(Kraków)

LEWANDOWSKIEGO POTYCZKI MŁODOPOLSKIE

T o m a s z L e w a n d o w s k i, SPOTKANIA MŁODOPOLSKIE. (Indeks: Małgorzata Szkudlarska). Poznań 2005. Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne", ss. 266, 2 nlb. „Biblioteka Literacka »Poznańskich Studiów Polonistycznych«". Komitet redakcyjny: Przemysław Czapliński, Zbigniew Przychodniak, Piotr Śliwiński. Tom 41.

Tomasz Lewandowski, autor m.in. tomu szkiców *Na pozytywistycznej niwie* (Poznań 2000), tym razem proponuje 13 esejów zebranych w książce zatytułowanej *Spotkania młodopolskie*. Pozycja owa ma w pewnym stopniu charakter przekrojowo-jubileuszowy, gromadząc ulubione przez autora wątki i tematy, spośród których jedynie *Trzecie pokolenie Młodej Polski* ma tu swoją wydawniczą premierę. Tym samym publikacja ta staje się za-

[5] M. P r a z, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Warszawa 1981.

[6] S. W y s ł o u c h, *Literatura i sztuki wizualne*. Warszawa 1994.

[7] A. D z i a d e k, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.

III.indd 194 2011-06-13 14:32:35

równo nieocenionym źródłem wiedzy na temat literatury, jak i – szerzej – zjawisk społeczno-kulturowych (*Młodopolskie spotkania z modernizmem katolickim* czy też *„Gorzka skarga wieku". O „Śmierci" Ignacego Dąbrowskiego*) schyłku XIX oraz pierwszej dekady XX wieku, jak i doskonałą okazją, by poznać twórczość historycznoliteracką samego Lewandowskiego (najstarszy z tekstów, *Filologia i aksjologia. Tadeusz Dąbrowski wobec romantyzmu*, pochodzi z roku 1991).

Lewandowski z upodobaniem sięga po tematy trudne (gdyż za taki, mimo licznych studiów, należy uznać sylwetkę Stanisława Brzozowskiego), zarezerwowane niemal wyłącznie dla wtajemniczonych, ale jeszcze chętniej zapuszcza się w obszary wciąż stanowiące białą plamę na literackiej mapie okresu – do nich bez wątpienia zalicza się wspomniany już modernizm katolicki, a także postać Tadeusza Dąbrowskiego, natomiast *„Gorzka skarga"*, napisana jako wstęp do *Śmierci* Ignacego Dąbrowskiego w serii „Biblioteka Polska" (Kraków 2001), to jedno z ważniejszych nowszych opracowań czasów „wielkiego znużenia"[1]. W obrębie zakreślonych poprzez tytuł młodopolskich wyznaczników tematycznych (pozytywiści pojawiają się tu jedynie w roli kontekstu ⟨*Jak pozytywiści czytali Wyspiańskiego*⟩ lub w wyniku poszukiwania paralel ⟨*Stanisław Brzozowski i Aleksander Świętochowski – kilka przybliżeń*⟩) wyróżniają się dwa obszerne bloki tekstowe: pierwszy z nich dotyczy dramatów Stanisława Wyspiańskiego, drugi wiąże się z wciąż niedostatecznie funkcjonującą w powszechnej świadomości literackiej sylwetką Tadeusza Dąbrowskiego.

Tadeusz Dąbrowski, autor *Literackich schematów* i *Uśmiechów wojny*, przedwcześnie zmarły przedstawiciel „trzeciego pokolenia Młodej Polski", jest jedną z tragicznych postaci zepchniętych przez zbiorową niepamięć na margines historii literatury. Tym też tłumaczy się poświęcenie Dąbrowskiemu trzech kolejnych szkiców (*Filologia i aksjologia. Tadeusz Dąbrowski wobec romantyzmu*, *Zapomniana propozycja wydawnicza Tadeusza Dąbrowskiego* oraz *Teatr wojny. Wokół relacji Tadeusza Dąbrowskiego o sierpniu 1914 roku*), w których spuścizna literacka krytyka traktowana jest na równi z jego, szczupłą przecież, biografią. Nie mogło być inaczej, skoro, jak zaznacza Lewandowski, ostatnią próbę opublikowania pism Dąbrowskiego stanowiła akcja wydawnicza Kazimierza Czachowskiego z 1934 roku! Akcja ta, jak wszystkie poprzednie, nie doszła do skutku[2]. Co więcej, mimo niezwykle wysokiej oceny, jaką badacze epoki (m.in. Henryk Markiewicz i Stanisław Eile) obdarzają znawcę mistycznych dramatów Słowackiego, nigdy więcej nie została ponowiona.

W ujęciu Lewandowskiego jawi się Tadeusz Dąbrowski nie tylko jako wybitny historyk literatury (główne dzieło, edycja krytyczna *Króla-Ducha*, jakkolwiek niedokończone, do dziś nie straciło na aktualności i, jak zaznacza Lewandowski, doskonale współgra z najnowszymi interpretacjami Słowackiego), ale przede wszystkim jako nieprzeciętna indywidualność, na krok nie ustępująca wielkim likwidatorom epoki – Stanisławowi Brzozowskiemu i Karolowi Irzykowskiemu. Postawa literackiego outsidera, brak osobistych sympatii oraz umiejętność wnikliwej i ironicznej obserwacji połączonej z pasją myślenia spekulatywnego przy równoczesnym zamiłowaniu do drobiazgowej, pedantycznej pracy predestynowały Dąbrowskiego do roli krytyka, i to krytyka wielkiego formatu. Jak zauważa Lewandowski, mimo iż w żadnym z tekstów Dąbrowski nie sformułował swego programu *expressis verbis*, to jednak wolno nam za jego podstawę uznać aktualizm, „pojmowany szeroko, otwarty na centralne zagadnienia współczesności, nie redukowany li tylko do kronikarskich zapisów chwili" (s. 218) – tym samym zostaje dookreślone zadanie, jakie

[1] W. F e l d m a n, *Współczesna literatura polska 1864–1918*. Oprac. M. R y d l o w a. Wstęp T. W a l a s. T. 1. Kraków 1985, s. 107.

[2] Perypetie wydawnicze spuścizny po T. Dąbrowskim wyczerpująco omawia drugi ze wspomnianych szkiców.

III.indd 195 2011-06-13 14:32:35

winno przyświecać krytyce[3], a także, pośrednio, skonstruowana definicja dzieła literackiego: rodzi się ono jako weryfikowalny efekt zderzenia pisarza ze współczesnością.

Naturalną konsekwencją tak pojmowanych zadań krytyki musiał być sprzeciw wobec ofensywy neoromantyzmu – sprzeciw charakterystyczny wszak nie tylko dla Dąbrowskiego (dość wspomnieć o „powracającej fali" koncepcji pozytywistycznych, której zresztą Lewandowski poświęca osobny szkic: *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski. Lata 1907–1914*). Głównymi punktami tej opozycji pozostawały: negacja przerostu indywidualizmu romantycznego, kontestacja tradycji literackiej (tutaj – romantycznej) kontynuowanej w sposób automatyczny oraz próba przezwyciężenia młodopolskiego antykwaryzmu literackiego; w walce tej Dąbrowski-krytyk odwoływał się do argumentów natury estetycznej i socjologicznej, pokazując, jak w efekcie romantycznego impasu społeczeństwo rozpływa się w amorficznej „kulturze przeżywania" (s. 222). Czy jednak postawa likwidatorska sprowadzała się wyłącznie do negacji? Otóż nie – Lewandowski wydobywa z rozsianych po czasopismach tekstów Dąbrowskiego to, co można uznać za pozytywną propozycję, a jest nią „odrodzona powieść społeczna" spod znaku Wacława Berenta, Józefa Paszkowskiego, Bolesława Prusa czy Mariana Zdziechowskiego – powieść, której nowy kształt miał odbijać życie zbiorowe, jedyne, jakie warte jest uwagi[4].

Wokół dramatów Stanisława Wyspiańskiego skupione są cztery kolejne szkice Lewandowskiego: *Pieśń – historia – teatr. Uwagi o „Warszawiance" Wyspiańskiego*, *Dramat Wyspiańskiego strofą Wielkiej Improwizacji pisany. Próba interpretacji „Lelewela"*, *Sędziowie i „Sędziowie" Wyspiańskiego*, wreszcie *Jak pozytywiści czytali Wyspiańskiego*. Już same tytuły wskazują na odmienność metody przyjętej w tym wypadku – Lewandowski poddaje interpretacji trzy wczesne dramaty, wokół których „po stu niemal latach [...] panuje [...] milczenie" (s. 147). Powód? Bardzo prosty. Dramaty sprzed 1901 roku (*Lelewel* – 1899, *Warszawianka* – 1898) zgodnie potraktowano jako słabe pierwociny talentu dramatopisarza (dopiero od premiery *Wesela* zaznacza się obecność Wyspiańskiego w rozbiorach krytycznych przedstawicieli „pokolenia Szkoły Głównej"[5]), do czego wydatnie przyczyniły się nieporozumienia spiętrzone wokół interpretacji tychże – dla przykładu: *Lelewela* uznano za nieudolny odprysk dramatu romantycznego i jako taki okrzyknięty on został najsłabszym ze wszystkich dramatów Wyspiańskiego (s. 148).

Pod piórem Lewandowskiego jawi się Wyspiański jako wielki, acz tragiczny demaskator narodowych złudzeń. Oczywiście, znamy to już doskonale choćby z *Wesela*, ale wnikliwa i błyskotliwa analiza Lewandowskiego, poparta kontekstem romantycznym, zwraca uwagę na miejsca, które muszą zdumiewać, miejsca, w których „mit [patriotyczny] zamienia się w obiekt bezrozumnego kultu" (s. 142), a „afirmacja bohaterstwa" okazuje się „apoteozą śmierci" (s. 141). W ujęciu Wyspiańskiego–Lewandowskiego najsławniejszy z narodowych mitów, mit „pięknego umierania za ojczyznę" (s. 142), przeistacza się w „dramat wielkiej ułudy" (s. 135); Wyspiański, a za nim Lewandowski obnażają skrywane skrzętnie mechanizmy rządzące „teatrem dumnych straceńców" (s. 137) – patriotyczna pieśń śpiewana w szlacheckim dworku, szabla pradziada, krzyżyk na drogę i ułańska fantazja to tylko sztafaż, którego romantyczny przepych ma sprawić, by prawdziwa krew i prawdziwa śmierć stały się niewidoczne. Mitoburczy charakter dramatów Wyspiańskiego

---

[3] „Rolę krytycznoliterackiej aktywności sprowadzał Dąbrowski do projektowania rozwoju sztuki słowa [...]" (s. 218).

[4] Z drugiej strony, warto odnotować staranność, z jaką Lewandowski niejednokrotnie podkreśla duchową niezależność Dąbrowskiego, tego „wroga wszelkiego uniformizmu" (s. 236) – temu poświęcony jest trzeci ze wspomnianych esejów: *Teatr wojny. Wokół relacji Tadeusza Dąbrowskiego o sierpniu 1914 roku*.

[5] Zob. *Jak pozytywiści czytali Wyspiańskiego*.

III.indd 196 2011-06-13 14:32:35

stanowi podkreślenie przekonania o iluzoryczności idei bohaterskiego wyczynu bez tragicznego końca; poprzez kształt *Warszawianki* w sposób jednoznaczny wyklucza zaistnienie alternatywy: „dziś Twój tryumf albo zgon" (s. 139) – u mety tego wyścigu o własny kawałek legendy czeka tylko zgon.

Rodzajem niespodzianki jest układ cieni w krytycznych wypowiedziach pozytywistów i naturalistów w okolicy roku 1900 – o ile Antoni Sygietyński, przed kilku laty z zapałem broniący nowych zjawisk w malarstwie europejskim, do „krakowskiej orientacji impresjonistycznej" (s. 183)[6] odniósł się z wyraźną niechęcią, zarzucając młodym artystom poprzestanie na „szkicowości", to pełne uznanie znalazła ona w oczach... Bolesława Prusa, dostrzegającego w impresjonizmie pokłady – poezji. Znamienne, jak wielkie zainteresowanie wzbudził Wyspiański wśród pozytywistów, począwszy od *Wesela* i pierwszych prac malarskich ucznia paryskiego mistrza Léona Bonnata; „synom rozsądku" młode pokolenie zarzucało duchową obcość, a jednak to oni właśnie, nie młodopolanie, zdobyli się na rzeczowe analizy i próby interpretacji, których niemal brak w następnej generacji. Że nie wszystkie próby uwieńczone zostały sukcesem, to już inna kwestia, niemniej świadczą one dobitnie o usilnych staraniach zmierzających do „przełamywania granic macierzystej kultury literackiej" (s. 187) oraz zaznaczenia nie tak znów wielkiego dystansu dzielącego pozytywistów od schedy romantycznej. To, co Lewandowski określa jako „predylekcję do jednoznacznych odczytań" (s. 188), zaważyło na niemożności zupełnego porozumienia. Mimo to wszakże nie kto inny jak Piotr Chmielowski, wprowadzając pojęcie „spójności niespójnej" (s. 187), jako pierwszy bezbłędnie rozszyfrował niektóre z dramatycznych konstrukcji postaci Wyspiańskiego, natomiast Włodzimierz Spasowicz, z uznaniem komentując metodę „swobodnie zestawionych" (s. 185) scen, wpadł na znakomity pomysł, by „osobliwość ruchu i gestu scenicznego postaci" (s. 186) spróbować rozwiązać poprzez analogię z kinematografem, wtedy właśnie rozpoczynającym swój triumfalny pochód przez kraje europejskie. Swym znakomitym kolegom nie ustępowała Waleria Marrené-Morzkowska, doceniając powiązanie i wzajemny wpływ form malarskich i literackich, w czym wtórował jej Kazimierz Kaszewski, trafnie podsumowując metodę twórczą Wyspiańskiego jako operowanie „kategoriami obrazowymi" (s. 185) – choć dodać trzeba, iż krytyk ów nie uznawał tej metody w odniesieniu do dzieła literackiego, widząc w niej jedynie propozycję dla dzieła scenicznego.

Doborowe towarzystwo „powieści schyłkowych" (były to przede wszystkim: *Morituri* Józefa Ignacego Kraszewskiego, *Graf Rak* Zygmunta Kaczkowskiego, *W wieku nerwowym* Leo Belmonta, *Kwiat lotosu* Marii Rodziewiczówny, *Hrabia August* Aleksandra Mańkowskiego i *Bez dogmatu* Henryka Sienkiewicza) wzbogaciło się w 1892 roku o *Śmierć* Ignacego Dąbrowskiego[7]. Tej niezwykłej powieści, jednemu z pierwszych studiów rozpadu osobowości, kryzysu wartości i doświadczenia śmierci, dotyczy szkic Lewandowskiego *„Gorzka skarga wieku". O „Śmierci" Ignacego Dąbrowskiego*, początkowo pomyślany jako wstęp do tejże. Tak więc pierwsza część tekstu poświęcona jest sylwetce Dąbrowskiego, pisarza, na którego twórczości niefortunnie zaważył oszałamiający sukces debiutu (była nim *Śmierć* właśnie), pozornie tylko wzmocniony późniejszą o rok *Felką*[8] – ponieważ praca nad tą ostatnią zajęła Dąbrowskiemu zaledwie 6 tygodni, wydawało się, iż ugruntuje ona świeżo zdobytą przez niego pozycję na scenie literackiej, gdy tymczasem okazała się punktem kulminacyjnym szczęśliwej passy autora, od tej pory piszącego coraz rzadziej

---

[6] Chodziło o III Wystawę Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka" w Zachęcie, gdzie swe prace zaprezentowali m.in. J. Fałat, J. Stanisławski i S. Wyspiański.

[7] Powieść tę, ukończoną w 1891 roku, rok później ogłosiła „Biblioteka Warszawska", natomiast edycja książkowa ukazała się w roku 1893 za sprawą wydawnictwa T. Paprockiego.

[8] Lewandowski zwraca uwagę na fakt, iż *Felka* „dała początek rzadkiej" w epoce Młodej Polski „odmianie powieści w listach" (s. 106).

III.indd 197 2011-06-13 14:32:35

i bez większego powodzenia. Wymowny jest fakt, że Ignacy Matuszewski w swoim przeglądzie literatury polskiej z roku 1902 Dąbrowskiego pomija zupełnie!

Zmiana tytułu z pierwotnego – *Suchotnik* – na *Śmierć* pociągnęła za sobą zmianę koncepcji utworu, otwierając przed nim wymiar uniwersalny i sytuując powieść w nurcie malarstwa i literatury tanatologicznej, w tym właśnie czasie szturmem zdobywających Europę[9] *Tańcem szkieletów* Camille'a Saint-Saënsa, rysunkami Féliciena Ropsa i *Śmiercią Iwana Iljicza* Lwa Tołstoja. Lewandowski nie poprzestaje na konstatacji tych zjawisk, lecz łączy je z atmosferą epoki, poczuciem przesytu, dostrzegając tu, podobnie jak Kazimierz Wyka (*Modernizm polski*) i inni badacze, przeżycie pokoleniowe modernistów. Pokazuje, jak w powieści Dąbrowskiego wiążą się ze sobą „ostatnia w stuleciu dziewiętnastym rewolta młodości" (s. 99) i koncepcja czyniąca z człowieka współczesnego „człowieka momentu" (s. 100), meteor, którego deskrypcji winna służyć sztuka, także podlegająca presji ulotności.

Skoro celem życia stało się doświadczenie momentu, zgłębianie go i opisywanie, jako gatunek najlepiej oddający owe meandry psychologiczne jawiła się nowa „spowiedź dziecięcia wieku", czyli powieść-diariusz (Lewandowski podkreśla, że w kwestii subtelności analizy, zdaniem Cezarego Jellenty, Dąbrowski prześcignął Gustave'a Flauberta i braci Goncourtów, a z rodzimych arcydzieł – *Bez dogmatu* Sienkiewicza ⟨s. 126⟩). Analizując kolejno narrację, czas i przestrzeń, a także kompozycję oraz styl powieści, Lewandowski pokazuje, jak diariusz umierającego studenta staje się swoistą „grą iluzji i deziluzji" (s. 111), bezlitośnie obnażającą rozpaczliwie skrywaną pustkę, przed którą schronienia szuka się w nie do końca właściwie rozpoznanym indywidualizmie. Ambiwalencja jest uderzająca: wnikanie w siebie pozwala na zrozumienie rozmaitych/odmiennych postaw wobec świata, ale zarazem, automatycznie niemal, narzuca podmiotowi postawę spektatora, stopniowo, lecz nieubłaganie doprowadzając do utraty tożsamości.

Lecz zmagania Józefa Rudnickiego ze śmiercią, jego walka z samym sobą o wyrażenie, zupełnie zbędnej przecież, zgody na odejście, walka nie będąca niczym innym, jak efektem niedojrzałości, tak duchowej, jak i intelektualnej, nie są jedynym tematem tej powieści-studium – i Lewandowski o tym nie zapomina. To także historia o tym, jak schyłek XIX wieku zepchnął śmierć samą na „obyczajowy indeks", jak gwałtem wyrwano ją z familiarnego zacisza i wciśnięto w ramy instytucji; „śmierć zatajona" stawała się tematem *tabu*, a jej pozorna nieobecność pozwalała na kilka chwil zapomnieć o przemijaniu.

Określenie lat 1907–1914 jako czasu, w którym, wedle definiującej klasycyzm formuły Henriego Peyrego, „widać zarodki najrozmaitszych możliwości, ale żaden kierunek nie dominuje i nie sposób przewidzieć przyszłej jedności" (s. 64)[10], łączy wspomniany wcześniej szkic o Tadeuszu Dąbrowskim z tekstem omawiającym nasilenie tendencji pozytywistycznych w ostatnich latach poprzedzających wybuch Wielkiej Wojny (*Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski. Lata 1907–1914*). Owa mnogość kierunków, prądów, idei ma wspólny punkt wyjścia, a jest nim fakt, iż wszystkie one pochodzą sprzed 1905 roku; zarazem ta sama różnorodność staje się źródłem rozbieżności w ocenach: dla jednych badaczy to okres schyłku, zmierzchu czy zwyrodnienia Młodej Polski, dla drugich – moment ostatniego zrywu, złamanego rokiem 1914[11]. W tym umysłowym melanżu niepoślednią rolę odegrała „powrotna fala" koncepcji rodem z pozytywizmu, których popularność zeszła się ze wzrostem zainteresowania rozprawami

---

[9] Jak zaznacza autor szkicu, tematyka ta przed rokiem 1890 pojawiała się w polskiej literaturze jedynie marginalnie.

[10] Cytat pochodzi z pracy H. P e y r e g o *Co to jest klasycyzm?* (Przeł., wstęp M. Ż u r o w s k i. Warszawa 1985, s. 69).

[11] Jak przyjmuje Lewandowski, rok 1918 jest nie tylko rokiem kończącym epokę Młodej Polski, ale i datą ostatecznego zamknięcia „formacji romantycznej" (s. 64).

III.indd 198 2011-06-13 14:32:35

Henriego Bergsona, Edwarda Abramowskiego, Georges'a Sorela i Stanisława Brzozowskiego, zgodnie głoszącymi „heroizm pracy, apologię nauki i wynalazków technicznych oraz samoorganizacji świata pracy" (s. 75). Był to także moment, kiedy najsilniej odezwały się głosy skierowane przeciw ofensywie neoromantyzmu (raz jeszcze Tadeusz Dąbrowski), gdyż i chwila była po temu najwłaściwsza: jubileusze działalności twórczej pozytywistów (Elizy Orzeszkowej i Aleksandra Świętochowskiego) zbiegły się z czymś, co Lewandowski określa jako „jubileatyzm romantyczny" (s. 67), z przemożną siłą kształtującym zbiorową wyobraźnię początku XX wieku.

Próbując ustalić powody „pozytywistycznego nawrotu", Lewandowski dochodzi do wniosku, iż nie ma tu jednej, generalnej przyczyny, najwyżej można mówić o ich splocie, co doskonale widać w syntezach epoki. Wilhelm Feldman[12] postrzega ową falę jako bunt wobec nadmiaru „marzycielstwa", który wszakże nie musiał oznaczać całkowitego zerwania z samym romantyzmem (s. 64); kilkadziesiąt lat później Kazimierz Wyka[13] źródła owego nawrotu upatrywał w naturze polskiego ekspresjonizmu, łączącego koncepcje pozytywistyczne z „apelem wyzwoleńczym" (s. 65); i wreszcie Maria Podraza-Kwiatkowska[14] połączyła renesans idei pozytywistycznych z ideologią czynu spod znaku Brzozowskiego.

Wbrew przewidywaniom Feldmana nowy pozytywizm nie zdominował schyłku epoki: w literaturze pozostał on jedynie wątkiem pobocznym, nigdy nie znalazłszy się w centrum uwagi – tym samym nigdy nie przeistoczył się w konkretny, sprecyzowany prąd, ale w zamian za to umożliwił, częściową przynajmniej, rehabilitację pozytywistów, a to poprzez połączenie etosu pracy z etosem walki, dotychczas wzajemnie się wykluczających. Literatura, jak stwierdza Lewandowski, ograniczyła się do „formy agitacyjno-deklamacyjnej prezentacji pozytywistycznego stylu myślenia i przedpowstaniowych organicznikowskich tradycji [...]" (s. 67), w praktyce sprowadzającej się do prezentowania zapomnianych przez Boga i ludzi „wysepek" praworządności i racjonalnego gospodarowania, jak to ujął autor recenzowanej książki. Miał na myśli np. rodzinę Komierowskich (*Sam wśród ludzi* Brzozowskiego), majątek państwa Czarnoziemskich (*Wita* Tadeusza Micińskiego) czy dwór Stawiszcze (*Mené-Mené-Thekel-Upharisim!... Quasi una phantasia* tegoż), a wreszcie wybory życiowe bohatera *Henryka Flisa* (Antoni Mueller).

Przedstawione cztery bloki tematyczne nie wyczerpują, oczywiście, całości, którą w swej książce proponuje Tomasz Lewandowski. Mają za zadanie jedynie pokazać szeroki wachlarz możliwości, tak merytorycznych, jak i metodologicznych, przyjętych przez autora. Drobiazgowe analizy i wnikliwy ogląd problemu łączą się z niebanalną treścią, z podejmowaniem tematów trudnych bądź nieznanych, o co we współczesnym literaturoznawstwie coraz trudniej.

Abstract

AGNIESZKA ROZPŁOCHOWSKA-BONIATOWSKA
(Cracow)

LEWANDOWSKI'S YOUNG POLAND ENCOUNTERS

The text discusses a collection of Tadeusz Lewandowski's sketches entitled *Encounters with Young Poland* (*Spotkania młodopolskie*) which, among many papers on the subjects, attracts readers' attention in the way it describes and accounts for Polish modernism. The title of the collection justly

[12] W. F e l d m a n, *Współczesna literatura polska*. Wyd. 5. Warszawa–Lwów 1908, s. 675–676.

[13] M. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, *Charakterystyka okresu Młodej Polski*. W zb.: *Literatura okresu Młodej Polski*. Red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska. T. 1. Warszawa 1968, s. 58. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku". Seria 5.

[14] *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992, s. 270.

III.indd 199 2011-06-13 14:32:35

reflects Lewandowski's method of close-ups in which subjectively selected problems, namely an obscure figure of Ignacy Dąbrowski, Stanisław Wyspiański's early dramas, and eventually the renaissance of positivist thought at the twilight of Young Poland are subject of examination. The original subject supports here bold statements, and seemilgly exhaustive problems bring about unexpected conclusions, being so necessary in literary history.

MARTA TYCZYŃSKA-LEWICKA
(Poznań)

PARTYJKA Z MISTRZEM

J a n J a k ó b c z y k, SZACHY LITERACKIE? RZECZ O TWÓRCZOŚCI KAROLA IRZYKOWSKIEGO. (Recenzent: Andrzej Zdzisław Makowiecki). Katowice 2005. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 240. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach". Nr 2360. (Redaktor serii „Historia Literatury Polskiej": Marek Piechota).

> Pańska rozprawa to rozprawa ze mną. Czułem się niejako podglądniętym, czułem, że Pan się wdarł w te sfery, o które, znając literatów polskich, byłem spokojny, że nikt się tam nie potrudzi: mogą mi z zewnątrz dokuczyć, określać kolor moich włosów, mego talentu czy beztalentu, ale do moich myśli się nie dobiorą, bo ich by to nawet nie interesowało: w Panu poczułem – świadka[1].

Cytat z listu Karola Irzykowskiego do Karola Ludwika Konińskiego jest najlepszą rekomendacją książki Jana Jakóbczyka[2]. Wystarczy sobie wyobrazić, że przytoczone słowa są kierowane do tego współczesnego badacza literatury XIX i XX wieku. W swej pracy autor dotyka wielu sfer zarówno twórczości, jak i osobowości wielkiego krytyka z pierwszej połowy XX wieku; przywołuje i komentuje jego poglądy literackie, polityczne, ideologiczne, osobiste. Przygląda się kolejno wątkom intymnym, problematyce historycznej, antysemickiej, trudnej relacji Irzykowskiego ze Stanisławem Brzozowskim; pisze o specyficznym poczuciu humoru autora *Pałuby*, o jego stosunku do freudyzmu, plagiatu i konkursów literackich. Obszar zainteresowań Jakóbczyka jest zatem niemały.

Po 60 z górą latach, jakie minęły od śmierci Irzykowskiego (zmarł w 1944 roku), spuścizna krytyka nadal góruje ilościowo nad literaturą o nim. Książki monograficzne dotyczące tego pisarza można policzyć na palcach jednej ręki, nie jest on też popularnym bohaterem artykułów czy dysertacji naukowych. Do klasyki przeszły już pozycje Barbary Winklowej (opowieść biograficzna) i Wojciecha Głowali (opowieść teoretyczna). Wymienić jeszcze należy osobiste wspomnienie Haliny Marii Dąbrowolskiej, z którą łączyła Irzykowskiego skomplikowana relacja. Książki te powstawały w różnych latach, nie było natomiast czegoś na kształt „mody na Irzykowskiego". Pojawia się zatem pytanie o aktu-

---

[1] K. I r z y k o w s k i, *Listy 1897–1944*. Oprac. B. W i n k l o w a. Kraków 1998, s. 215.

[2] Warto wspomnieć, że J. Jakóbczyk nie jest pierwszym, który odniósł się do szachów przy okazji twórczości Irzykowskiego. W roku 2001 została wydana książka M. L i t m a n o w i c z i T. L i s s o w s k i e g o *Karol Irzykowski. Pióro i szachy*. Współautorka owej książki pisze podręczniki do gry w szachy, więc można się domyślać, że przywołana praca profesjonalnie analizuje relacje między grą w szachy a dorobkiem literackim Irzykowskiego.

III.indd 200 2011-06-13 14:32:36

alność myśli tego intelektualisty. Adam Wiedemann, również w pewnym momencie swego życia zafascynowany autorem *Pałuby*, w 2001 roku stwierdzał: „Irzykowski jest nieaktualny, zarówno dla mnie osobniczo, jak i dla całej naszej teraźniejszej kultury, ta kultura poszła w zupełnie innym kierunku, niż on chciał”[3]. Otóż, w moim przekonaniu, Irzykowski właśnie dlatego jest aktualny, że kultura nie posłuchała jego wołania; jest do znudzenia aktualny, bo jego teksty (prócz wyraźnych śladów stylistyki charakterystycznej dla Dwudziestolecia) mogłyby z powodzeniem uchodzić za napisane dziś, odnoszące się do współczesnej literatury, sztuki, życia kulturalnego. I choć słowa Irzykowskiego nie budzą obecnie tak skrajnych emocji jak przed niemal 100 laty, nie można ich traktować jak rozdziału zamkniętej historii krytyki literackiej. Podobnie zresztą odczytuję o 10 lat wcześniejszą wypowiedź Henryka Markiewicza o Stanisławie Brzozowskim: „Z perspektywy historycznej staje się widoczne, jak mocno walory pisarstwa Brzozowskiego sprzężone są z ich niedostatkami. Zanikają też wobec niego nastawienia zarówno wyznawcze, jak i bezpośrednio polemiczne. Pozostały, oczywiście, różnice poglądów – u jednych bliższe są one biegunowi aprobaty, u innych – biegunowi sprzeciwu. Ale ponad tymi różnicami poglądów ustala się przekonanie, że właśnie Brzozowski rozpatrywał literaturę w najrozleglejszych związkach z całością kultury i życia zbiorowego. Stawiał jej pytania fundamentalne i przykładał do niej miary najwyższe. Krytykę literacką podniósł do godności suwerennego organu świadomości narodowej i społecznej. Na tym obszarze piśmiennictwa odegrał w dziejach kultury polskiej rolę większą niż ktokolwiek inny”[4]. Fragment ten przypomina mi w swej antyfrazowej wymowie satyrę Ignacego Krasickiego *Do króla*, gdzie ironicznie ujęte przywary władcy stanowiły *de facto* jego zalety.

W dalszej części cytowanego artykułu Wiedemann pisze: „Nic zaś się równie szybko nie dezaktualizuje jak inny krytyk. Irzykowski może nas fascynować, dopóki bawimy się w historyków literatury, potem jednak musimy o nim zapomnieć, o wszystkim musimy zapomnieć, bo inaczej nie stworzylibyśmy nic swojego”[5]. Wydaje się wszakże, iż Jakóbczyk stworzył „coś swojego”, mimo że przesiąknął Irzykowskim. Tak jak *Polski kosmos* Andrzeja Falkiewicza jest „zarażony” Gombrowiczem, tak książka Jakóbczyka mówi Irzykowskim; poetykę, język, metaforykę swoistego „eseju przy Irzykowskim” cechuje zinternalizowany przez autora słownik krytyka[6].

Jakóbczyk w swej rozprawie niewątpliwie jawi się jako elokwentny erudyta, „naczytany” zarówno literatury podmiotowej, jak i przedmiotowej. Nie tylko rozmawia z autorem własnymi słowami (czasem polemicznymi, częściej – pełnymi zgody i uznania), ale także nierzadko prowadzi dialog wewnętrzny pomiędzy tekstami Irzykowskiego. Czyta jeden tekst przez inny, zestawia je ze sobą. Konfrontacje te ukazują złożoność myśli „heroicznego klerka”[7], pozwalają porównać Irzykowskiego-krytyka z Irzykowskim-człowiekiem, choć niekiedy granica niebezpiecznie się zaciera i nie wiadomo już, gdzie jeden się kończy, a drugi zaczyna. Np. pisząc o zacietrzewieniu Irzykowskiego w walce z plagiatem, o „zazdrosnej obronie pierwszeństwa, prawa do »wynalazku« [...]” (s. 108), wspomina Jakóbczyk o odrobinie próżności, jaka kierowała Irzykowskim – jako krytykiem? jako człowiekiem?

---

[3] A. W i e d e m a n n, *Pamflet na mistrza*. „Znak” 2001, nr 2, s. 64–65.

[4] H. M a r k i e w i c z, wstęp w: S. B r z o z o w s k i, *Eseje i studia o literaturze*. Oprac. ... Wrocław 1990. T. 1, s. LXXXIV. BN I 258.

[5] W i e d e m a n n, *op. cit*.

[6] J a k ó b c z y k wskazuje na pewne pokrewieństwo obu twórców w rozdziale *Gombrowicz w szkole Irzykowskiego?* Intertekstualne gry dotyczą zatem nie tylko badacza i „przedmiotu badania”, ale także samych „przedmiotów” – „To żaden paradoks: »Gombrowiczem« można komentować Irzykowskiego, »Irzykowskim« Gombrowicza” (s. 208). Byłby to z pewnością interesujący eksperyment, choćby ze względu na podobnie ironiczne spojrzenie obu pisarzy.

[7] Odwołuję się tutaj do pracy *Klerk heroiczny. Wspomnienie o Karolu Irzykowskim* (Oprac. B. W i n k l o w a. Kraków 1976).

Chyba nie można tych dwóch podmiotów definitywnie rozdzielić. I nie można do końca sprostać postulatowi autora: „Urazy i kompleksy zostawmy na boku" (s. 109), bo w życiu Irzykowskiego miały one – jak się zdaje – duże znaczenie i wpływały bezpośrednio na jego twórczość. Sam Jakóbczyk wskazuje na to, przeplatając nieraz cytaty z *Dziennika* czy *Listów* ze zdaniami z artykułów krytycznych.

Zgodnie z propozycją twórcy recenzowanej pracy, aby „może lepiej skupić się na tym, co jest w tej książce, niż na tym, czego w niej nie ma" (s. 14), skoncentruję się przez chwilę na strukturze dzieła Jakóbczyka. Konstrukcja stanowi odbicie charakteru recepcji myśli Irzykowskiego i wynika z konieczności „przyczynkarskiego" (w neutralnym sensie tego słowa) ujęcia tej problematyki. Autor porusza wiele kwestii, nierzadko powiązanych wyłącznie nazwiskiem Irzykowskiego, *Szachy literackie* to więc raczej tom esejów, wędrówka po tematach niż spójna narracja. Cecha ta nie umniejsza jednak wartości opracowania; po owych konkretnych zagadnieniach autor wnikliwie porusza się najczęściej w głąb, czasem wszerz. Na odleglejsze dygresje zdobywa się na ogół w przypisach, w których też wyraźniejszy jest rys jego osobowości, jego poglądy, odczucia, mniemania – np. wtedy, gdy przywołuje „nieznośnie długi" cytat z tekstu Tomasza Burka: „O trafności tego poglądu nie warto nawet dyskutować [...]" (s. 68, przypis 39). Albo wtedy, gdy uzasadnia tytuł jednego z rozdziałów, *Zazdrość i wynalazki*: „Tytułowa zazdrość zwiedzie cokolwiek czytelnika, jeśli potraktuje on ją jako wskazówkę zawartości [...]. Jeśli jednak zdecydowałem się na wyeksponowanie zazdrości w tytule, to, korzystając z wynalazku Irzykowskiego – Womeli, zastosowałem tu »metodę insynuacyjną«. Pisząc zaś o tym, pewnie ów wynalazek »spaliłem«" (s. 100, przypis 1). Inna ciekawa opinia, również na marginesie: „piszący o zjawisku antysemityzmu w twórczości tego czy innego pisarza jest, poza przypadkami klinicznymi, w sytuacji skomplikowanej. Istnieją jakieś merytoryczne uzasadnienia podjęcia tego problemu i pojawia się konieczność wybronienia tego kogoś przed oskarżeniem. Irzykowski powiedziałby, że to forma szantażu" (s. 95, przypis 26). W podobnej poetyce skonstruował badacz inny przypis: „Czermińska przypomina deklarację Gombrowicza, że ten Brzozowskiego nie czytał. Niezależnie od stopnia prawdziwości tego oświadczenia rodzi się pytanie: Irzykowskiego nie czytał, Brzozowskiego nie czytał, zasługa to czy niekompetencja i arogancja? Gombrowiczolog odpowie: strategia!" (s. 208–209, przypis 30). Przede wszystkim jednak w tym miejscu dostarcza Jakóbczyk świadectw wnikliwej lektury dzieł krytyka, np.: „Uwaga Irzykowskiego o tym, że *Pałuba* zrodziła się z ducha ekshibicjonizmu, została uczyniona w *Beniaminku*, nie zaś, jak błędnie wskazał Markiewicz, w tomie *Walka o treść*" (s. 49, przypis 66). Pisząc o poczuciu humoru autora *Pałuby*, Jakóbczyk spostrzega: „Trzy tomy kalendarium życia i twórczości K. Irzykowskiego autorstwa B. Winklowej dają bogatą dokumentację ikonograficzną. Uśmiechniętego Irzykowskiego można tam zobaczyć tylko raz, na zdjęciu z Konińskim w czasie pobytu w Zakopanem w 1938 roku. Ponadto zauważyć wypada sporo karykatur Irzykowskiego, był najwyraźniej postacią charakterystyczną (uchodził za taką)" (s. 117, przypis 3).

Recenzowana książka często przybiera charakter opracowania „wokół myśli Karola Irzykowskiego" – by sparafrazować tytuł tomu zbiorowego dotyczącego Stanisława Brzozowskiego[8]. Badacz, świadomy niemożliwości całościowego ujęcia, porusza jednak bardzo ciekawe strony twórczości krytyka. Moim zdaniem, bardzo interesujący jest rozdział *Konkursy, nagrody, powodzenie*, który ukazuje stosunek Irzykowskiego do instytucji konkursu literackiego. Jakóbczyk pisze o odrzuceniu przez autora *Pałuby* nagrody w wysokości 2000 zł, przyznanej mu w 1928 roku przez Polskie Towarzystwo Wydawców[9].

[8] Chodzi o zbiór *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego* (Red. A. Walicki, R. Zimand. Kraków 1974).

[9] Decyzja Irzykowskiego wydaje się tym bardziej niezrozumiała, że kwota wygranej była wysoka. Według L. L a n d a u a (*Płace w Polsce w związku z rozwojem gospodarczym*. Warszawa

III.indd 202 2011-06-13 14:32:36

W *Oświadczeniu w sprawie nagrody* jako powód takiego zachowania podał fakt, iż 3 lata wcześniej nagrodę tę otrzymał Ostap Ortwin, który „nie ma za sobą żadnej książki i w życiu napisał może kilkanaście artykułów literackich”[10]. Słowa te wywołały zdziwienie i oburzenie środowiska literacko-akademickiego, ponieważ obaj krytycy (Ortwin i Irzykowski) uważani byli za przyjaciół (dość wspomnieć liczną korespondencję czy skonstruowaną wspólnie w 1908 roku broszurę w obronie Brzozowskiego *Lemiesz i szpada przed sądem publicznym*). To Ortwin przyczynił się do wydania *Pałuby* (za co otrzymał od jej autora dedykację „akuszerowi *Pałuby*”), a także potem (kilka lat po incydencie z nagrodą) zapraszał Irzykowskiego na odczyty do Lwowa.

Jednak w swej analizie wspomnianego oświadczenia Jakóbczyk nie uwzględnia jeszcze innego tłumaczenia, które zawarł Irzykowski w pisanym 6 lat później liście do Ortwina, a przywołanym w cytowanym już tekście Wiedemanna: „Ja odrzuciłem [nagrodę], wysuwając jako motyw, że poprzedniego roku [!] udzielono nagrody Panu. Motyw ten był nieprawdziwy i fałszywy – przy czym zlekceważyłem to, że ogłoszenie go musi Pana zaboleć. Właściwie szło mi o to – zdawało mi się wówczas, że gdy dostanę tę nagrodę, będzie to na później pretekstem, aby mnie wykluczyć od nagród większych. Nie był to więc nawet hojny gest, lecz głupie obliczenie”[11]. I dalej dodaje enigmatycznie: „Jeżeli przyznanie się do winy może być ekspiacją – oto ona. Ale na spowiedzi i wyznania moda minęła, może słusznie. Zapewniam jeszcze, że obraza wyrządzona Panu była większa w intencji niż w rzeczywistości”[12]. Trzeba stwierdzić, że dość pokrętna to psychologia. Niemniej nawet tak dziwna spowiedź wystarczyła, by powrócić jeśli nie do przyjaźni, to przynajmniej do owocnej współpracy.

W jaki sposób odnosi się autor książki do jej bohatera? Czasem Jakóbczyk wydawał mi się stronniczy, objawiając sympatię do „przedmiotu badań”, broniąc go niemal na każdym kroku, innym razem sprawiał wrażenie, że obchodzi się z nim „bez taryfy ulgowej”, niczym uszczypliwy Artur Sandauer (*nb.* sam autor używa tej formuły w tytule pierwszej części rozdziału *Antysemitą w filosemitę* ⟨s. 88; komentarz: przypis 1⟩). A może po prostu Jakóbczyk starał się być wobec Irzykowskiego sprawiedliwy, próbując uzasadnić czyny uznawane dotąd za haniebne, a zasłużenie krytykując to, czemu rzetelna krytyka się należy. Obrony doczekał się Irzykowski w związku ze współpracą z rozpolitykowanym pismem Stanisława Piaseckiego „Prosto z mostu”. Obrona ta jednak, w przeciwieństwie do cytowanych wypowiedzi współczesnych, którzy poddawali się emocjom, jest rzeczowa i obiektywna. Autor stara się zanalizować sytuację, przytoczyć jak najwięcej dowodów i wysnuć konkluzję. Sądy mniej pochlebne z reguły tyczą się nie twórczości krytycznej, ale literackiej Irzykowskiego. I nie są to bynajmniej opinie odosobnione – nowele i nieliczne wiersze od zawsze zajmowały dolne rejony w hierarchii tekstów omawianego pisarza. Oprócz *Pałuby*, niesprawiedliwie nie docenionej, proza wielkiego krytyka jest raczej nieudana. Jakóbczyk przywołuje te sądy m.in. przy okazji rozważań o humorze w tekstach Irzykow-

---

1933, s. 24, 36) pensja robotnika pracującego w tartaku wynosiła wówczas 97 zł, natomiast pracownik umysłowy zarabiał średnio od 175 do 430 zł miesięcznie. Jak z kolei zaświadcza B. W i n k l o w a (*Karol Irzykowski. Życie i twórczość*. T. 2. Kraków 1992, s. 7), sam Irzykowski w latach 1919–1933 „dysponował stałą pensją z sejmu, a od roku 1924 również stałymi, choć niezbyt wielkimi dochodami z »Robotnika«; zapewniały one względnie dostatnie utrzymanie najbliższej rodzinie”. Po roku 1933 Irzykowski otrzymywał sejmową emeryturę w wysokości 440 zł. Niemniej nadal suma 2000 zł stanowiła dużą ilość gotówki. *Nb.* za tę kwotę można było ponoć zakupić 40 egzemplarzy *Pałuby*, której cena rynkowa wynosiła wówczas 50 zł (według ustnej relacji K. W y k i).

[10] K. I r z y k o w s k i, *Pisma rozproszone*. Oprac. J. B a h r. T. 2: *1923–1931*. Kraków 1999, s. 420.

[11] I r z y k o w s k i, *Listy 1897–1944*, s. 276. Jakóbczyk wspomina o tym liście jedynie w notce, pisząc o nim jako o „formie przeprosin”.

[12] *Ibidem*, s. 277.

III.indd 203 2011-06-13 14:32:36

skiego. O noweli *Almanzor, czyli zęby i ruptura* mówi: „Dwóch hipochondryków, dźwięki skocznej muzyki, fragmenty *Ballady* z *Konrada Wallenroda* deklamowane przez Almanzora, który nie potrafi powstrzymać się od śmiechu, dodatkowo szereg gagów dalekich od wyrafinowania – humor to, doprawdy, trochę gorzkawy" (s. 119). Trudno się z taką opinią nie zgodzić. Odczuwam jednak pewien niedosyt, gdy autor, pisząc o dowcipie Irzykowskiego, nie przywołuje tekstów, w których najlepiej ten dowcip jest widoczny – rozpraw krytycznych i recenzji. Są tu nowele, dramaty, korespondencje-felietony, wywiady. Ale nie ma tego, co dla Irzykowskiego najbardziej charakterystyczne: humoru cynicznego, ironicznego, złośliwego, zgryźliwego, czasem zrzędliwego; tego humoru, który cechował jego codzienną, nieodświętną krytykę[13]. Jakóbczyk przeciwstawia „kwasy, sarkazm czy złośliwości w pisarstwie Irzykowskiego" ewentualnym kwalifikacjom humorysty, po czym dodaje, że „do jego poczucia humoru trzeba się przyzwyczaić, a wówczas poszukiwanie go w pisarstwie autora *Lżejszego kalibru* niekoniecznie będzie musiało uchodzić za szaleństwo czy, w najlepszym razie, dziwactwo" (s. 116). Być może, ludziom, do których Irzykowski kierował swe przytyki, nie wydawały się one ani trochę zabawne, dziś jednak w wielu z nich dostrzegamy niebanalny dowcip, nieco sentencjonalny, najczęściej językowy, bo biegłości w operowaniu materią językową Irzykowskiemu odmówić nie sposób. Np.: „moda sama jest nieśmiertelna, chociaż każde z jej zjawisk przemija, ale fakt, że sama zmiana jest niezmienną, rzuca na każdy jej objaw szczególny refleks: »psychologiczny połysk trwałości«"[14]. Nawet w codziennej gazecie przywoływany bywa jego zabawny aforyzm: „Każda literacka epoczka ma swojego bziczka"[15]. Jak widać, językiem Irzykowskiego można opisywać także dzisiejszą rzeczywistość.

Niewątpliwie warto zwrócić uwagę również na język, którym posługuje się Jakóbczyk. Nie zalicza się on do łatwych, nie odnajdziemy tu bynajmniej lekkiego stylu felietonisty. Co ciekawe, to pewna dostrzegalna (przynajmniej przy pierwszej lekturze) zależność formy przekazu od jego treści. Autor zmienia bowiem sposób wyrażania wraz ze zmianą podejmowanej problematyki. O intymności pisze jakby właśnie intymnie, szeptem („Istnienie czegokolwiek w ludzkim świecie warunkowane jest osadzeniem się w pamięci; wypadnięcie poza pamięć oznacza nieobecność, nicość" ⟨s. 27⟩); o suchych faktach wypowiada się stylem nieco reportażowym czy reporterskim (ścisłe relacje, czas teraźniejszy, dużo cytatów, zwięzłe zdania: „O generalizowaniu będzie kolejny felieton. Na aferę kompromitującą prasa i politycy reagują ostrzeżeniem: to tylko wyjątek, nie generalizować ⟨tak było w Dwudziestoleciu⟩. Irzykowski pyta żartobliwie: »Kiedyż nareszcie wolno generalizować? Czy trzeba koniecznie mieć aż trzydzieści wypadków zamiast trzech?«" ⟨s. 58⟩). Przy analizie poglądów historiozoficznych Jakóbczyk także przejmuje podobny, eseistyczny język („Historia bowiem, jakkolwiek ją rozumieć, jest w szczególny sposób przyporządkowana osi hierarchii; pracują nad tym sztabowcy od propagandy i polityki, ale taka też jest »materia« historii; »aktualia«, w znaczeniu nadanym tej kategorii przez Irzykowskiego, mają ograniczone możliwości ingerowania w hierarchię, rozbijają wszak ustabilizowane rozpoznania na obszarach, by się tak wyrazić, *praesens* i *futurum*" ⟨s. 79⟩). Dzięki takiemu bogactwu stylistycznemu recenzowana książka nie tylko jawi się jako różnorodna, ale także zachowuje *decorum*.

---

[13] K. I r z y k o w s k i w swych pracach często przytaczał anegdoty, np. w takim rozbudowanym porównaniu (*Leopold Staff: „Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów o czynie"*. W: *Pisma rozproszone*. T. 1: *1897–1922* ⟨1998⟩, s. 52): „W literaturze jest tak jak w handlu w Galicji: niech który kupiec otworzy sklep z jakimś oryginalnym towarem i ma popyt, zaraz, nawet przy tej samej ulicy, założy sobie taki sam sklep kilkunastu innych kupców i wszyscy zbankrutują".

[14] K. I r z y k o w s k i, *Filozofia mody*. W: jw., s. 120.

[15] R. A. Z i e m k i e w i c z, *Języczenie*. „Plus Minus". Dodatek do „Rzeczpospolitej" 2006, nr 46, z 18–19 XI, s. A7.

III.indd 204 2011-06-13 14:32:36

Kiedy Jakóbczyk przywołuje jakiś fragment tekstu Irzykowskiego (a robi to często), szczegółowo go analizuje, interpretuje, eksplikuje, poszukując analogii, nieraz dość zaskakujących. Czasem polemizuje z autorami poprzednich opracowań myśli krytyka, z utartymi opiniami na jego temat; kiedy indziej natomiast wykorzystuje sentencje bohatera swej opowieści jako punkty wyjścia do refleksji – o ciele, o śmierci czy o szczerości w literaturze. Przykładem takich rozważań może być fragment dotyczący *Dziennika* Irzykowskiego: „Ale ciało okazuje się niełaskawe; opisuje Irzykowski zmiany następujące: żółtawe palce, wargi w środku napuchnięte, skóra raz wydzielająca wyziewy kału, innym razem – moczu. By ostatecznie spuentować to wyliczenie: »Materia jest sprawą potworną, prawie duchową, w swych zagadkowych labiryntach« (D 1916–1944[16], s. 30). Przeświadczenie kultury chrześcijańskiej sakralizuje ciało – »*hoc est enim corpus meum*« – i pogardza ciałem, siedliskiem grzechu. Naturalistyczne doświadczenia, medykalizacja w traktowaniu ciała nadają mu status »rzeczy«. Irzykowski bezpośrednio nie wskazuje na te tradycje, ale pozostaje przecież w ich kręgu" (s. 30–31).

W swych komentarzach Jakóbczyk często zestawia cytaty z dzieł Irzykowskiego z fragmentami prac myślicieli współczesnych, ukazując je w nowym kontekście. Dość wyraźne są tu elementy języka i narracji właściwe postmodernizmowi. Recenzowana książka miejscami wydaje się nieco chaotyczna, próbuje iść śladem dekonstrukcji, posługuje się metaforą. Utkana jest z cytatów i intertekstualizmów, nieraz bardzo odległych. Jej autor gruntownie „przekopał się" przez dzieła mistrza, dzięki czemu odważnie może wiązać ich fragmenty z innymi tekstami. Wykorzystuje ponowoczesne tropy, odwołuje się do teoretyków i krytyków doby teraźniejszej. *Szachy literackie?* bardzo zgrabnie wplatają postać Irzykowskiego i jego myśl w kontekst dzisiejszy. Komentując fragmenty *Dziennika* wyrażające ból po śmierci córki, Jakóbczyk przytacza koncepcje Emmanuela Lévinasa: „Obecność/nieobecność ma tym razem inny wymiar, niezależny od perspektywy podmiotu doświadczającego śmierci; to raczej dramatyczne pytanie o możliwość istnienia/nieistnienia, bytu i nicości. [...] określenia Lévinasa prawdopodobnie spotkałyby się z akceptacją Irzykowskiego" (s. 29–30). Dalej, w tym samym rozdziale, autor cytuje innego współczesnego myśliciela: „Może więc jest tak, jak mówi Jean-Luc Nancy: to w piśmie odnajdujemy »zatomizowane ciało sensu, który nie przedstawia sobą znaczenia ciała«, ale »jest ekspozycją jego anatomii«, realizującej się »na styku z systemem znaczeń, to znaczy z tym napięciem (że jesteśmy) z bytu, co idzie w stronę tego, czym sami jesteśmy«. W tym sensie dziennikowe zapisy są przywracaniem ciała-pisma Basi" (s. 32)[17]. Biorąc pod uwagę, że Irzykowskiego dzielą od Nancy'ego czy Gérarda Genette'a (także później przywoływanego) dwa pokolenia i istotne różnice narodowo-kulturowe, zestawienia takie wydają się ryzykowne. Ale okazuje się, że to jeszcze jeden dowód na aktualność myśli „heroicznego klerka".

Jak już wspomniałam, Jakóbczyk porusza wiele niezależnych od siebie wątków z życia i twórczości Irzykowskiego. Między nimi znalazł się ten, który uważam za jeden z najistotniejszych i najbardziej znaczących: związki tego krytyka z osobą i z myślą Stanisława Brzozowskiego. Relacja ta obfitowała w burzliwe momenty i ostre słowa, lecz była bardzo długotrwała, mimo przedwczesnej śmierci Brzozowskiego. Z jednej strony, w dokumentach prywatnych pojawiają się niewybredne ataki i smutne konstatacje: „Pragnę zapomnieć o istnieniu Irzykowskiego; jest to prawdziwa zmora"[18] , czy „Właściwie on był

[16] Skrót „D 1916–1944" odsyła do: K. I r z y k o w s k i, *Dziennik*. Odczytanie tekstu z rękopisu: S. G ó r a, Z. I r z y k o w s k a. Oprac. B. G ó r s k a. T. 2: *1916–1944*. Kraków 1998.

[17] Cytaty pochodzą z książki J.-L. N a n c y'e g o *Corpus* (Przeł. M. K w i e t n i e w s k a. Gdańsk 2002, s. 74–75).

[18] S. B r z o z o w s k i, *Pamiętnik*. Fragmentami listów autora i objaśnieniami uzupełnił O. O r t w i n. Wstęp A. M e n c w e l. Warszawa 2000, s. 120.

III.indd 205 2011-06-13 14:32:36

zasadniczym rozczarowaniem mego życia”[19]. Z drugiej, w tekstach krytycznych Irzykowskiego (zwłaszcza w tomie *Czyn i słowo*) nie sposób nie zauważyć wpływów myśli Brzozowskiego. Jakóbczyk trafnie ukazuje związek obu myślicieli jako pojedynek dwóch wybitnych, choć upartych i zacietrzewionych umysłów. Można by zadać przewrotne pytanie, ile Brzozowskiego jest w Irzykowskim. Nie byłoby bezzasadne stwierdzenie, że całą dojrzałą twórczość „heroicznego klerka” naznaczał wpływ (czasem zwerbalizowany, częściej – podszyty) autora *Legendy Młodej Polski*. Już pobieżna lektura pozwala zestawić refleksje obu krytyków (literatury, idei, rzeczywistości), wyczytać konstruktywną polemikę, odtajnić osobiste urazy. Ale końcowe wrażenie pozostaje inne i można je odzwierciedlić słowami z *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego: „A tak się żegnają nie wrogi, / lecz dwa na słońcach swych przeciwnych – Bogi”.

Na osobną uwagę zasługuje aneks do książki, którym jest *Leksykon wynalazków językowych Irzykowskiego*. Znajduje się on na ostatnich 12 stronicach, stanowiąc równocześnie uzupełnienie oraz odrębną całość. Irzykowski stosował wiele terminów swojego autorstwa, nadając im specyficzne znaczenia. Był kreatorem neologizmów, ale i teoretykiem zajmującym się innowacyjną terminologią: „Tworzenie nowych słów może być tylko w jednym wypadku usprawiedliwione: jeżeli mianowicie autor spostrzeże w sferze zjawisk czy to zewnętrznych, czy intelektualnych lub uczuciowych jakąś nową grupę zjawisk, czyli tzw. pojęcie dotychczas nie ochrzczone, jeżeli autor z obrazem tego pojęcia dłuższy czas się nosi, próbuje zastosować pokrewne nazwy, kombinuje je, aż wreszcie przekona się, że tu koniecznie potrzeba osobnej nazwy, aby nowego pojęcia nikt nie pomięszał z inną pokrewną grupą zjawisk”[20]. Trzymając się tej zasady, Irzykowski w każdym niemal tekście wprowadzał nowe sformułowania, często następnie anektowane przez potoczny język, którym posługiwali się literaci Dwudziestolecia. Niektóre zjawiska miały w tym osobliwym słowniku nawet kilka określeń, np. pierwsze z haseł leksykonu Jakóbczyka (s. 221): „adamici” – „ludzie z drzwiami na plecach” (ignorujący dotychczasowy dorobek i próbujący przybrać laur odkrywcy). Nie ma w aneksie paru głośnych haseł Irzykowskiego, jak „programofobia” czy „plagiatowość”, ale może wydały się one autorowi zbyt oczywiste. Ponadto z tak bogatej twórczości krytycznoliterackiej trudno jest wydobyć najbardziej charakterystyczne zwroty i wyrażenia, bo zawsze wskutek nieuniknionej selekcji coś ważnego i interesującego można pominąć.

Słownik, w przeciwieństwie np. do monografii, nie dąży do syntezy, ale reprezentuje analityczny sposób przedstawienia problemu. Wystarczy porównać takie dzieła, jak syntezy historycznoliterackie: *Romantyzm*, *Pozytywizm* czy *Młoda Polska*, ze *Słownikiem literatury polskiej XIX wieku*. Alfabetyczne uporządkowanie treści wyklucza hierarchię, implikuje natomiast fragmentaryzację (rozumianą jako brak ambicji ujęcia holistycznego), decentralizację, różnorodność tematyczną i brak wspólnego mianownika – prócz tego bardzo ogólnego, jak „literatura polska XIX wieku”, by skorzystać z przywołanego przykładu. Każde hasło to odrębny temat, obrosły w sensy i interpretacje. Terminy ukute i stosowane przez Irzykowskiego wydają się tak adekwatne do zjawisk, które nazywają, że czasem trudno definicyjnie, peryfrastycznie określić, co znaczą. Choć leksykon Jakóbczyka w niewielkiej skali ukazuje bogactwo neologiczne twórczości Irzykowskiego i pozostawia pewien niedosyt (przede wszystkim ilościowy), stanowi ciekawy dodatek i punkt odniesienia przy lekturze.

Książka *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego* autorstwa Jana Jakóbczyka to ważne ogniwo w opracowaniach dotyczących wybitnego, a trochę zapominanego i na siłę dezaktualizowanego krytyka z okresu Młodej Polski i Dwudziestolecia.

---

[19] I r z y k o w s k i, *Listy 1897–1944*, s. 346.

[20] K. I r z y k o w s k i, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer: „Poezje. Seria I”*. W: *Pisma rozproszone*, t. 1, s. 42.

III.indd 206 2011-06-13 14:32:36

Autor zebrał, zanalizował i skomentował materiały znane już wcześniej, ale przedstawił je w nowych kontekstach; podkreślił te strony pisarstwa Irzykowskiego, które były dotąd nieco pomijane, może traktowane jako nieistotne i błahe. Tym samym stworzył książkę o wszelkich walorach naukowych i spełniającą wszystkie takie wymogi, a zarazem intymną i empatyczną (o ile ów epitet może dotyczyć narracji). Na końcu przywołam opinię jednego z bardziej interesujących intelektualistów polskich drugiej połowy XX wieku, Stefana Kisielewskiego: „Karol Irzykowski – mój mistrz, wręcz od dzieciństwa. Był to wielki krytyk, wielki dziwak, wielki oryginał. Dziwne rzeczy pisujący. Jako krytyk był bardzo osobliwy, bo lubił pisać o złych książkach, a nie bardzo lubił o dobrych”[21]. O książce Jana Jakóbczyka pewnie by nie napisał.

Abstract

MARTA TYCZYŃSKA-LEWICKA
(Poznań)

A GAME WITH MASTER

The review discusses Jan Jakóbczyk's book which characterises the figure of Karol Irzykowski, an exceptional literary critic of the first half of 20th century, a great essayist, an author of a precursory book *Pałuba*, and a fascinating diarist. Jakóbczyk focuses on the less known fragments of Irzykowski's literary creativity and looks at them through the prism of contemporary literary theory and metacritical categories.

MACIEJ GORCZYŃSKI
(Uniwersytet Wrocławski)

IRZYKOWSKI WŚRÓD PRĄDÓW EPOKI

S y l w i a P a n e k, KRYTYK W PRZESTRZENIACH LITERATURY I FILOZOFII. O MŁODOPOLSKICH WYPOWIEDZIACH POLEMICZNYCH KAROLA IRZYKOWSKIEGO. (Recenzent: Marek Hendrykowski). Poznań 2006. Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, ss. 204. „Biblioteka Literacka »Poznańskich Studiów Polonistycznych«”. Komitet redakcyjny: Przemysław Czapliński, Zbigniew Przychodniak, Piotr Śliwiński. Tom 50.

Gdy w odniesieniu do Stanisława Brzozowskiego – tej oczywistej płaszczyzny porównania – można mówić o recepcji ciągłej, głośnej i burzliwej, momentami wręcz konwulsyjnej, wobec Irzykowskiego wypada posłużyć się terminem spokojniejszym: „koniunktura”. W powojennej historii krytyki ostatnie 10-lecie to dopiero (w takim uogólnieniu będzie sporo niesprawiedliwości) druga koniunktura na Irzykowskiego – po bardzo dobrych, intensywnych latach siedemdziesiątych. W jakimś stopniu jest to sytuacja zagadkowa; napisałem „dopiero”, ale przecież należałoby uprzednio wiedzieć, czy to recepcja Brzozowskiego nie przekracza jakichś „normalnych” proporcji. Poza tym brakuje tu jakiejś umożliwiającej wyjaśnienia symetrii: to ostatecznie (i od niedawna) właśnie Irzykowski ma dzieła zebrane (i np. Boy), a nie Brzozowski. Decyduje sporo rzeczy – to niezbyt odkrywcza teza – również inicjatywy, zamiłowania i upór poszczególnych osób (komentato-

[21] S. K i s i e l e w s k i, *Abecadło Kisiela*. Warszawa 1990, s. 36.

III.indd 207 2011-06-13 14:32:36

rów, wydawców), o których zwykle wie się i mówi się niewiele. Pytanie następne musiałoby dotyczyć już ich psychologii.

Jednak zapewne jaśniejszy, logiczniejszy, bardziej „mózgowy" i jakby „uparty" Irzykowski słabiej wpisuje się w chwilowe paroksyzmy kultury humanistycznej. Z tych samych względów jest też mniej poręczny w politycznej legitymizacji. To niektóre powody niepopularności; popularność natomiast ma swoje przyczyny w zdolności Irzykowskiego do wchodzenia w nowe historyczno- i krytycznoliterackie konfiguracje znaczeniowe, w tym, co przed laty Janusz Sławiński nazwał produktywnością tekstu. I nie dotyczy to przede wszystkim – jak się zwykle w takich sytuacjach przyjmuje – hermeneutycznego wymiaru obcowania z dziełem, nowych metod interpretacji, lecz nowych pomysłów periodyzacyjnych, tej najbardziej znaczeniotwórczej części działalności historyka. Dlatego przypuszczalnie najważniejszą rolę we współczesnej (XXI-wiecznej) recepcji Irzykowskiego odegrał *Język modernizmu* Ryszarda Nycza (1997) – i to w mniejszym stopniu dlatego, że zawiera przywoływany często rozdział o Irzykowskim, głównie zaś ze względu na początkowe tezy periodyzacyjne i wartościujące o modernistycznej formacji literackiej, zgodnie z którymi najaktywniejsi w pierwszym 10-leciu XX w. krytycy przestają być traktowani jako likwidatorzy Młodej Polski. W ten sposób zakwestionowano kanoniczne wcześniej konstatacje Kazimierza Wyki, osłabiono cezurę 1905 r. i w ogóle wszelkie rozstrzygnięcia allogenetyczne oraz stworzono nową całość historyczną. Znaczące efekty można obejrzeć w serii „Modernizm w Polsce" – oczywiście nie tylko tam.

Przez kanon rozumiem tu zbiór zasadniczych przymusów: tez, tekstów i składników faktu literackiego, których w kolejnym podejściu pominąć nie można. Ale już to, co powiedziano, oznacza, że mamy jednocześnie do czynienia z wykuwaniem nowego kanonu krytyczno-opisowego, zawierającego – mówiąc uczenie – niesfalsyfikowaną część poprzedniego. Myślę o licznych artykułach i książkach o świadomości estetycznej inicjalnego etapu modernizmu napisanych w ostatnim 10-leciu, w których Irzykowski był mniej lub bardziej pierwszoplanowym bohaterem. Tylko w latach 2005–2007 wydano 4 książki o nim[1], ale ich autorzy – to część zagadki, o której wspomniano – nie wiedzą o sobie nawzajem. *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii* Sylwii Panek to wśród nich najmocniejsza kandydatura do kanonu.

Rzecz została skonstruowana wedle „zasady komplikacjonizmu", co znaczy, że narracja autorki nie jest modelem czasu, ale złożoności przedmiotu. Dlatego miejscami te same cytaty i podobne konstatacje obsługują różne poziomy poznawania dzieła Irzykowskiego – co, oczywiście, nużące nie jest, w żadnym bowiem sensie nie daje efektu powtarzania się. Widać już z tych wstępnych uwag, iż 3 duże rozdziały książki to całości raczej synchroniczne, w których strukturalność kultury literackiej jest uprzywilejowana wobec chronologii. Zdawałoby się, że w ten sposób upośledzone czy pominięte zostają wyjaśnienia ewolucyjne, wskazujące na zmiany poglądów bohatera. Więcej jednak przemawia za słusznością decyzji, o której informuje zawarta w tytule generalizacja historyczna. Przede wszystkim: nie są to wyjaśnienia jedyne, ponieważ w całościach umieszczone zostały małe diachronie – mikrohistorie – które pozwalają autorce śledzić, jak z tekstu na tekst myśl się zmienia, modyfikuje, poprawia (Hebblowska autokorekta), jak Irzykowski toczy dialog sam ze sobą. Spójrzmy np. na fragment rozdziału *Metoda postępowania krytycznego*: „Rozpoczęta szkicem *Zza kulis krytyki* (1912), a kontynuowana artykułem *Z przesądów krytyki literackiej* (1917), młodopolska polemika z przesądem o podrzędności krytyki wobec poezji znajduje przedłużenie – i komplikacje – w artykułach powojennych: *Godność krytyki* (1929) i *Talent jako fetysz* (1924), w których przedwojenna argumentacja na rzecz

[1] Oprócz ksiażki tu recenzowanej ukazały się: J. J a k ó b c z y k, *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego*. Katowice 2005. – M. G o ł ę b i e w s k a, *Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*. Warszawa 2006. – K. S a d k o w s k a, *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbla w Polsce 1890–1939*. Kraków 2007.

III.indd 208 2011-06-13 14:32:36

równoważności rangi krytyki i literatury, koncentrująca się na wykazywaniu, że »krytyk jest poetą«, a krytyka jest »negatywnym uświadomieniem tęsknoty poezjotwórczej«, zostaje odwrócona (czy też – dopełniona) spostrzeżeniem, że i »poeta ⟨...⟩ musi być zawsze także krytykiem«, a »poezja ⟨...⟩ jest ramieniem krytyki«" (s. 75). Oprócz tego, co zaprezentowano, widać tu jeszcze, że konstruowanie całości zwraca uwagę na dalsze ciągi, również te – o czym jeszcze powiem – w których Irzykowski już nie występuje.

Istnieje i mocniejszy argument legitymizujący taką strukturę książki – i jest to, jak się wydaje, argument wspólny badaczy (Wojciech Głowala, Ryszard Nycz), dla których Irzykowski jest twórcą pewnego systemu. Jak sam przekonywał: istnieją „rezerwy", zbiór stałych poglądów, do których się odwołuje, z których pochodzi polemiczna energia. W jakimś sensie to truizm – skoro *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii* jest co najmniej drugą monografią systemu Irzykowskiego, lecz jednocześnie literatura przedmiotu dość długo i z nielicznymi wyjątkami konserwowała pogląd przeciwny, głoszący, że mamy do czynienia przede wszystkim z wybitnym polemistą, destruktywnym logikiem (jak go określał Brzozowski), który pojęcia i argumenty konstruuje doraźnie (by szybko porzucić). Ale o polemiczności autorka oczywiście nie zapomina, system przecież jest budowany w sposób specyficzny, poniekąd machinalny, czasem na marginesie krytycznoliterackiej utarczki. Dzięki temu z syntezy wyłania się całość niejako egzystencjalna, której cechą naczelną jest „poznawcza żarliwość [...]" (s. 73). Trzeba dopowiedzieć, że Panek nie tylko rekonstruuje przewagi Irzykowskiego, lecz też chętnie staje w jego imieniu do sporu z krytykami powojennymi, a w miejscach, w których krytyk działa w wysokich rejestrach etycznych – w komentarzu pojawia się mowa pozornie zależna.

To rzeczywiście jest synteza – wypada wytłumaczyć się z używanej ciągle nazwy, Irzykowski bowiem został umieszczony wśród prądów epoki. W pewnych partiach tekstu w ogóle nie występuje, co jednocześnie jest zabiegiem dramaturgicznym: otrzymujemy najpierw drobiazgowy opis stanu rzeczy (w pierwszym rozdziale młodopolskie wyobrażenie relacji literatura–krytyka), który później Irzykowskiego „atakuje z pasją". Bez wątpienia to forma trudniejsza prezentacji wyników badań, oparta na trudniejszej czynności intelektualnej: wynajdowaniu podobieństw (towarzyszy temu usuwanie pozornych różnic); dla czytelnika – który nie musi patrzeć, jak powstają narzędzia badawcze, jak się zagłębiają w materiał (nie ma tu np. rytualnego omówienia funkcji krytyki literackiej), ale obcuje ze skończoną całością – nieporównanie ciekawsza. Koncepcja złożoności okazuje się na tyle zdecydowana, że autorka potrafi ocenić, czego proporcjonalnie w polskim modernizmie jest mało lub zgoła brakuje – naturalnie nie esencjalistycznie, ale komparatystycznie. I nie ulega gotowym sekwencjom serii fabularnych, które wytworzyła historia krytyki, typu „Irzykowski i Brzozowski", „Irzykowski i Boy" – co nie znaczy, że te podstawowe zderzenia i określenia są pominięte; nie są traktowane jako z góry dane punkty wyjścia, a to pomaga w kwestionowaniu oczywistości – w tym sensie to naprawdę nowa książka.

Syntetyczny sposób opisywania ma zarazem dwie wady, z których jedna mogłaby być – gdzie indziej – uznana za zaletę. Zaczynając od pierwszej: dużo jest ustępów wydrukowanych czcionką pogrubioną; celowość jest tu bezdyskusyjna, bo są to rzeczywiście kluczowe, podsumowujące miejsca argumentacji, ale równocześnie ich niemała liczba rodzi podejrzenie o niewiarę w czytelnika i daje efekt nadmiernego dydaktyzmu. Wada pierwsza wzmacnia drugą (choć może w założeniu miała ją likwidować): narracja ukrywa ustępy, które z innych powodów niż chęć konkludowania wolno uznać za mocniejsze. Chodzi o powody, jakimi mógłby się kierować historyk krytyki, i twierdzenia, którymi zmienia się dotychczasowe ustalenia. Jeżeli np. Irzykowski mówi o rozdzieleniu empirycznego autora i podmiotu literackiego, to nie tylko samo sformułowanie jest rewolucyjne, ale również moment – powszechnie uważa się raczej, że jako pierwszy zrobił to (później) Ostap Ortwin. Podobnie niewiele znajdujemy akapitów wypełnionych wprawną i emocjonującą polemiką z autorytetami („brak wnikliwości" Wyki!) – jak ta ze stronic 46–47, kiedy odpiera się, w imieniu Irzykowskiego, zarzuty o relatywizm i brak własnego stanowiska.

III.indd 209 2011-06-13 14:32:36

Wypada zastrzec istnienie pewnej różnicy: poglądy autora *Pałuby* są rekonstruowane systematycznie, a nie jako system w filozoficznym sensie słowa. Jakkolwiek coś z tej dwuznaczności w książce zostaje, bo trudno w niej znaleźć „miejsca puste", niepewne czy hipotetyczne – wiedza o Irzykowskim jest całkowita (Blaise Pascal radził, by przy lekturze szanować również ciemności). To nieco wtórny skutek wybrania na język poznawczy języka filozofii; teoria literatury i poetyka (to, jak się wydaje, wybór Nycza), czyli drugi z języków używanych przez historiografię krytycznoliteracką, ma tu zasięg ograniczony (ale to właśnie w nim, a nie w filozoficznym autorka tworzy interesujące licencje terminologiczne: „mimetyzm krytyczny" czy „promienista kompozycja" – jako nazwa tekstu z wieloma kierunkami polemiki). Filozoficzność modeluje wyjaśnienia: kwestie (np. *mimesis*, by nie uciekać się do mniej oczywistych przykładów), które mogłyby być przedstawione w pojęciach literaturoznawczych, są tu ukazane przede wszystkim jako problemy teoriopoznawcze lub ontologiczne. Zatem tam, gdzie Nycz mówił o metodzie Irzykowskiego jako o „analitycznym odkrywaniu warunków twórczości"[2] i o krytycznej teorii języka, autorka będzie operować kategoriami transcendentalizmu i sceptycyzmu poznawczego.

Dawno już stwierdzono (i powtórzono), że Irzykowski to „nieznany polski filozof", zatem umieszczenie go przede wszystkim wśród prądów filozoficznych wypada oceniać jednoznacznie. I zarazem odnotować straty: to, co powiedziano w poprzednim akapicie, najmocniej odnosi się do rozdziału drugiego (o Friedrichu Christianie Hebblu) i nieco słabiej do trzeciego (o Brzozowskim), opisujących sceptyczną i liberalną historiozofię Irzykowskiego, a także polemiki w jej obronie. Język metahistorii mógłby ujawnić tropologiczną stronę myślenia o przeszłości oraz pokazać – co byłoby chyba najciekawsze – poglądy na naturę procesu literackiego. Ponadto poglądy historiograficzne samego Irzykowskiego – opisane na s. 153 – są, jeśli wolno tak powiedzieć, intensywnie modernistyczne i ciekawie wyglądałyby w kontekście Haydena White'a czy Franka Ankersmita.

Jest też inne zagrożenie, o którym często pisze Henryk Markiewicz, polegające na widzeniu tez filozoficznych, sformułowanych gdzie indziej, w odmiennych celach i operujących swoistymi pojęciami, jako bezpośrednio wcielonych w postaci bohaterów (*Pałuby*, dramatów) i fabularne rozwiązania. Gdy się pamięta znakomite wyświetlenie sprawy *mimesis* i ogólnie przekonań krytyka o poznawczym statusie dzieła literackiego, ale też własne uwagi Irzykowskiego o naturalizmie – zastrzeżeń co do konwencjonalności i fikcjonalności jakoś brakuje.

Uwaga ta ma jednak zasięg ograniczony – nie tylko dlatego, że piszą tak znawcy problematyki modernistycznej i że *Pałuba* to ostatecznie literatura intensywnie dyskursywna. Wartościowe wydaje się to, co można przy konsekwentnie filozoficznym nastawieniu zobaczyć. A widać, że krytyki i dialogi Irzykowskiego nie są wymierzone jedynie w najbliższe intertekstualne rejony, ale w źródłowe obszary tradycji nowożytności: idealizm niemiecki, transcendentalizm czy empiriokrytycyzm. Tu pojawiają się następne pytania o decyzje interpretacyjne – stałą wadę filozoficzności stanowi pewna arbitralność.

Trochę np. zastanawia jednostronne potraktowanie filozofii idealistycznej, oparte wyłącznie na opinii Kazimierza Ajdukiewicza, którego ocena jest przewidywalna (by przypomnieć tylko jego stosunek do Romana Ingardena). Co dziwne – w tekście przypisów wartościowanie jest już nieco inne. Nie do końca typowa jest też wizja (przejęta chyba od Leszka Nowaka) filozoficznych paradygmatów: „Berkeley – z danymi zmysłowymi, Kant – z kategoriami rozumu, Husserl z fenomenami stworzyli jedynie nowe wersje paradygmatu subiektywistycznego, w którym sytuować można także myśl Irzykowskiego. Irzykowski bowiem, szukając »sankcji dla myśli«, ostatecznie wskazuje na c z ł o w i e k a i j e g o – ujęte w kategoriach empiriokrytycyzmu – d o ś w i a d c z e n i e" (s. 138). Jednocześnie rozumienie podmiotowości u Irzykowskiego jest widziane przez pryzmat

[2] R. N y c z, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 159.

modernistyczny (jak u Nycza), czyli przez konwencjonalistyczne uwikłanie (poznawcze, kulturowe, antropologiczne...) – stąd bezpośrednie pochodzenie od filozofii świadomości czystej nie wydaje się tak pewne (zwłaszcza że zauważone zostało też podobieństwo do pragmatyzmu i związek z personalizmem). Przydałoby się również jakieś wyjaśniające przejście między rozdziałami o prawdzie i bycie, bo w tej postaci interpretacje są nieco sprzeczne. Zasada „komplikacjonizmu" prowadzi Irzykowskiego do zgody na „dynamiczny aspekt rzeczywistości [...]" i procesualną (pragmatyczną) koncepcję prawdy (s. 51), a jednocześnie w dyskusji z Brzozowskim opowiada się on „przeciw filozofii ruchu, a za ontologią bytu stałego" (s. 191). Nie jest to sprzeczność zasadnicza; Irzykowski – o czym autorka pisze – korzysta często z prawa do niesystematyczności (spuścizna Hebblowska), ostatecznie można także powiedzieć, że rozdzielenie esencjalizmu ontologicznego i metodologicznego jest przejawem wysokiej świadomości teoriopoznawczej lub też, że pisarz nie przyjmuje Platońskiej triady ze wszystkim konsekwencjami, mianowicie bez tożsamości bytu i prawdy. Jeszcze inaczej: niesystematyczność zostaje dobrze uzasadniona w perspektywie rozdziału o konwencjonalizmie (nominalizmie) i nietzscheanizmie Irzykowskiego.

Mówił Leszek Kołakowski o Friedrichu Nietzschem, że to filozof histeryczny, że można przy jego pomocy kwestionować i podtrzymywać dowolne opinie: autor *Woli mocy* jest w tym zapewne trochę podobny do Brzozowskiego. Irzykowski natomiast dobrze mieści się – dowodem komentowana książka – w tych kontekstach, które są faktycznym, historycznym lub merytorycznym przedłużeniem jego własnej problematyki. W innych zderzeniach (z Emmanuelem Lévinasem, Johnem Langshawem Austinem, Hannah Arendt, Haroldem Bloomem – to tylko przeglądowy wypis z najnowszej literatury o Irzykowskim) wykazuje podobieństwo powierzchowne i swego rodzaju odporność na ustalanie pokrewieństwa. W takich, jak mówił Roland Barthes, przełącznikach nie wiadomo właściwie, co znaczy „współczesny" – tych wszystkich mielizn autorka unika. Irzykowski współczesny to dla niej równorzędny partner w dyskusji nad teraźniejszością, dyskusji, w której formułuje argumenty niepodobne, ale merytorycznie prekursorskie. Z namysłu nad historiozofią Hebbla (i pośrednio Georga W. Friedricha Hegla), z krytyki determinizmu historycznego i esencjalnej koncepcji dziejów wyprowadza zbiór tez, które później Popper opisze jako błędy historycyzmu. Podobnie w polemice z Brzozowskim dostrzega Irzykowski – niejako oczami autorki – zapowiedź realizacji niesławnych postulatów praktyki. Klerkizm, klasyczny motyw interpretacyjny, otrzymuje w ten sposób nową treść; filozofia „czynu" to ta „filozofia", która w połączeniu z antyindywidualizmem (znów Brzozowski) w niedługim czasie zhańbi europejskich intelektualistów. Z kolei niesystematyczność (wobec spójności Brzozowskiego) Irzykowskiego jest przez autorkę wykładana pozytywnie twierdzeniem: całość nie istnieje, zatem tym twierdzeniem, do którego sformułowania Theodor Adorno będzie potrzebował doświadczeń lat trzydziestych i czterdziestych.

W ten sposób wzniesiona została metafizyka Irzykowskiego – bo ostatecznie antymetafizyczność, orzekanie o tym, co istnieje, a co nie, to też pewna metafizyka. Całość jest, trzeba podkreślić, niezwykle zniuansowana: likwidowanie przedmiotów nieobserwacyjnych to jednocześnie silny rys naturalistyczny (pozytywistyczny) tej filozofii, programowemu sceptycyzmowi i bezlitosnej logice towarzyszy – ujawniona przez autorkę trochę mimochodem – piękna wiara Irzykowskiego w literaturę, jej moc poznawczą i sprawczą. W mocno skomplikowanym stosunku krytyka do prawdy stałą częścią okazało się oparcie argumentacji, ale też wyborów gatunkowych (raczej etyczna niż genologiczna koncepcja dialogu) na mniej zmiennej i rzadko głośno wypowiadanej filozofii wartości, która zaprowadzi Irzykowskiego w pobliże personalizmu. Panek pisze: „Sceptycyzm wobec metafizyki jako dziedziny filozoficznej dywagacji owocował powściągliwością w formułowaniu tez metafizycznych, które funkcjonują w tekście krytyka jako milczące założenie. Myślenie Irzykowskiego charakteryzuje bowiem brak rozważań, ale nie brak przekonań ontologicznych zgodnych [...] ze zdrowym rozsądkiem, wypływających z naturalnego, pozanauko-

III.indd 211 2011-06-13 14:32:36

wego i pozafilozoficznego poglądu na świat, traktowanego jako jedyne źródło pewności. Pewność ta nie jest efektem finalnym procesu dowodzenia i argumentacji, ale wypływa z poczucia oczywistości tego, co w umyśle przedstawia się jako odruchowe i naturalne" (s. 145). To jedno z wielu kanonicznych ustaleń.

Abstract

MACIEJ GORCZYŃSKI
(University of Wrocław)

IRZYKOWSKI AMONG HIS EPOCH'S TRENDS

The review discusses Sylwia Panek's book on an outstanding scholar Karol Irzykowski. The author refers to the two figures that most largely influenced Irzykowki's creativity, namely Friedrich Christian Hebbel and Stanisław Brzozowski. In Panek's view Irzykowski co-authors the main ideas of Polish modernism and an original metaphysical and aesthetic system. The book offers new contexts for the interpretation of Irzykowski's thoughts making a significant contribution into the history of Polish literary criticism.

JAN JAKÓBCZYK
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

IRZYKOWSKI I JEGO PRZYGODY Z FILOZOFIĄ

M a r i a G o ł ę b i e w s k a, IRZYKOWSKI. RZECZYWISTOŚĆ I PRZEDSTAWIENIE. O TEZACH FILOZOFICZNYCH KAROLA IRZYKOWSKIEGO. Warszawa 2006. Wydawnictwo IFiS PAN, ss. 318. „Filozofia Polska XX wieku". Komitet redakcyjny: Stanisław Borzym, Andrzej Bronk, Leszek Kołakowski, Artur Koterski, Leszek Nowak, Ryszard Nycz, Jerzy Pogonowski, Marian Przełęcki, Władysław Stróżewski, Jerzy Szacki, Andrzej Walicki, Bogusław Wolniewicz, Ryszard Wójcicki (przewodniczący).

Karol Irzykowski stał się jednym z głównych reprezentantów nowoczesnej literatury polskiej bądź – jeśli użyjemy nieco innego języka – formacji modernistycznej. Opublikowanie w ostatnich 10 latach 4 tomów *Pism rozproszonych* oraz *Pism teatralnych*, a ponadto pełnej wersji *Dziennika* i listów autora *Pałuby* – to niezwykle ważne fakty, sprzyjające rozpoznaniu meandrów prac i zawirowań myśli Irzykowskiego, w tym także tych, które mają status (można im taki status nadać) tez filozoficznych. Z kolei 3-tomowe kalendarium autorstwa Barbary Winklowej – *Karol Irzykowski. Życie i twórczość* (1987–1994) znakomicie porządkuje podstawową wiedzę o losach pisarza-krytyka.

Nie powinna więc zaskakiwać popularność tekstów „heroicznego klerka" wśród literaturoznawców – wszystko sprzyja temu zainteresowaniu; dziwić mogą raczej przyczyny tak długo oszczędnej aktywności badawczej na tym obszarze. W roku 1972 we Wrocławiu opublikowana została rozprawa Wojciecha Głowali *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego* – i przez wiele lat nie notujemy pozycji książkowych poświęconych jednemu z niewątpliwie najwybitniejszych polskich krytyków i eseistów. A tu w ostatnim czasie ukazały się prace: Sylwii Panek *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego* (Poznań 2006) i Katarzyny Sadkowskiej *Irzykowski i inni. Twórczość Fryderyka Hebbla w Polsce 1890–1939* (Kraków 2007); ponadto gruntowne studium *Pałuby* zaprezentował Jerzy Franczak (*Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* ⟨Kraków 2007⟩). (W tym szeregu mieścić się będzie, powinienem o tym wspomnieć z re-

III.indd 212 2011-06-13 14:32:36

cenzenckiego obowiązku, także moja rozprawa: *Szachy literackie? Rzecz o twórczości Karola Irzykowskiego* ⟨Katowice 2005⟩).

Wszystkie te książki, w większym bądź mniejszym stopniu, podejmowały zagadnienia filozoficznych założeń, przesłanek, filiacji czy propozycji formułowanych przez autora *Czynu i słowa*, bo też Irzykowski, pisząc np. o literaturze sensacyjnej, epidemii nasilających się hałasów czy bezczelności politycznego marketingu – zawsze snuł, napomykał, konstruował myśli, które miały niejednokrotnie istotne znaczenie antropologiczne, wyrastały z przekonań ontologicznych bądź/i epistemologicznych, były umocowane w manifestowanej wielokrotnie aksjologii pisarza. Ale to Maria Gołębiewska w książce *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego* skoncentrowała zainteresowania na tym właśnie, filozoficznym aspekcie twórczości Irzykowskiego, czyniąc ten jej wymiar, konsekwentnie, przedmiotem analiz. Tytuł jasno wskazuje treści rozprawy: relacje między rzeczywistością a przedstawieniem, oraz kwalifikację statusu refleksji autora *Słonia w składzie porcelany*: otóż zyskują owe refleksje mocną pozycję tez filozoficznych.

Co zawiera książka? Pierwsze jej przejrzenie skłania do podzielenia się uwagą, czego nie zawiera. Brak w tej publikacji niewątpliwie naukowej indeksu nazwisk; wstępna nota biograficzna została skonstruowana na podstawie wydawnictwa wspomnieniowego z roku 1976 – *Klerk heroiczny. Wspomnienia o Karolu Irzykowskim* (pod redakcją Barbary Winklowej), chociaż ogólnie dostępne jest, świetnie opracowane także przez Winklową, kalendarium życia i twórczości Irzykowskiego; spodziewać się można było, po tytule sądząc, że kluczowe dla autorki recenzowanej rozprawy będzie pojęcie reprezentacji, tymczasem pojawiało się ono tam okazjonalnie (tytuły rozdziałów – *Film jako reprezentacja kulturowa* oraz *Koncepcje reprezentacji kulturowej i estetyki* – przywołują termin „reprezentacja" w sensie metaforycznym). Wszakże, zgodnie zresztą z napomnieniami mistrza Irzykowskiego, który irytował się na manierę recenzentów, piszących o tym, czego nie ma w tekście, miast podjąć spór z tym, co w nim jest – zajmijmy się rozważaniami na temat tego, co rozprawa Marii Gołębiewskiej zawiera.

Recenzowana praca składa się z 5 rozdziałów, wstępnych informacji biograficznych i zamykających całość not, czyli prezentowanych w „pigułce" danych o kluczowych, zdaniem autorki, zagadnieniach twórczości („filozoficznej") Irzykowskiego. W uwagach wprowadzających zaproponowany został podział dorobku krytyka na 5 kategorii – podział, który niekoniecznie jest czytelny. Trudno mi przystać na wyróżnienie pism autobiograficznych (tu zapewne znalazłby się dziennik) i biograficznych, ilustrowanych pracami poświęconymi Stanisławowi Brzozowskiemu i Tadeuszowi Boyowi-Żeleńskiemu (*Beniaminek* i liczne artykuły o autorze *Płomieni* mają zdecydowanie różny charakter i takie połączenie rodzi zdziwienie, a już potraktowanie pamfletu jako biografii Boya-Żeleńskiego, mówiąc oględnie, jest mocno kontrowersyjne). Wyodrębniła także Gołębiewska teksty filozoficzne i kulturoznawcze, ciekaw więc byłbym, które spośród esejów Irzykowskiego zaliczyła do tej grupy. Wskazany został, słusznie, jeden: *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*. O innych nie dowiadujemy się. Egzemplifikacja owej niejasności: rozważana jest indeterministyczna i personalistyczna postawa/pogląd Irzykowskiego, ceniącego indywidualne wybory, aktywność i związaną z nimi odpowiedzialność. Czytamy: „Irzykowski, uznając Heglowski procesualny, rozwojowy charakter przemian, negował jego deterministyczny i teleologiczny charakter. Podkreślał wolnościowy aspekt koncepcji Hegla, spełniający się w jednostkowym bycie – w indywidualnych i zróżnicowanych istnieniach i w subiektywnym poznaniu. W powyższych tezach można dopatrzeć się stanowiska pluralizmu monistycznego, zaś tezy dotyczące indywidualizmu oraz niemożności pewnego i pełnego rozpoznania rzeczywistości, poznania siebie i innych wprowadziłyby element monadologii. Według Irzykowskiego bowiem każda jednostka-osoba stanowi odrębną rzeczywistość" (s. 67–68).

Cytat jest długi, ale dobrze ilustruje pisarską taktykę autorki, jej sposób myślenia i upodobania stylistyczne. Te ostatnie wolno byłoby, ostatecznie, uważać za kwestię gustu,

III.indd 213 2011-06-13 14:32:36

gdyby nie zdarzające się czasem kłopoty ze zrozumieniem sensu. Np. na s. 69 przeczytałem: „to właśnie w *Pałubie* – w dziele literackim, językowym i artystycznym zarazem". Zdanie to implikuje, że język i artyzm stanowią odrębne jakości, a tylko w szczęśliwych przypadkach spotykają się. Można przyjąć taką wersję, podejrzewam wszakże, iż autor *Słonia w składzie porcelany*, zgryźliwiec, oczywiście, zaraz by zapytał, jak wyglądałoby dzieło literackie artystyczne, ale nie językowe (?). Jednakowoż zacytowany wcześniej fragment potrzebny mi jest do wyjaśnienia innych wątpliwości. Wynika z niego, że Irzykowski toczył jakiś spór z Heglem, prowadził z nim dialog na szczytach filozoficznych abstrakcji. Z przyjemnością bym przeczytał takie pisma filozoficzne modernistycznego krytyka, ale ich nie pamiętam. Autorka rozprawy chętnie powołuje się na komentatorów dorobku Irzykowskiego – i z ich wypowiedzi wyprowadza swe konstrukcje interpretacyjne. Nie twierdzę, że takie rozwiązanie jest poznawczo nieskuteczne czy niepłodne, zasadniczo tezy sformułowane w przytoczonym przykładzie wydają się słuszne (chociaż do pluralizmu monistycznego jakoś nie potrafię się przekonać), jednakże brak wskazania na teksty Irzykowskiego i skonfrontowania z nimi prezentowanych supozycji budzi nieufność, a czytelnik, który nie ma obowiązku znać bibliografii dokonań autora *Czynu i słowa*, może się pogubić. I jeszcze jedna kwestia. Gołębiewska zasadnie, powołując się na wymienioną przeze mnie na początku pracę Głowali, podkreśla wagę przekonań Irzykowskiego, „iż myślenie jest zawsze osadzone w pewnym języku, który nie służy do wyrażania myśli [wyłącznie – jednak dodałbym], lecz myślenie warunkuje" (s. 77). Otóż język autorki, niezmiernie kostyczny, nie stwarza szans na ukazanie tych cech pisarstwa Irzykowskiego, które mają, moim zdaniem, znaczenie również dla postawy filozoficznej przezeń prezentowanej. A wypełniają ją przekora, złośliwość, ironia, autoironia, gry słowne i intelektualne, dialogiczność i agoniczność. Pomawiany o kostyczność Irzykowski był doprawdy dowcipny, choć nie znosił dowcipów!

Rozdział pierwszy książki Gołębiewskiej jest próbą nakreślenia fundamentalnych postulatów filozoficznych Irzykowskiego. Główna myśl została sformułowana na początku: spoza najróżniejszych wpływów i inspiracji, które czerpał Irzykowski – co niejednokrotnie skłaniało interpretatorów do traktowania jego propozycji filozoficznych jako niekoherentnych – można „dostrzec konsekwentną postawę filozoficzną" (s. 17). Warto podkreślić tę dość zasadniczą różnicę: w tytule książki mowa o „tezach", w jej rozwinięciu – słusznie, moim zdaniem – analizowana jest raczej „postawa filozoficzna". Konsekwentny wybór tej ostatniej opcji/strategii interpretacyjnej byłby dla jakości rozważań autorki rozprawy korzystniejszy. Pomysł nieustannego konfrontowania refleksji Irzykowskiego z koncepcjami Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Arthura Schopenhauera, Georga Simmla, Friedricha Nietzschego, Henriego Bergsona, Ernsta Macha, Benedetta Crocego, Williama Jamesa, Ernsta Cassirera, Friedricha Hebbla czy Stanisława Brzozowskiego stwarzał nadzieję „rozpisania" eseistycznych supozycji na motywy i tezy poklasyfikowane w historii filozofii, pozwalał sądzić, że utkana będzie różnobarwna sieć powtarzalnych wątków, odkryte zostaną wzory współmyślenia i współodczuwania, wyrażające analogiczne wątpliwości (i rozpoznania) życia/świata, choć formułowane z różnych pozycji i za pomocą odmiennych języków. I w części te oczekiwania Gołębiewska spełniła: np. spór z orędownikami konieczności (w esejach: *Czy mord może być koniecznością?* oraz *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*) stawał się jednocześnie sprzeciwem wobec koncepcji Hegla o duchu wcielonym w dzieje przyrody i ludzkości; „Heglowska tożsamość bytu i myśli, jako połączenie procesu poznania i procesu przemian realnych [...]" (s. 22–23) była inspiracją/umotywowaniem/potwierdzeniem zasadności aktywnego intelektualizmu, co, jak wiemy, jest głównym przesłaniem klerkizmu, którego wyznawcą, promotorem i propagatorem okazał się Irzykowski. Z kolei owej Heglowskiej koncepcji tożsamości bytu i myśli autor *Pałuby* rzekomo doczytał się w twórczości Hebbla oraz Brzozowskiego. Splata się zatem sieć: myśli krążą po świecie, mimo czasowych i przestrzennych różnic spotykają

III.indd 214 2011-06-13 14:32:36

się co rusz. Książka oparta na takiej koncepcji byłaby kuszącym intelektualnym kąskiem. Wszakże praca Gołębiewskiej z tej szansy nie korzysta, a przynajmniej korzysta rzadko.

W rozprawie docenione i rozlegle prezentowane są strategia poznawcza i przesłanie światopoglądowe Irzykowskiego, które zakładają niezbywalność merytoryzmu i komplikacjonizmu, nieuchronność dialektycznego sprzęgnięcia pierwiastka „konstrukcyjnego" oraz pierwiastka „pałubicznego" w procesie intelektualnego (a więc i artystycznego) „opanowania" życia/świata. Jednak cechą zasadniczą rozprawy Gołębiewskiej jest obawa, lęk, niepewność, by nie powtórzyć myśli już sformułowanej, by nie zaproponować interpretacji, która już wcześniej się pojawiła i była przedstawiona. Niewykluczone zatem, że na horyzoncie rozważań autorki ukazał się upiór „morlokizmu" – a to przed nim tak często przestrzega Irzykowski (poddających się owemu upiorowi autor *Lżejszego kalibru* nazwał „ludźmi z drzwiami na plecach"). Obawa rodzi kontrakcję: w efekcie wpadamy w pułapkę – jak to określił pisarz – „krytynizmu". Zasłonić się przed pomówieniem o nieoryginalność, uchronić przed pretensją o nierzetelne rozliczenie z dorobkiem poprzedników, być „krytym" – oto strategia kluczowa książki Gołębiewskiej, tak przynajmniej sądzę. Porządek jej wywodów jest regulowany, jak przypuszczać można, kolejnymi lekturami. O zagadnieniach ontologicznych i aksjologicznych napisali Aleksander Kumor i Jadwiga Bocheńska; autorka recenzowanej publikacji uparcie podąża ich śladami. Mapę estetycznych założeń Irzykowskiego przedstawił swego czasu Głowala – solennie potwierdzi słuszność oznaczonych tam punktów i konturów Gołębiewska. Widać to wyraźnie w konstrukcjach stylistycznych; np. na samej tylko s. 80 przeczytamy: „Wedle Irzykowskiego postawa ta, jak pisze Kumor [...]", „»Trzeba jednak od razu powiedzieć«, pisze Głowala [...]" – i raz jeszcze: „Jak pisze Kumor [...]". Schować się za cudzym poglądem, podążyć za cudzą myślą – to, ostatecznie, w humanistyce nic szczególnie nowego, skoro nieraz inscenizuje się oryginalność, gra nowymi, a już znaczonymi kartami. Może takie ujawnienie kulis, pokazanie, że oplatają nas po wielekroć proponowane interpretacje, ma osobliwą wartość? Ale to już wiemy dzięki np. poststrukturalistom.

W rozdziale piątym, ostatnim, a zatytułowanym *Ku przyszłości*, i wynikającym z interpretacji implikacji filozoficznych (antropologicznych głównie) związanych z rozważaniami krytyka na temat filmu i jego kulturotwórczej roli – została wypunktowana aktualność propozycji Irzykowskiego. Czyli przede wszystkim:

– dialog jako szansa różnicowania sensów, nie zaś ich uzgadniania;

– niezrozumiałość jako cecha niezbywalna komunikacji w przypadku sięgnięcia po dzieła wysokoartystyczne, kreujące nieuchronne aporie odbiorcze (nie mylić z inscenizowanym niezrozumialstwem);

– presja perswazji w życiu społecznym, kulturze, wyzwania związane z – dziś powiedzielibyśmy – globalizacją, XX-wiecznymi technologiami przekazu informacji, na nowo formułowaną rolą kultury masowej;

– personalizacja aktu komunikacji, który nabiera istotności, gdy warunkuje go konkretne „ja".

Gołębiewska nie usiłuje przedstawić bohatera swej książki jako wyjątkowego wizjonera; nie, raczej stara się zaprezentować młodzieńczą brawurę intelektualną, niespokojnego ducha, który ciągle poszukuje, prowokuje i pyta. Jedna z córek krytyka wspominała, że nie pamięta ojca młodym. W końcowych fragmentach książki udało się autorce ukazać młodego, nie zważającego na metrykę – pisarza-krytyka-filozofa.

Podsumowanie nie będzie pochwalne. W książce *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego* osaczenie interpretacjami rzadko rodzi wyzwalającą chęć sporu, choć bohater rozprawy, orędownik agonu w kulturze, do niego nieustannie namawiał i w teorii, i praktyce. *Nb.* te partie książki, w których Gołębiewska pokazuje pazur krytyczny i spiera się np. z Kumorem na temat funkcji teorii filmu wyłożonej w *Dziesiątej Muzie* (ów czwarty rozdział, *Film jako reprezentacja kulturowa*,

III.indd 215 2011-06-13 14:32:36

wydaje się najciekawszy) bądź te, w których dowodzi przenikliwości autora *Pałuby*, diagnozującego przeobrażenia kulturowe wskutek przemożnej władzy wszędobylskich mediów – są lekturą pożywną i kształcącą. Szkoda, że tak nieliczne!

Abstract

JAN JAKÓBCZYK
(University of Silesia, Katowice)

IRZYKOWSKI AND HIS ADVENTURE WITH PHILOSOPHY

The text discusses Maria Gołębiewska's book on Karol Irzykowski. It attempts to reveal the philosophical implications which are present in multiple forms in Irzykowski's literary creativity. Irzykowski – novelist, poet, dramatist, diarist, publicist, and essayist – mutually regarded as a perverse and original thinker, is in Gołębiewska's view such a philosopher whose voice in worldview matters at the beginning of 20th century proved its importance.

GRZEGORZ KOWAL
(Uniwersytet Wrocławski)

HEBBEL PO POLSKU

K a t a r z y n a S a d k o w s k a, IRZYKOWSKI I INNI. TWÓRCZOŚĆ FRYDERYKA HEBBLA W POLSCE 1890–1939. Kraków (2007). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 314, 2 nlb. „Modernizm w Polsce". Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną. Pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza. [T.] 21.

Z książką Katarzyny Sadkowskiej udajemy się w podróż w czasie. Wyprawa to dla nas egzotyczna, bo autorka recenzowanego studium odkrywa przed nami nie zbadany, jak dotąd, świat krystalizowania się i krzepnięcia idei polskiego modernizmu (w znacznej mierze na przykładzie działalności Richarda Marii Wernera i twórczości Karola Irzykowskiego) pod wpływem myśli Friedricha Hebbla, i jednocześnie interesująca, bo Sadkowska kreśli bogaty kontekst przenikania poglądów niemieckiego twórcy do naszej rodzimej kultury okresu przełomu wieków, wykazując się przy tym rozległą wiedzą z zakresu zarówno filozofii, socjologii, psychologii i historii, jak też polskiego i niemieckiego literaturoznawstwa.

Hebbel to znany dziś jedynie w bardzo wąskich kręgach badaczy dramaturg niemiecki, który wprawdzie żył i tworzył przede wszystkim w pierwszej połowie XIX wieku, to jednak swoimi wyrażonymi w aforystycznej formie myślami, np. z *Dzienników*, wyprzedzał epokę i antycypował idee naturalizmu, poetyckiego realizmu, psychoanalizy czy postmodernizmu, oraz zapładniająco i inspirująco wpływał na to, co można by określić mianem polskiej kultury narodowej okresu *fin de siècle*. Tę samą rolę krzewiciela i propagatora idei Hebblowskich, pełnioną przed 100 i więcej laty przez lwowskiego germanistę Richarda Marię Wernera i jego wychowanków, spośród których wymienić by można Zdzisława Żygulskiego, Karola Irzykowskiego, Józefa Mirskiego, Juliusza Kleinera, Zygmunta Łempickiego i Hermanna Sternbacha, pełni dziś Sadkowska. I tak jak niegdyś polscy hebbliści pod patronatem Wernera swoimi pierwszymi utworami i przekładami przybliżali polskim czytelnikom dokonania wybitnego dramaturga niemieckiego, który *nb*. przez wielu ówczesnych opiniotwórczych krytyków na mocy deklarowanych i realizowanych rewolucyjnych rozwiązań natury formalnej stawiany był na równi z takimi wielkościami,

III.indd 216 2011-06-13 14:32:37

„jak Henrik Ibsen czy Richard Wagner, tak samo Sadkowska przypomina nam o Hebblu i zapisanych przez niego chlubnych kartach w dziejach kształtowania się kompleksu zjawisk i idei znanych nam dziś jako Młoda Polska.

Historia zatoczyła więc koło: pierwsi polscy odkrywcy i wielbiciele talentu Hebbla spotkali się i zjednoczyli z Sadkowską we wspólnej sprawie. Czytelnicy niezadowoleni z dostępnej na rynku literatury „zwracają się ku przeszłości i szukają zasypanych źródeł, dokonując wspaniałych literackich odkryć. Takim szczęśliwym odkryciem jest wyprowadzenie z cienia osoby Hebbla i jego dzieł" (s. 109).

Stwierdzenie, że Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson i William James stanowili bodaj najważniejsze filary polskiej kultury końca XIX i początku XX wieku[1], winno pociągać za sobą – przynajmniej w obliczu kompleksowych badań Sadkowskiej – kolejne: efektywny, choć pewnie mniej efektowny udział we współkształtowaniu „ducha czasu" przypaść musi Hebblowi. Ów efektywny wkład wyraża się w końcu i w tym, że Hebbel zaistniał i zafunkcjonował w świadomości społecznej nade wszystko jako autor *Dzienników*. I jeśli nawet nie był pionierem gatunku literackiego, to przynajmniej współtwórcą jego koncepcji, dającej niemal nieograniczone możliwości wyrazu nowemu, wszak definiowanemu z perspektywy nowoczesności, człowiekowi, który znalazł się oto w orbicie zjawisk przeciwstawnych (np. między zindywidualizowaniem a uspołecznieniem, wolnością a zdeterminowaniem) i który został dotknięty sfragmentaryzowaniem i rozszczepieniem własnego Ja. Inicjowane, również przez Hebbla, poszukiwania nowego gatunku literackiego, który nowym cywilizacyjnym wyzwaniom i zmienionej konstrukcji człowieka dałby możliwie jak najwierniejszy wyraz, zakończyć się miały pełnym sukcesem: z jednej strony, doprowadziły na przełomie wieków do prawdziwej nadprodukcji pism o charakterze autobiograficznym (tendencja ta zresztą utrzymuje się po dziś dzień – pokaźną część książek na współczesnym rynku wydawniczym tworzą wspomnienia, dzienniki i autobiografie), z drugiej zaś – skutkowały dowartościowaniem ignorowanego, jak dotąd, gatunku literackiego. Tak jak filmowi po ciężkich i wieloletnich bojach udało się zyskać zaszczytne miano muzy, tak dzienniki niewątpliwie przeszły długą drogę od marginalizowanej do integralnej części literatury, stając się jej pełnowartościowym, dla niektórych myślicieli wręcz najcenniejszym gatunkiem. Dla Martina Heideggera spuścizna („*Nachlaß*") Nietzschego miała się okazać bardziej wartościowa od jego właściwego dzieła: w nie przewidzianych do druku zapiskach autor *Bycia i czasu* odnajdywał w jak największym stopniu autentycznego Nietzschego, możliwie jak najmniej było w nich wodzącej czytelnika za nos autostylizacji i autokreacji; zdaniem Włodzimierza Boleckiego, spisywany dziennik miał stanowić przepustkę do świata myślicieli, gdy tymczasem dla Ernsta Jüngera diariusz (z podróży) okazywał się bezcenny, choćby jako skarbnica wiedzy o egzotycznych, bo odległych i nie dotkniętych jeszcze cywilizacją kulturach czy też źródło siły w zmaganiu się z rzeczywistością. Reasumując: Sadkowska polemizuje *implicite* z tymi literaturoznawcami, dla których dziennik był, jest i będzie literaturą drugiego gatunku, a pewności dodaje jej w tym Hebbel, gdyż jego „kanonizacja odbywała się na podstawie tak – wydawać by się mogło – intymnego gatunku jak dziennik" (s. 104). Hebbel zaistniał w świadomości czytelników jako twórca wizjonerskiej koncepcji dziennika:

[1] Zob. J. K u r c z a k, *Modernizm*. W: P. P i e n i ą ż e k, *Brzozowski. Wokół kultury: inspiracje nietzscheańskie*. Warszawa 2004, s. 164: „O ile do romantycznego sposobu myślenia i odczuwania zbliżano się wtedy [na przełomie wieków – G. K.] poprzez literaturę, o tyle prąd bezpośrednio poprzedzający modernizm, a podlegający zwalczaniu – pozytywizm, kwestionowany był aż do generalnego odrzucenia jego przesłanek filozoficznych za pomocą pesymizmu Arthura Schopenhauera i nietzscheańskiego krytycyzmu, największe znaczenie mających – poza kręgiem kultury niemieckiej – właśnie w krajach Europy Środkowej. Recepcja filozofii Schopenhauera i Nietzschego to, oczywiście, osobny, złożony problem, podobnie jak nieco późniejsze oddziaływanie Henri Bergsona i Williama Jamesa".

III.indd 217 2011-06-13 14:32:37

jego diariusz stanowił „dzieło dalekie od jednoznaczności, z zasady kwestionujące literackość, rozumianą jako dążenie do osiągnięcia zamkniętej artystycznej formy. Dziennik miał być raczej świadectwem poszukiwania siebie na drodze nieustannego eksperymentowania, analizowania i kwestionowania ustalonych tradycyjnie prawd i zasad" (s. 102). Podobnie wartościujące sądy formułuje Jünger, na którego częsta lektura listów i dzienników Hebbla „działała wzmacniająco i pokrzepiająco"[2], i Bolecki, który uznał, że: „najwybitniejsi pisarze modernizmu byli jednocześnie myślicielami. Twórczość Karola Irzykowskiego, zwłaszcza jego mniej znany *Dziennik*, jest na to najlepszym dowodem. Literatura modernizmu spełniać miała bowiem w rozumieniu Irzykowskiego rolę pionierskiego laboratorium, odkrywającego nowe, nieznane fakty współczesnego życia z rozmaitych dziedzin i analizującego ich wpływ na kondycję człowieka" (s. 7).

Ciekawe jest to, że właśnie w pismach o charakterze autobiograficznym, zarówno polskich jak i obcojęzycznych autorów, przywołuje się nazwiska, którym studium Sadkowskiej niejako składa hołd: Wernera i Irzykowskiego. Ten drugi daje dowód swojej fascynacji Hebblem[3] – w przeciwieństwie do Wernera – także podskórnie, choćby jako wybitny, bo znany też poza granicami kraju aforysta (jego teksty w przekładzie Karla Dedeciusa), który w sztuce skrótu myślowego i zaskakującej puenty właśnie w osobie Hebbla – „subtelnego aforysty" (s. 8) – odnalazł swego wielkiego mistrza[4]. Jak się okazuje, artysta staje się nieśmiertelny nie z chwilą stworzenia dzieła, lecz z chwilą jego recepcji. Przed zapomnieniem są w stanie uratować go jedynie odbiorcy. Czyni tak Jan Jakóbiec, wspominając, tj. wydzierając śmierci, Richarda Marię Wernera: „W r. 1907 pojawiła się w druku w *Sprawozdaniu gimnazjum św. Jacka* moja rozprawa doktorska pt.: *Friedrich Schlegels Entwicklungsgang vom Klassizismus zum Romantismus*. Włożyłem w nią dużo pracy i całą młodocianą erudycję. Czekałem na efekt. Profesor germanistyki we Lwowie, R. M. Werner, znawca literatury nowoczesnej, napisał recenzję w »Zs. F. Österr. Gymnasien« i wyrażał się bardzo pochlebnie; szczególnie chwalił piękny język"[5], czyni tak Ernst Jünger, którego twórczość Irzykowskiego i Stanisława Jerzego Leca skłoni do wysnucia odważnej i arcyciekawej tezy o polskiej szkole aforyzmu[6], czyni tak również sam Irzykowski, przyznający się do pozostawania pod wpływem Hebblowskiej wizji świata i człowieka z dominującą rolą paroksyzmów, paradoksów i epigramów[7], dysharmonii i dualizmów, asymetrii i aberracji. Tym, co na Irzykowskiego miało wywrzeć wpływ decydujący, było „podkre-

---

[2] E. J ü n g e r, *Werke*. T. 2: *Tagebücher II. Strahlungen. Erster Teil*. Stuttgart 1960, s. 88.

[3] Zob. s. 115: „Fascynacja Irzykowskiego postacią Hebbla zrodzić się mogła najłatwiej w Galicji, dzięki wpływom austriackiej kultury na tym obszarze. Po zakończeniu edukacji gimnazjalnej w Brzeżanach i Lwowie Irzykowski podjął w 1890 roku czteroletnie studia germanistyczne na Uniwersytecie im. Franciszka Józefa we Lwowie. Kultura obszaru języka niemieckiego dominowała wówczas w środowisku studenckim tego miasta".

[4] Warto w tym miejscu przytoczyć – za Sadkowską – kilka przykładów aforyzmów pióra Hebbla i Irzykowskiego. Niemiecki artysta pisze: „Utoczyć sobie krwi, by pomalować sobie policzki", „Lać wodę kolońską na górę nawozu" (s. 148), polski myśliciel z kolei wciela się w psychoanalityka i dodaje: „niektórzy ludzie płaczą po śmierci swoich bliskich nie z żalu, ale ze strachu" (s. 164), „np. dajesz jałmużnę, bo jesteś samolubem, jesteś skromny, bo chcesz, aby cię chwalono, a chcesz mimowolnie, masz w twojej skromności wyrafinowane obrachowanie" (s. 240).

[5] J. J a k ó b i e c, *Na drodze stromej i śliskiej. Autobiografia socjologiczna*. Red. nauk., słowo wstępne, przypisy G. O s t a s z. Kraków 2005, s. 245.

[6] E. J ü n g e r, *Siebzig verweht III*. Stuttgart 1993, s. 203: „Polska aforystyka. Ten naród posiadł zdolność brewilokwencji. Jedną z przyczyn mógłby być fakt pozostawania przez kilkaset lat w niewoli. Zrodziło to szczególną formę żartu, która upodabnia się do puszczenia oka – przebiega się, jakby wyrzucając z siebie jedynie »szczęść Boże«, przez tłum, będąc rozpoznanym raptem przez jednostki. Tak powstają ślady".

[7] Zob. s. 175: „Posługiwanie się (wzorem Hebbla) epigramem opartym na paradoksie to wyraz przeświadczenia, że taka forma odpowiada najlepiej strukturze rzeczywistości. [...] Odwołanie do

III.indd 218 2011-06-13 14:32:37

ślanie w dramatach Hebbla idei tragicznego konfliktu równouprawnionych racji" (s. 75), akcentowanie przez autora *Judyty* takich zjawisk, jak „*Zerrissenheit*, rozdarcie, niespójność, niemożność osiągnięcia jedności" (s. 144) jako składowych XIX-wiecznej świadomości oraz apologia „myślenia niesystemowego", co znalazło swój dobitny wyraz w dziennikach – szczególnie umiłowanym przez Hebbla gatunku literackim (zob. s. 133–148).

Jeśli uprawnione jest założenie, że światopogląd młodopolski był również hebblowskiej proweniencji, a mieli go od Hebbla za pośrednictwem Wernera przejąć i na gruncie polskim zaszczepić m.in. Żygulski, Łempicki, Kleiner, Mirski, Irzykowski i Sternbach, to „konsekwencją tego założenia staje się [dominujące na przełomie wieków – G. K.] zjawisko alogiczności życia, nobilitowanie przypadku jako elementu organizującego zdarzenia i losy ludzkie [...], akcentowanie przepaści między dążeniem a spełnieniem" (s. 45). W myśl owego duchowego podglebia, na którym rodziły się i pleniły dziesiątki „-izmów", nie mogła zaistnieć ani żadna jedność, ani żadna pojedynczość. Gdy w piersi Fausta biły jeszcze dwa serca, to dla Hebbla i jego uczniów niemożliwe już miało się okazać pójście za głosem serca, albowiem stało się ono synonimem nieredukowalnej wielości i niespotykanej różnorodności, „zmienności i przygodności życia" (s. 11). W dobie odkryć psychoanalizy w miejsce pewności pojawiła się nieufność, to, co niezmienne, uległo wyparciu przez dynamiczne i płynne, do głosu doszli „mistrzowie podejrzeń" (Marks, Nietzsche, Freud), a w ślad za nimi Irzykowski, który przestał „wierzyć w rdzenie duszy, a kategorię wierności samemu sobie skwitował ironicznym pytaniem o to, k t ó r e m u sobie należy pozostać wiernym" (s. 199). Dość powiedzieć, że na antynomiach czy dualizmach zbudowany jest nawet świat fizyki, gdzie dopiero plus i minus tworzą impuls elektryczny i gdzie na każdą siłę działa przeciwsiła, czy też przyroda, w której gatunek pozbawiony swego naturalnego wroga skazany jest na degenerację. Filozof Adam Dubik kluczową rolę przyznaje sile oporu jako nowej kategorii[8]: ludzka wola, a więc siła, która miała pomóc człowiekowi na przełomie wieków przeciwstawić się szalejącym nihilizmowi i dekadentyzmowi, hartuje się i potęguje swą moc jedynie wtedy, gdy natrafia na opór. Gdy człowiekowi uda się wyjść zwycięsko z życiowych kryzysów i zakrętów, gdy pokona przeszkody i przeciwieństwa losu, jego „wola mocy" ulegnie spotęgowaniu. W tego, kto się nie ugnie pod ciężarem egzystencji, wstąpią nowe siły: „co mnie nie zabija, czyni mnie silniejszym"[9]. Za przykład niech posłuży nam drzewo – czy „mające dumnie wzwyż rosnąć, mogłoby się obejść bez niepogód i burz: czy wrogość i opór z zewnątrz, czy wszelka nienawiść, zazdrość, samolubstwo, nieufność, srogość, zachłanność i gwałtowność do s p r z y j a j ą c y c h nie należą warunków, bez których nawet wielki wzrost cnoty jest niemożliwy? Trucizna, od której słabsza niszczeje natura, jest dla mocnego wzmocnieniem – on też jej nie zwie trucizną"[10]. I dalej: „drzewu potrzeba burz, wątpliwości, robactwa, złości, by mogło objawić rodzaj i siłę swego kiełku; niech się złamie, jeśli nie jest dość silne!"[11]

Skoro postmodernizm przypieczętowuje kres „metanarracji", a więc podejmowanych

---

dualnych struktur – paradoksu i epigramu – umożliwia Irzykowskiemu [...] demaskowanie i rozrywanie utartych, spodziewanych skojarzeń i sposobów myślenia o rzeczywistości [...]" (s. 175).

[8] A. D u b i k, *Filozofia i opór*. Toruń 2003, s. 9. Ten sam autor pisze dalej: „Wypada więc zgodzić się z Nietzschem, kiedy twierdzi, że u podstaw usensowniania świata, tworzenia wartości kulturowych, leży witalno-wolicjonalna moc zmagania się z oporem rzeczy (wola zdrowa niejako z natury rzeczy szuka czegoś, co jej się przeciwstawia). W poglądzie tym jest coś, co wydaje się docierać do samych źródeł aktywności wynalazczej, wywołanej nieukontentowaniem z tego, co jest, co się już zmaterializowało. Autor *Zaratustry* niejednokrotnie daje wyraz przeświadczeniu o kluczowej roli opornych przeszkód, pisząc m.in., że »kolejne następstwo oporu i zwycięstwa najsilniej budzi ogólne poczucie zbywającej i zbytecznej mocy«" (*ibidem*, s. 64).

[9] F. N i e t z s c h e, *Zmierzch bożyszcz*. Przeł. S. W y r z y k o w s k i. Warszawa 1906, s. 6.

[10] F. N i e t z s c h e, *Wiedza radosna*. Przeł. L. S t a f f. Warszawa 1907, s. 58.

[11] *Ibidem*, s. 145–146.

III.indd 219 2011-06-13 14:32:37

jeszcze w XIX wieku usilnych prób ratowania rzeczywistości, tj. uchwycenia świata i człowieka przez pryzmat jednej jedynej, niezmiennej, uniwersalnej czy absolutnej idei, do czego rościły sobie pretensje chrześcijaństwo (Bóg jako absolut), heglizm (hegemonia Ducha), nacjonalizm (apologia narodu), komunizm (prymat proletariatu) czy freudyzm (dominacja erosa), to Hebbel jako obiekt zainteresowań Sadkowskiej sytuuje się (myślowo, nie – czasowo) dokładnie między modernizmem a postmodernizmem. Dla niemieckiego „poety-filozofa" (s. 8) zdezaktualizował się „obraz świata jako czegoś spójnego, nadrzędnego i koniecznego w swej strukturze" (s. 84). Da się również spojrzeć na dzieło Hebbla – w zależności od perspektywy – jako wieńczące okres klasycznego dramatu bądź też już inicjujące przełom: „Twórczość Hebbla wyznacza według Lukácsa koniec tradycyjnego dramatu niemieckiego i zwiastuje nastanie kolejnej epoki – dramatu nowoczesnego (*modern*). To Hebbel określił podwaliny, na których należy budować styl nowoczesnego dramatu" (s. 263–264).

Zdaje się, że autorka recenzowanej książki nawiązuje do niedookreślonej pozycji Hebbla na użytek swego studium. Czyni jego twórczość punktem wyjścia dla swych rozważań i dociekań, choć jednocześnie dokonuje przesunięcia środka ciężkości, wprowadzając całą gamę innych, bynajmniej nie drugorzędnych postaci i zjawisk, czemu zresztą daje wyraz już na płaszczyźnie samego tytułu – *Irzykowski i inni*. *Twórczość Fryderyka Hebbla w Polsce 1890–1939*. W prowadzonej narracji zbliża się tym samym do rozmowy, poprzeplatanej rozważaniami odbiegającymi od tematu, czy też do postmodernistycznego amorficznego kłącza[12] z licznymi odgałęzieniami, wśród których nie sposób wskazać ani tego pierwszego, ani ostatniego. W bogatej panoramie nazwisk, będących istotnym punktem odniesień dla przedstawicieli modernizmu i postmodernizmu, znajdzie się więc miejsce m.in. dla wielkich poprzedników i godnych kontynuatorów dzieła Hebbla, spośród których na czoło wysuną się Johann Wolfgang Goethe, Heinrich Kleist, Georg Kaiser, Franz Grillparzer i Arthur Schnitzler. W ustępach poświęconych reformowaniu życia społecznego, w którego ramach właśnie literaturze – czy też sztuce[13] – przypadła zaszczytna rola, obok Irzykowskiego pojawi się inny ważny filozof, pisarz, „a przede wszystkim najwybitniejszy polski krytyk literacki"[14], Stanisław Brzozowski. I Brzozowski, i Irzykowski skoncentrują swoje wysiłki na „zaangażowaniu społecznym (a nawet politycznym) w imię poszukiwania i przekazywania prawdy o świecie ludzkim", w imię „reformy dusz i rewolucji społecznej" (s. 10). Chodzi tu o pewną aktywność, która pozwala nie tylko reformować, ale i lepiej zrozumieć otaczający świat. Wszak w myśl słów Nietzschego, które uznać można za jaskółkę ekspresjonizmu, zrozumieć da się wyłącznie ten świat, który stworzyło się siłą swoich rąk: „Z wszelkich ksiąg lubię tylko takie, które pisano własną krwią. Pisz krwią, a przekonasz się, że krew jest duchem"[15]. Konstytutywna dla człowieka staje się równoznaczna z twórczością aktywność: „Filolog powinien zdawać sobie sprawę, że jego »prawda« jest zawsze interpretacją, jedną z wielu możliwych interpretacji, które jednakowoż podlegają ocenie i hierarchizacji. Ale Nietzsche to afirmował, uznając, że »najskromniejsza twórczość jest

---

[12] Zob. A. S z a h a j, *Postmodernizm*. W: P i e n i ą ż e k, *op. cit.*, s. 176: „Zdecentrowany podmiot jest odbiciem kultury pozbawionej centrum, kultury sfragmentaryzowanej, »patchworkowej«. To współczesny nomada, który nigdzie nie chce zagrzać miejsca na dłużej, będąc wciąż w drodze pozbawionej jednak stałych punktów orientacyjnych i ostatecznego celu do osiągnięcia, w przestrzeni postrzeganej zgodnie z metaforą amorficznego kłącza".

[13] Zob. s. 177: „Irzykowski, podobnie jak Hebbel, nie wierzy także w filozofię. Dąży ona wprawdzie do syntezy, ale na drodze uogólnień i obiektywizacji danych. Pewniejsze wydają się obu sztuka i poezja. Systemy filozoficzne zostają z czasem przezwyciężone, nie przytrafia się to zaś wybitnym dziełom sztuki, powtarzał Irzykowski za Hebblem".

[14] P i e n i ą ż e k, *op. cit.*, s. 9.

[15] F. N i e t z s c h e, *Tak mówił Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*. Przeł. G. S o w i n s k i. Posłowie C. W o d z i ń s k i. Kraków 2005, s. 40.

III.indd 220 2011-06-13 14:32:37

lepsza niż mówienie o tym, co już stworzone«" (cyt. na s. 119). Słowa te – w dobie postmodernizmu – można równie dobrze przenieść z filologii na historię. Jak się okazuje, dla Haydena White'a historyk opisujący zamierzchłe wydarzenia ma do dyspozycji te same instrumenty co filolog interpretujący dzieło literackie. Obaj posługują się niejednoznaczną metaforą i ironią, przez co analizowany z perspektywy czasu ten sam fakt historyczny znajduje u każdego z nich inne ujęcie. To wszystko sprawia, że Brzozowskiego i Irzykowskiego z ich apologią aktywności oraz z wynikającego z niej wpływania na kształt dziejów bez przeszkód zaliczyć można w poczet twórców na wskroś nowoczesnych, tj. definiujących się poprzez silne odniesienia do rzeczywistości – „Hebbel jest nowoczesny także i dlatego, że nie uciekał w bezczasowość, lecz podejmował tragiczne konflikty swojego czasu. Tragedia jest nowoczesna (*modern*) wówczas, gdy organicznie wyrasta ze współczesnego życia" (s. 264). Chodzi o twórców nie uciekających przed ową rzeczywistością jak klasycy weimarscy, którzy na płaszczyźnie literatury kreowali świat idealny, gdy tymczasem ten ich otaczający (krwawe żniwo rewolucji francuskiej i ogarniająca niemal całą Europę wojna prowadzona przez Napoleona) bynajmniej optymizmem nie nastrajał (dla Freuda równoznaczne byłoby to ze strategią wypierania, dla Szackiego – z utopią eskapistyczną[16]). O twórców wykorzystujących każdą okazję do zajęcia stanowiska wobec palących problemów współczesności. Dość powiedzieć, że po Émile'u Zoli, który swoją zaangażowaną postawą i udzielonym poparciem dla niesłusznie oskarżonego oficera armii francuskiej Alfreda Dreyfusa zasłużył sobie na miano pierwszego bodaj w dziejach ludzkości odpowiedzialnego intelektualisty, wykorzystującego fakt dostępu do mass mediów w celu zainicjowania publicznej debaty[17], Brzozowski w międzypokoleniowym sporze o kształt literatury (polskiej) stanął po stronie Stanisława Przybyszewskiego zaatakowanego przez Henryka Sienkiewicza, Irzykowski zaś zaangażował się w oczyszczanie Brzozowskiego z zarzutów o współpracę z carskimi służbami wywiadowczymi i zasłynął z równie gorącej, co merytorycznej polemiki z Witkacym na temat Czystej Formy, jak i z niezwykle dojrzałych uwag na temat nowego fenomenu kina i filmu[18], czemu dał świadectwo w swoich dwóch książkach: *Walka o treść* i *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*.

Spośród przybliżonych przez Sadkowską zagadnień trzeba wymienić germanistykę i jej „ważną rolę w procesie wychowania jednostki na członka nowoczesnego społeczeństwa" (s. 100). Autorka przypomina, że to właśnie germanistyka pełniła istotną funkcję pomostu między polską a europejską kulturą, była katalizatorem zmian i reform w szkolnictwie, nauce, rolnictwie i przemyśle, w życiu społecznym i dziedzinie światopoglądowej. W recenzowanej pracy germanistyka stała się również swojego rodzaju klamrą, która usprawiedliwiłaby i usankcjonowała bliskość niemieckich i polskich twórców. Polscy intelektualiści, jeśli nawet nie byli lwowskimi germanistami ze „szkoły" Wernera czy przedstawicielami licznych pokoleń powojennej germanistyki, jak Zdzisław Żygulski, Anna Stroka, Olga Dobijanka-Witczakowa, Karol Sauerland, Sława Lisiecka czy Krzysztof Kuczyński, to wiele kulturze niemieckiej zawdzięczali. Do grona tych, którzy bądź to się

---

[16] J. S z a c k i, *Utopia*. Warszawa 1968, s. 43–44.

[17] Zob. S. O. B e r g g ö t z, *„Fülle des Blutes". Ernst Jünger und die politische Rolle des Intellektuellen*. W zb.: *Mythen. Jünger-Studien*. T. 3. Hrsg. G. F i g a l, G. K n a p p. Tübingen 2007, s. 273: „W węższym znaczeniu historia nowoczesnego intelektualisty sięga Francji i afery wokół Alfreda Dreyfusa. Wydarzenia związane z oskarżonym niesłusznie o zdradę państwa, a następnie osądzonym oficerem żydowskiego pochodzenia Dreyfusem, którego Émile Zola bronił w swoim głośnym liście otwartym pt. *J'accuse*, opublikowanym w 1898 roku w codziennej gazecie »Aurore«, absorbowały Ernsta Jüngera przez całe jego życie".

[18] Owa dojrzałość i trafność sądów Irzykowskiego na temat filmu sprawiają, że chętnie odwołują się do niego filmoznawcy – zob. M. P r z y l i p i a k, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*. Gdańsk 1994. – A. H e l m a n, A. P i t r u s, *Podstawy wiedzy o filmie*. Gdańsk 2008.

III.indd 221 2011-06-13 14:32:37

kształcili na niemieckich czy austriackich uniwersytetach, bądź też głównym obiektem swoich badań czy zainteresowań czynili przedstawicieli kultury niemieckojęzycznej, zaliczyć można Tadeusza Zielińskiego, Jana Kasprowicza, Kazimierza Twardowskiego, Stanisława Przybyszewskiego, Leona Chwistka, Tadeusza Kotarbińskiego, Romana Ingardena, Jana Garewicza, Leszka Kołakowskiego, Zdzisława Jaskułę, Krystynę Krzemieniową. Będąc wdzięcznymi dłużnikami owej kultury, zmuszeni byli niejako być również jej ambasadorami. Trudno zresztą wyobrazić sobie, by proces ich samokształcenia i samokształtowania, dla którego sprecyzowania język niemiecki dostarcza pojęcia „*(Selbst) Bildung*", przebiegał bez odwoływania się do wzorców niemieckich – wszak kultura niemieckiego obszaru językowego nie znajdowała w Europie w owym czasie sobie równych. Najwięksi kompozytorzy, malarze i pisarze wywodzili się z Niemiec, rewolucyjne rozwiązania w filozofii, psychologii czy socjologii miały właśnie pośród Niemców swoich „duchowych ojców", pokaźna część nagród Nobla w naukach przyrodniczych była dowodem wysokiego poziomu kształcenia na niemieckich uniwersytetach i jednocześnie ich najlepszą wizytówką (Niemcy mogły to zawdzięczać również wczesnemu, jak na standardy światowe, wprowadzeniu obowiązku szkolnego). Dorobek wielu pokoleń naukowców miał zresztą zostać już w niedalekiej przyszłości (bezpowrotnie?) zaprzepaszczony, do upadku nauki niemieckiej doszło wraz z rosnącym w siłę ruchem narodowosocjalistycznym[19]. Przejęcie przez Hitlera władzy dla tysięcy uczonych oznaczało przymusową emigrację, na której znalazły się takie już wówczas światowe sławy jak Albert Einstein, Max Born czy Theodor Geiger.

W kontekście rozważań nad germanistyką i tym wszystkim, co się z nią wiąże, warto byłoby postawić pytanie o definicję tego, co niemieckie. Owo stale – niczym bumerang – powracające pytanie pojawia się również w recenzowanej tu książce, która niemieckiemu kręgowi kulturowemu w sposób pośredni (poprzez osobę Hebbla) wiele zawdzięcza. Jest to tak trudne pytanie, że do dnia dzisiejszego pozostaje bez jednoznacznej odpowiedzi. Podczas gdy Scherer był „przekonany o jedności specyficznie niemieckiego ducha" (s. 31), to Hölderlin i Nietzsche już tego przekonania bynajmniej nie podzielali. Autor *Hyperiona* napisał, że „nie potrafi wyobrazić sobie ludu, który byłby bardziej rozdarty od Niemców. Dostrzegasz rzemieślników, lecz nie ludzi, myślicieli, lecz nie ludzi... panów i poddanych... lecz nie ludzi"[20]. Nietzsche z kolei wyznał: „Być dobrym Niemcem oznacza odniemczyć się"[21].

Nie sposób w końcu nie docenić zasług polskich germanistów na polu przekładów, którzy swoją pracą pomnażali bogactwo rodzimej kultury, przy czym podkreślić muszę, że zaznajamianie z tym, co obce, nie jest dla mnie równoznaczne z poznawaniem tego, co lepsze, ale po prostu tego, co odmienne. Jak wiadomo, bogactwo kultury narodowej mierzy się nie tylko wyizolowanymi czy hermetycznymi dokonaniami rodzimych twórców, ale i jakością dialogu (interakcji) z innymi kulturami, którego objawem i owocem jest m.in. ożywiona działalność translatorska. Już sam fakt posługiwania się językami obcymi, nie wspominając o dokonywanych przekładach, poszerzał i jednocześnie wysubtelniał perspektywę twórczą tłumaczy. Potwierdzeniu tej tezy niech posłuży przykład wybitnych poetów-myślicieli i translatorów zarazem (Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Adam Mickiewicz, Charles Baudelaire, Heinrich Heine, Leopold Staff, Rainer Maria Rilke, Paul Celan, Czesław Miłosz). Oczywiste jest również, że polskie przekłady z języka

---

[19] Mówi się, że niemieckie wyższe uczelnie z powodów politycznych opuścić musiało około 40% naukowców zatrudnionych przed 1933 rokiem (zob. M. L e s k e, *Philosophen im Dritten Reich. Studie zu Hochschul- und Philosophiebetrieb im faschistischen Deutschland*. Berlin 1990, s. 22).

[20] F. H ö l d e r l i n, *Hyperion. Sämtliche Werke und Briefe*. T. 2. Berlin–Weimar 1970, s. 262.

[21] F. N i e t z s c h e, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. T. 11: *Nachlaß 1884–1885*. Hrsg. G. C o l l i, M. M o n t i n a r i. Berlin – New York 1999, s. 255.

III.indd 222 2011-06-13 14:32:37

niemieckiego dawały nie znającym tego języka naszym rodakom jedyną możliwość kontaktu z krystalizującymi się za zachodnią granicą tendencjami i prądami, tłumaczone dzieła przenikały szybko do krwioobiegu naszej kultury, uszlachetniając ją niczym dopływ świeżej krwi. Skoro sprzyjanie – wbrew zapewnieniom ze strony eugeników – mieszaniu się ras uszlachetnia je (niedopuszczanie do łączenia się ras, tj. do mieszania się krwi, prowadzić musi w dłuższej perspektywie do kazirodztwa i degeneracji rasy), to interkulturowe transfery muszą poszczególne kultury rozwijać, wzbogacać i cementować. Warto w związku z tym odnotować, że wielkie zasługi w przekładaniu na język polski dzieł Hebbla położyli Karol Irzykowski, Józef Mirski, Henryk Salz, Zenon Przesmycki (Miriam), Paweł Hertz, Stefan Napierski i Stefan Lichański.

Wspominałem już, że autorka recenzowanego studium powołuje się na „*Bildung*" (s. 123) jako pojęcie i konstrukt myślowy o centralnym znaczeniu dla kultury niemieckiej. Czasownik „*bilden*" tłumaczy jako „kształtować się", gdy tymczasem jego pole semantyczne – co wykazywali jego ważniejsi propagatorzy (Kant, Herder, Schiller, Goethe, Novalis, Friedrich Schlegel i inni[22]) – jest znacznie szersze. Zgodnie z ich komentarzami „*bilden*" znaczyłoby tyle co '*selbst bilden*', a więc: 'samoformować', 'samokształtować', 'samorozwijać się'. Byłoby pojęciem wykraczającym dalece poza ramy czystej edukacji, wiązałoby się z procesem, którego ciągłość zostałaby przerwana dopiero przez śmierć. Zamiast o szkole należałoby tu mówić o szkole życia, zamiast z tradycyjnymi nauczycielami miałoby się do czynienia, jak to się dzieje w powieściach o formowaniu się („*Bildungsroman*"), z mentorami czy – dziś powiedzielibyśmy – mistrzami i ojcami duchowymi. Dla formującej się jednostki kluczowe byłoby doświadczenie miłości, obcowanie ze sztuką, założenie rodziny, jak i wieńcząca proces integracja ze społeczeństwem (wspólnotą). W myśl znaczenia pojęcia „*Bildung*" również nauczycielowi przyszłoby stać się (wiecznym) uczniem i tak jak Sokrates wyznać: „wiem, że nic nie wiem". Sadkowska zresztą nieświadomie (w zupełnie innym kontekście i miejscu), choć niezwykle trafnie, sformułuje opinię nawiązującą do jednego z głównych założeń fundamentalnej koncepcji Goethego: „Hebbel napisał w tym sensie o swoich *Dziennikach*, że jest to zbiór myśli wyłącznie niedojrzałych. Uznać, że jest się dojrzałym, to uznać, że jest się gotowym. To zaś oznacza w jego myśleniu zakończenie procesu, więc śmierć. Niegotowość zakłada otwartość, daje nadzieję na rozwój" (s. 142–143).

Książka Sadkowskiej mimo swych bezdyskusyjnych zalet wykazuje również kilka mniej i bardziej znaczących uchybień. Do najważniejszych z nich zaliczyłbym bałagan redakcyjny, który kłóci się z niezwykle wysoką merytoryczną wartością recenzowanego tu studium. Irytujący to bałagan, albowiem autorka te same słowa pisze raz poprawnie (Gerhart Hauptmann na s. 127; *Tak rzekł Zaratustra* na s. 113 i 196), raz – błędnie (Gerhard Hauptmann w indeksie nazwisk i na s. 21, 26 i 168; *Tak rzekł Zarathustra* na s. 203 i 220), podaje imiona raz po niemiecku (Richard na s. 28; Georg na s. 216 i 229), raz – po polsku (Ryszard na s. 41; Jerzy na s. 208). Czytelnik nie zdąży jeszcze z przyjemnością poznać wnikliwych i odkrywczych analiz Sadkowskiej, a już zaczyna przytłaczać go ponura rzeczywistość – spora, jak na imponujący warsztat autorki i prestiżowe wydawnictwo, liczba błędów (literowych, ortograficznych, stylistycznych, fleksyjnych, interpunkcyjnych i czysto redakcyjnych). Dla przykładu już na samym wstępie w przypisie 10 Sadkowska raczy nas „kwiatkiem": „choć w dokumentach dotyczących Lwowa przeh Lwowa przeważa określeni, obejmujące całość zajęć". W dalszej części rzucają się w oczy rozliczne błędy literowe w zapisie słów niemieckich (podaję ich poprawne brzmienie): „*Auffassung*", „*Verkümmerung*", „*Samen*", „*versorgt*", „*Glaubensbekenntnis*", „*Inhalt*", imion własnych (Rohde, Sowinski), a także błędy w ortografii (np. w czasowniku „zharmonizować"), interpunkcji (notoryczny brak przecinków) i fleksji.

[22] Zob. W. K u n i c k i, *Bildung*. W zb.: *Bildung. Facetten der wissenschaftlichen Kommunikation*. Hrsg. M. W i t t, W. K u n i c k i. Nysa 2007, s. 11–12.

III.indd 223 2011-06-13 14:32:37

Sadkowska sięgnęła wprawdzie do niezwykle bogatych materiałów źródłowych, jak np. sprawozdań dyrekcji Szkoły Realnej w Stanisławowie, sprawozdań dyrekcji gimnazjów, pisemnych prac studentów seminarium Wernera, programów szkolnych i podręczników, a także zapoznała się z bogatą polską i niemiecką literaturą przedmiotu, to jednak skreślony przez nią obraz polskiej recepcji Hebbla z lat 1890–1939 razi kilkoma „białymi plamami", choćby na skutek ignorowania najnowszych wyników badań, co w naukach humanistycznych poczytywane jest za deficyt. Mam tu na myśli odwoływanie się przez nią do pracy Tomasza Weissa na temat młodopolskiej recepcji Nietzschego, gdy tymczasem w 2005 roku Marta Kopij w pracy *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883–1918* dokonała daleko idącej rewizji trącących już nieco myszką paradygmatów, sformułowanych wszak przez Weissa przed pół wiekiem bez mała (na marginesie – Sadkowska podaje w bibliografii błędną datę opublikowania broszury Weissa). Jeśli prawdą jest, że „diabeł tkwi w szczegółach", to wywód badaczki, rozpisującej się na temat historii w ujęciu Nietzschego i nie różnicującej między trzema typami historii (antykwaryczna, monumentalna i krytyczna), traci na precyzji. Powołując się na *Niewczesne rozważania* i zawarte w tym tekście „pożytki ze studiowania historii" (s. 123), Sadkowska sprawy nam nie rozjaśnia, a przeciwnie – zaciemnia, albowiem Nietzsche historię monumentalną (dokonujące się kosztem zwrotu ku teraźniejszości i przyszłości kultywowanie wielkości minionych epok) i antykwaryczną (odbywające się tym samym kosztem gromadzenie danych historycznych) jednoznacznie odrzucał, afirmował zaś wyłącznie krytyczną (osądzającą).

Znajomość najnowszych ustaleń w badaniach nad Nietzschem pomogłaby autorce recenzowanej książki zapewne również uniknąć kolejnego błędu interpretacyjnego. Myli się ona bowiem, kiedy pisze: „Zwolennicy powszechnego odnowienia moralnego sięgali jednak raczej do polskiego romantyzmu, mesjanizmu lub tradycji katolickiej, a nie do myśli Nietzschego, z którym kojarzono samotny heroizm charakterystyczny dla Ibsena" (s. 91, przypis 149). Otóż przełom wieków stał pod znakiem Nietzschego, to on współtworzył atmosferę duchową tamtych czasów, „wisiał w powietrzu", jak zauważają badacze[23]. Sięgano do jego pism i jego myśli, co już nawet wtedy rzadko szło ze sobą w parze, również w aspekcie (moralnego) odradzania się tyleż samo jednostki, co wspólnoty. Co więcej, w aspekcie owego odrodzenia dostrzegano zbieżności między polską tradycją romantyczną a Nietzschem właśnie. Wszak polscy romantycy, o rozlicznych obliczach, propagowali nie tylko mesjanizm i ludowość, ale i starali się przeniknąć do świadomości Polaków z ideą indywidualizmu, przywództwa narodowego czy duchowego, w czym zresztą niczym nie odbiegali od późniejszych ambicji Nietzschego i od powołanego przezeń do życia nadczłowieka. W końcu uosabia te romantyczne marzenia i dążenia „mąż" o „imieniu [...] 44", który za sprawą powtórzonej cyfry kusi do porównań z Chrystusem (i jego 33 lat), a więc Zbawicielem, jednostką heroiczną i nadludzką. Znacznie później, na fali wspólnych dążeń polskiego romantyzmu i Nietzschego do moralnej odnowy jednostki, swój obraz kreował sam Józef Piłsudski. Dzięki swemu fizycznemu podobieństwu do Nietzschego (bujne wąsy i krzaczaste brwi) cieszył się on częścią chwały, jaką już wtedy darzono Nietzschego i głoszonego przezeń nadczłowieka, w końcu dla wielu Polaków tamtych czasów Piłsudski nie tylko za sprawą wyglądu, ale i pewnych cech wewnętrznych i predyspozycji, miał być żywym przykładem zmaterializowania się owej nietzscheańskiej idei[24].

Wydaje się, że autorka recenzowanej pracy nie zawsze potrafiła znaleźć właściwy

---

[23] Według J. J a r z ę b s k i e g o (*Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 367) liczne zdania Gombrowicza „sprawiają [...] wrażenie parafrazy z Nietzschego, z którego poprzez atmosferę pierwszych dziesięcioleci wieku XX Gombrowicz zaczerpnął więcej, niż sam przypuszczał".

[24] Zob. G. K o w a l, *Friedrich Nietzsche w publicystyce i literaturze lat 1919–1939*. Warszawa 2005, s. 280–297.

III.indd 224 2011-06-13 14:32:37

środek między Scyllą syntetycznego obrazu epoki a Charybdą składającego się nań szczegółu. Informuje np. o takich detalach, jak przerwanie studiów przez Irzykowskiego, jego jąkanie się i wynikające stąd uciążliwości (zob. s. 116), co samo w sobie bynajmniej wartości książki nie obniża, wręcz przeciwnie: lekturę jeszcze bardziej uatrakcyjnia, choć jednocześnie badaczka pomija milczeniem istotny niewątpliwie stosunek polskiego aforysty do chrześcijaństwa. Stosunek ten uznałbym za fundamentalny z dwóch co najmniej względów: określenie go pozwoliłoby autorce, po pierwsze, jeszcze precyzyjniej przedstawić ducha stojącej pod znakiem „śmierci Boga" epoki, po wtóre, na jej tle dałoby się chyba lepiej jeszcze usytuować samego Irzykowskiego, którego wizja człowieka i świata zdaje się mieć wobec chrześcijaństwa krytyczny, a przynajmniej polemiczny charakter. Podczas gdy Kościół katolicki, co nie czyni go bynajmniej wyjątkowym, dysponuje gotowym zestawem ostatecznych odpowiedzi, Irzykowski dostrzega wyższość procesu nad celem, szukania nad znalezieniem, nomadycznego trybu życia nad osiadłym. Prawda absolutna czy monoidea to dla niego synonimy świata zredukowanego, „tyranizującego i fałszującego bogactwo rzeczywistości ludzkiej" (s. 227). Każda próba zamknięcia świata w jednej formule będzie przez autora *Pałuby* potępiona jako próba faszyzacji rzeczywistości. Człowiek, który „w dramaturgii Hebbla nie odznacza się niezłomnym charakterem, stałym mimo prób i pokus" (s. 232), staje się dla polskiego twórcy w konsekwencji punktem wyjścia do określenia istoty poezji: „Także charakterystyczne zdefiniowanie przez Irzykowskiego pojęcia »poezja« [...] spowodowane jest niechęcią do zajęcia jednoznacznego stanowiska – byłoby to nieprawdziwym proklamowaniem zakończenia poszukiwania prawdy" (s. 153).

Kilka pomniejszych uchybień w recenzowanej tu książce nie może zakłócić jej bardzo dobrego odbioru i obniżyć jej wysokiej oceny. Nie pozwalają na to atuty pracy. Autorka wzbogaca np. wszystkie już tu przeze mnie przywołane i opisane walory swoich wnikliwych i rozległych studiów rekonstrukcją toczącej się na przełomie wieków żywej dyskusji w obrębie filozofii języka, interesującymi – zwłaszcza dla współczesnego czytelnika – informacjami na temat zmieniającej się na przestrzeni dziejów definicji plagiatu (zob. s. 82 i 94), jak i charakterystyką głównych akcentów rozwiniętych po 1900 roku badań nad płcią (zob. s. 93). W recenzowanym studium czytamy m.in.: „Akt wyboru jest aktem rezygnacji" (s. 151). Od tej skądinąd niepodważalnej prawdy zdaje się istnieć jeden wyjątek: fakt sięgnięcia po książkę Sadkowskiej spośród wielu innych dostępnych na rynku zostanie czytelnikowi po stokroć wynagrodzony, o żadnych stratach mowy być nie może. Głębokie i wielopłaszczyznowe przenikanie myśli Hebbla do polskiej literatury do chwili wybuchu drugiej wojny światowej znajduje tu swoje adekwatne i rzetelne – wszak poprzedzone wieloletnimi i źródłowymi badaniami – ujęcie.

Abstract

GRZEGORZ KOWAL
(University of Wrocław)

HEBBEL IN POLISH

The book under consideration invites the reader into the world of crystalising and solidifying the ideas of Polish modernism (the activities of Richard Maria Werner, and Karol Irzykowski's artistic creativity being the main cases here) influenced by now unfairly forgotten Friedrich Hebbel who, due to his revolutionary formal resolutions, was by his contemporaries seen equal to Ibsen and Wagner. Katarzyna Sadkowska sketches a rich context of the author of *Judith*'s views which mingled into 19th and 20th c. Polish culture. The author also sees the researches, men of letters, and translators gathered around a Lviv Germanist Richard Maria Werner, namely Zdzisław Żygulski, Karol Irzykowski, Józef Mirski, Juliusz Kleiner, Zygmunt Łempicki, and Hermann Sternbach, as first propagators of Hebbel's ideas in Poland.

III.indd 225 2011-06-13 14:32:37

ANTONI SMUSZKIEWICZ
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

LEKTURA OBOWIĄZKOWA KAŻDEGO LEMOLOGA

M a c i e j P ł a z a, O POZNANIU W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA LEMA. Wrocław 2006. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 580, 12 nlb. Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

Nieczęsto zdarza się czytać równie imponujące objętościowo tomy o monograficznym charakterze, nawet w tak znakomitej serii, jaką są „Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej". To prawda. Ale też nieczęsto przedmiotem dociekań naukowych stają się problemy tak rozległe i wieloaspektowe, jak poznanie w obszernej i myślowo bogatej twórczości autora *Dialogów* i *Solaris*. Opracowania tego zagadnienia podjął się w swej pierwszej, doktorskiej rozprawie naukowej Maciej Płaza. Jako młody doktor – autor tej monografii bardzo dobrze rokuje co do przyszłej kariery naukowej. Książka ma sporo usterek, wynikających z faktu, iż jest przeróbką rozprawy doktorskiej. Wiele niedostatków zapewne wskazali autorowi recenzenci. Samokrytycznie przyznaje on bowiem, że wyważył wiele otwartych drzwi, co jednocześnie utwierdzało go w pewności, iż idzie dobrą drogą (zob. s. 11). Czy sam do tego doszedł pod koniec pisania rozprawy, czy uświadomili mu to sumienni recenzenci, to już w tej chwili nieistotne. Ważne, iż autor zrozumiał, że z trudem wyważone drzwi okazały się otwarte. Nasuwa się jednak pytanie, dlaczego w ostatecznej wersji rozprawy pozostawił tak widoczne ślady owych „włamań"? Czyżby tylko dlatego, aby czytelnik mógł podziwiać ciernistą drogę, którą musiał autor przejść? Gdyby owe ślady usunął, książka byłaby bardziej czytelna, przejrzysta i objętościowo skromniejsza. Odnosi się wrażenie, iż autorowi szkoda było notatek skrupulatnie opracowanych po lekturze zarówno wielu obszernych dzieł naukowych, jak i licznych artykułów rozsianych po czasopismach i różnych księgach zbiorowych. Starał się więc je wykorzystać możliwie jak najlepiej. W tej wersji rozprawa (a zwłaszcza jej rozdział pierwszy) przypomina trochę podręcznik teorii literatury ilustrowany przykładami z twórczości Stanisława Lema. Inna sprawa – i chwała autorowi za to – że są to przykłady trafnie dobrane, wnikliwie przeanalizowane i ułożone w logiczną całość.

Pierwsze zdanie tej dużej, i w sumie przecież niezwykle interesującej, monografii jest swoistym wyznaniem wiary młodego uczonego-literaturoznawcy: „Głównym założeniem książki jest przekonanie, że literatura może pełnić funkcję poznawczą, lecz nie na zasadzie prostego naśladowania, tylko modelowania problemów epistemologicznych" (s. 5). No cóż, nie zawiera ono odkrywczej myśli, ale też nie budzi zdziwienia. Jest deklaracją przynależności nie tylko do szerokiego grona teoretyków literatury, lecz i do zdecydowanie szerszego kręgu humanistów, którym przecież prawda ta bynajmniej nie jest obca. Takich zdań znajdziemy w rozprawie niemało. Te mniej oczywiste lub odnoszące się do konkretnych tekstów Lema opatrywane są gruntownymi uzasadnieniami, co niewątpliwie wzbogaca dysertację, ale też wydłuża jej tekst i niekiedy niezbyt korzystnie wpływa na przejrzystość naukowej narracji.

Maciej Płaza w omawianej pracy, zgodnie z jej jasno sformułowanym tytułem, analizuje problematykę poznawczą zawartą w wieloaspektowym pisarstwie Lema. Skupiając uwagę na modelowaniu problemów epistemologicznych z zakresu filozofii nauki (*Dialogi*, *Summa technologiae*), filozofii i teorii literatury (*Filozofia przypadku*, *Fantastyka i futurologia*) oraz bogatej twórczości beletrystycznej (np. *Śledztwo*, *Solaris*, *Głos Pana* czy *Katar*), sięga po narzędzia badawcze do różnych dziedzin humanistyki, a niekiedy także – idąc tropem Lema – do metodologii nauk przyrodniczych. Narzędziami tymi posługuje się sprawnie i skutecznie, wydobywając zwłaszcza z fantastycznych utworów literackich wszystkie ukryte myśli Lemowskiej filozofii.

III.indd 226 2011-06-13 14:32:37

Rozprawa składa się z czterech obszernych rozdziałów, ujętych w klamrę *Wstępu* i *Zakończenia*. We *Wstępie* autor dokładnie określa metodologiczne założenia swojej pracy badawczej, zapowiada kolejność zagadnień, które ma zamiar przedstawić w poszczególnych partiach książki. Przede wszystkim jednak stwierdza – a to ważne dla dalszego śledzenia jego myśli – że interesuje go Lem „nie tyle jako filozof, ile jako filozofujący pisarz" (s. 7). I to pisarz dojrzały. Przedmiotem swoich zainteresowań, a zwłaszcza „bardziej szczegółowych analiz" czyni bowiem Płaza prawie wyłącznie „teksty Lema powstałe między rokiem 1956 i 1987" (s. 9). Uzasadnia to następująco: „Nie są to daty wybrane arbitralnie, lecz wpisane w wewnętrzną logikę rozwoju twórczości Lema. Pierwsza oddziela wczesną fazę twórczości beletrystycznej, jest też datą publikacji pierwszego poważnego tekstu dyskursywnego, czyli *Dialogów*. Druga data, rok wydania powieści *Fiasko*, kończy w zasadzie etap pisarstwa beletrystycznego Lema; po niej Lem napisał już tylko kilka drobnych opowiadań oraz uprawiał intensywną twórczość eseistyczną i publicystyczną, publikowaną na łamach czasopism: »PC Magazine«, »Odra«, »Tygodnik Powszechny«, »Przekrój«, sukcesywnie zbieraną w antologiach, takich jak *Sex wars*, *Tajemnica chińskiego pokoju*, *Bomba megabitowa* czy *Dylematy*" (s. 9). O wymienionych w ostatnim zdaniu książkach, pominiętych w zasadniczym, analitycznym trzonie rozprawy, nieco więcej napisze Płaza w *Zakończeniu*. Tu, we *Wstępie*, jedynie zaznacza: „Zarówno wcześniejsze, jak i późniejsze teksty nie są ani w pełni zindywidualizowaną wypowiedzią na temat nauki – którą można znaleźć w dojrzałych esejach Lema – ani wnikliwą diagnozą kondycji współczesnego człowieka, uwikłanego swoim gatunkowym i osobniczym istnieniem w cywilizacyjne przemiany XX wieku – którą to diagnozę zawiera z kolei beletrystyka" (s. 10).

W pierwszym rozdziale, zatytułowanym *Lemowskie struktury i strategie*, koncentruje się Płaza na problemach metodologicznych. Rozważa podstawy teoretyczne struktury stosowanych przez Lema dyskursów, reguły ich formowania w rozwoju historycznym, a także – co ważniejsze – sposoby ich modyfikowania przez autora *Solaris*. Jest to istotne dlatego, że – jak mówi badacz we *Wstępie* – „Wybór struktury jest u Lema równoznaczny z zastosowaniem określonej instrukcji odbioru" (s. 7). Tak więc np. pisząc w pierwszym punkcie omawianego rozdziału o eseistyce Lema, wiele miejsca poświęca samemu esejowi i za Michałem Pawłem Markowskim zastanawia się, „czy możliwa jest poetyka eseju", podczas gdy wystarczyłoby krótkie odwołanie się do ustaleń tegoż autora, podobnie jak i do innych teoretyków i historyków literatury, których twierdzeniami podpiera badacz każde własne spostrzeżenie. Podobnie rzecz się przedstawia w punkcie drugim (*Beletrystyka w ujęciu pragmatycznym*). Swój wywód rozpoczyna Płaza od sytuacji komunikacyjnej, ustalając podstawy metodologiczne dalszych rozważań i pogłębionych analiz. Czyni to nad wyraz sumiennie, odnosząc się do licznych wypowiedzi swoich poprzedników. Można by nawet zapytać, czy aż tak wiele trzeba było przytoczyć cudzych koncepcji, by stwierdzić np.: „Mówienie o zamkniętych fabułach jest w przypadku tekstów narracyjnych Lema o tyle łatwe i poglądowo owocne, że jego beletrystyka rzeczywiście jest pod tym względem dość tradycyjna" (s. 67). Wprowadzenie każdego terminu, każdej nazwy, każdego określenia jest tu dokładnie wyjaśnione i uzasadnione, z przywołaniem godnego zastępu uczonych – teoretyków literatury, filozofów i innych myślicieli. Nawet użycie pojęcia afabularności, pojawiającego się w związku z apokryfami Lema, zostaje wnikliwie uzasadnione, z odesłaniem do rozprawy Bogdana Owczarka, który ustalił różnicę między „afabularnością i niefabularnością" (zob. s. 80–81). Dążenie do precyzji i dokładnego uzasadnienia niemal każdego własnego stwierdzenia prowadzi niekiedy do zbędnego wydłużania naukowej narracji i zaciemniania jej przejrzystości. W konsekwencji tego rodzaju liczne odwołania się do powszechnych stwierdzeń, idei, sformułowań i poglądów, do tekstów znanych przecież w środowisku naukowym (nie jest to wszakże tekst popularnonaukowy, pisany dla fanów fantastyki i twórczości Lema) mogą czasem zniechęcać do

III.indd 227 2011-06-13 14:32:37

lektury, ale z drugiej strony – trzeba to przyznać z zadowoleniem – budzą one szczere uznanie dla głębokiej i szerokiej erudycji młodego uczonego.

Ciekawsze i w pełni uzasadnione są natomiast ustalenia odnoszące się do apokryfu, ponieważ rzeczywiście brakuje wnikliwszych analiz apokryfów Lema i omówienia gatunkowych właściwości apokryfów w literackim rozumieniu, odmiennym przecież już na pierwszy rzut oka od biblijnego. Stąd ambitny cel, „aby skonstruować spójną poetykę apokryfu Lema" (s. 71). Oryginalnym stwierdzeniem Płazy w tej materii, po przeprowadzeniu, jak zwykle, charakterystyki różnych stanowisk badawczych, jest ujęcie „dyskursu apokryficznego jako szczególnego rodzaju mowy zależnej" (s. 96) i, co ważniejsze, jak dalej stwierdza badacz: „Charakterystyczne jest, że apokryf Lema jawnie, niekiedy wręcz demonstracyjnie obnaża swoją strukturę. [...] Lem nie ukrywa i nie maskuje żadnej swojej strategii. Kłopoty, jakie miała z tymi tekstami krytyka, brały się [...] z jawności demonstrowanych chwytów, która musiała wywoływać podejrzenia o wyjątkową perfidię autora" (s. 97). Ogólnie rzecz ujmując, powiedzieć można, iż cały rozdział pierwszy przedstawia żmudny proces ostrzenia narzędzi, które zostaną zastosowane do preparowania tekstów w rozdziałach następnych. Analiza bowiem wszystkich najważniejszych prac Stanisława Lema – zarówno dyskursywnych, jak i beletrystycznych – stanowi główny trzon rozprawy.

Trzymając się porządku chronologicznego, chociaż w tym wypadku nie jest on najważniejszy ani też w związku z tym konsekwentnie przestrzegany, analizę rozpoczyna autor od tekstów dyskursywnych, a ściślej: od *Dialogów* (1957). Czyni tak, uznawszy pierwociny twórczości Lema, tj. *Astronautów* (1951), *Obłok Magellana* (1955) czy *Szpital przemienienia* (1955), za niegodne uwagi i tylko niekiedy przywołuje je w kontekście analiz innych powieści, np. *Edenu*. Tak więc rozdział drugi, pt. *Futurologia nauk empirycznych*, poświęcony *Dialogom*, *Summie technologiae*, *Filozofii przypadku* oraz *Fantastyce i futurologii*, rozpoczyna Płaza, odnosząc się do swoich poprzedników, stwierdzeniem, iż dotychczasowe analizy eseistyki Lema, prowadzone na dwa sposoby (albo opisywanie poszczególnych tekstów, albo próby ich scalenia według jakichś tematycznych czy metodologicznych założeń), „są jednakowo ryzykowne i niewdzięczne" (s. 99). Dlatego też spróbuje on znaleźć do tych tekstów inne podejście. Pragnie mianowicie „zbadać światopogląd Lema, ale w związku z typami stosowanych przez niego dyskursów, a więc niejako w tekstowym uwikłaniu". Oczywiście tak, aby „nie tracić z oczu problemowych centrów poszczególnych książek; wreszcie zrekonstruować to, co w epistemologicznym światopoglądzie Lema niezmienne, [...] co Lem mówi o poznawczych zajęciach człowieka, a więc o naukach empirycznych, jak widzi przyszłość tych nauk, jakie miejsce wyznacza w poznaniu humanistyce i filozofii oraz jakie miejsce zajmuje Lem na tle współczesnej refleksji naukoznawczej" (s. 100). Zaznacza przy tym, że interesują go „wszystkie teksty, które w ogóle zostały opublikowane [...], a nie tylko te ich wersje, które ostatecznie, po latach, zyskały akceptację autora" (s. 101).

Prezentację poszczególnych utworów – o czym już wspomniałem – zaczyna Płaza od *Dialogów*, poświęconych w całości cybernetyce, którą traktuje Lem nie tyle jako „nową naukową specjalność", ile jako „matrycę dyscyplinarną, za pomocą której projektuje on rozwiązania problemów będących przedmiotem różnych nauk" (s. 107). Tego rodzaju stanowisko – jak stwierdza badacz – nie jest oczywiście wyłączną własnością Lema. Tacy twórcy cybernetyki, jak Norbert Wiener czy William Ross Ashby widzieli dla tej dyscypliny, popularnej na Zachodzie w drugiej połowie XX wieku, zastosowanie także w biologii, socjologii i ekonomii. „Cybernetyka – pisze Płaza – jest w programie Lema uniwersalnym paradygmatem dla dziedzin aspirujących do statusu nauk empirycznych, ale nieumiejących poradzić sobie ze złożonością przedmiotów swoich badań" (s. 113).

Kolejną ważną pozycją w twórczości Lema była *Summa technologiae*, interesująca Płazę „jako książka przewidująca przyszłe losy poznania, przedstawiająca jego zagrożenia i projektująca środki zaradcze". Zakłada ona przy tym, zdaniem badacza, „gruntowną re-

III.indd 228 2011-06-13 14:32:37

organizację empirii, z uwzględnieniem jej filozoficznych konsekwencji" (s. 127). Rekonstruowana przez autora rozprawy Lemowska teoria poznania „nie jest w pełni konsekwentna i nie da się jej zmieścić w ramach konkretnej doktryny. Lem zresztą mieścić się w doktrynach nie chce, a jego poglądy wyrastają raczej z refleksji nad samym postępem nauk przyrodniczych niż lektur filozofów nauki – co nie przeczy jego znajomości ich doktryn i nie zmienia faktu, że można znaleźć [...] pokrewieństwa Lemowskiej filozofii nauki z najbardziej wpływowymi prądami drugiej połowy XX wieku, zwłaszcza z dedukcyjno-hipotetystyczną szkołą Poppera" (s. 129).

W kolejnych książkach omawianych w tym rozdziale, tj. w *Filozofii przypadku* oraz w *Fantastyce i futurologii*, zajmuje się Lem filozofią kultury. Według Płazy „Książki te są dalszymi rozdziałami programu, rozwijanego w całej eseistyce" (s. 169). Przedstawiając kolejno oba teksty, najpierw Płaza analizuje *Filozofię przypadku* – jako projekt nowej teorii kultury. W tym zakresie stwierdza, iż „Lemowi marzy się formalizacja badań kultury, ale nie taka, jaką uprawia antropologia strukturalna spod znaku Lévi-Straussa", ponieważ ta nie umiała czy też nie mogła „rozprawić się [...] z zasadniczym problemem humanistyki: nierozłącznością struktur i sensów" (s. 175). Duże nadzieje na pozytywne rozstrzygnięcie tego problemu wiązał Lem z zastosowaniem również i tu metodologii nauk ścisłych. Analizując jego postępowanie w obu omawianych książkach, a zwłaszcza w *Filozofii przypadku*, i porównując je z poprzednimi publikacjami, Płaza dochodzi do wniosku, że tym razem: „Zaprzęgnięte do [...] projektu kulturoznawczych badań matematyczne i biologiczne modele – nie zawsze konsekwentnie stosowane, niekiedy tylko proponowane i zaraz porzucane na rzecz kolejnych – mają w wykładzie Lema specyficzne znaczenie [...]. Otóż nie mają one w zasadzie realnej wartości poznawczej jako kompletne, spójne modele; są to raczej propozycje, projekty. Ich uniwersalność – choćby użyteczność probabilistycznych procesów – jest znakiem pewnej całości, w jaką układają się poszczególne dziedziny razem z przynależnymi im metodami opisu" (s. 180).

W świetle tych rozważań, sumiennie referowanych przez badacza, jawi się Lem jako myśliciel rozpatrujący problemy na wyższym piętrze filozofii poznania, wyższym niż tylko prawidłowości wzajemnych relacji w poszczególnych dziedzinach, stających się substratem poszczególnych obiektów. W tej mierze nie wystarczają już dotychczasowe, mechanicystyczne, newtonowskie podstawy badania rzeczywistości, konieczne staje się sformułowanie kolejnego wielkiego paradygmatu (zob. s. 181) i dopiero na tym poziomie rozważań Lem w konsekwencji próbuje postawić sobie ambitne zadanie „uempirycznienia literaturoznawstwa" (s. 183). Ale nawet na tym wysoce abstrakcyjnym poziomie – jak dowodzi Płaza – próby unaukowienia wiedzy o literaturze na wzór nauk przyrodniczych Lemowi się nie powiodły. *Filozofia przypadku* poniosła fiasko. Po prostu „nie rozwiązała dylematów, które wynikły na styku postulowanego przez Lema empirycznego literaturoznawstwa i krytyki literackiej" (s. 253). Być może więc z tego powodu kolejna wielka rozprawa Lema *Fantastyka i futurologia* tylko po części nawiązuje do tej problematyki. Przynosi ona natomiast – jak stwierdza słusznie Płaza – „istotne *novum*". Otóż tym razem „poznawcze, metodologiczne zmagania z literaturą, jej teorią i krytyką zostały umieszczone w szerokim, ogólnocywilizacyjnym układzie odniesienia, a uzyskana w ten sposób przyszłościowa i aksjologiczna perspektywa niejako nakazała Lemowi rozwiązać te problemy z uwagi na społeczne, wartościotwórcze znaczenie literatury" (s. 253). Tak więc uwaga pisarza przesunęła się z rozważań empiryczno-poznawczych na samą literaturę i krytykę literacką. Badając ten obszar, przedmiotem swoich rozważań uczynił Lem fantastykę naukową, co – jak sądzi Płaza – wynikało z dwóch powodów: z jego własnej praktyki pisarskiej oraz z przeświadczenia, że *science fiction* nie tylko jest specyficzną odmianą literatury, nie bardzo mieści się bowiem w jej tradycyjnie pojmowanych granicach, ale jawi się częściej jako „namiastka mitu" czy wręcz swoisty mit XX-wiecznej kultury amerykańskiej, co sprawia, że – zdaniem Lema – „nie można jej traktować w kategoriach

III.indd 229 2011-06-13 14:32:37

wyłącznie literackich" (cyt. na s. 254). Ponieważ przedmiotem rozważań w dalszym ciągu rozprawy będzie wspomniana fantastyka naukowa, zgodnie ze swoją metodą Płaza konsekwentnie wyważa kolejne otwarte drzwi i sumiennie omawia rozumienie fantastyki i jej odmian przez Stanisława Lema. Robi to dokładnie i drobiazgowo. Wspomina nawet o specyficznej teorii fantastyki Andrzeja Zgorzelskiego, którą próbuje powiązać z ustaleniami Lema, chociaż już na pierwszy rzut oka widać, że poglądy obu autorów na fantastykę są zdecydowanie odmienne. Wolno wszakże młodemu uczonemu mieć własne zdanie na ten temat.

Logicznym następstwem w strukturze rozprawy było teraz przejście od *Fantastyki i futurologii* do samej literatury. Od analizy i interpretacji tekstów dyskursywnych do badania utworów beletrystycznych. Dwutomowy esej Lema stał się w tym ujęciu doskonałym pomostem między naukowym a literackim sposobem poznawania rzeczywistości. Zastosowana tu „konfiguracja naukowo-futurologiczna pozwoliła zdiagnozować historyczny i cywilizacyjny moment i sformułować postulaty etyczne wobec literatury i krytyki" oraz w większym stopniu niż *Filozofia przypadku* skoncentrować się na samej literaturze jako „podmiocie", na jej możliwościach i funkcjach społecznych, a nie na tym, jak „powinno się ją badać" (s. 282).

Tak więc w rozdziale trzecim (*Literacki eksperyment myślowy*), liczącym ponad 200 stronic, zajął się autor tekstami literackimi. Pragnie on uchwycić – jak pisze – „specyfikę tekstów narracyjnych jako epistemologicznych modeli" oraz udowodnić, że „problematyka utworów beletrystycznych Lema towarzyszyła programowi poznawczemu rozwijanemu w eseistyce, a dzięki wcieleniu w dyskurs fikcjonalny została uzupełniona o akcenty w esejach nieobecne bądź niedopowiedziane" (s. 284). Inaczej mówiąc, wykrył Płaza istotną prawidłowość: że w twórczości literackiej dominuje strategia paraboli, co znaczy, iż na tym polu swej pisarskiej aktywności rozważa Lem „te same problemy, które były dyskursywnie analizowane w esejach". W tym wypadku utwory literackie traktowane są „jako modele czy eksperymenty myślowe", ilustrujące swoimi przedstawieniami proces poznania (s. 287–288). Oczywiście, utwory najważniejsze, najbardziej dojrzałe, a przy tym pisane serio, z zachowaniem reguł stylu realistycznego. Te bowiem najlepiej sprawdzają się w tej roli. Za drugorzędne dla swej interpretacji „poznawczej" uważa zatem Płaza *Cyberiadę* i *Dzienniki gwiazdowe*, ponieważ pojawiająca się w nich problematyka poznawcza, „często przemyślnie modelowana za pomocą hybryd konwencji literackich i dyskursu naukowego [...], jest zwykle egzemplifikacją tez wypowiedzianych dyskursywnie w eseistyce [...]". Autora recenzowanej książki interesują natomiast „te teksty, które najmocniej uwyraźniają więź dwudziestowiecznych modeli poznania empirycznego ze strukturami literackimi" (s. 292). Będą to więc utwory napisane po roku 1957, od *Edenu* poczynając. Na plan pierwszy wysuwa zatem Płaza problematykę spotkania z istotami obcymi, która w sposób znamienny, jak swoista klamra, obejmuje teksty pierwsze w tym porządku (*Eden*, *Niezwyciężony*) oraz ostatni, czyli *Fiasko*. Analizę tych trzech szczególnych utworów, w których pokazany jest człowiek skonfrontowany z obcą, niezwykłą cywilizacją, z istotami niekiedy przekraczającymi nasze ludzkie wyobrażenia o istocie rozumnej (np. w *Niezwyciężonym*), przeprowadza Płaza – jak zawsze w tej rozprawie – wnikliwie, zatrzymując się głównie na omówieniu schematów fabularnych o charakterze „badawczym" oraz na modelowaniu Obcego. Najwięcej miejsca poświęca *Edenowi*, uważając tę powieść za tekst wzorcowy. Wszystkie zaś trzy powieści – jego zdaniem – „udzielają prostej lekcji", że do rzeczywistości obcej ludzkiemu poznaniu, niedostępnej ludzkiemu pojmowaniu zjawisk „nie da się dotrzeć inaczej niż poprzez wyuczone na ziemskich uczelniach schematy pojęciowe, a rzeczywistość sama w sobie jest abstrakcją, metafizycznym reliktem, którego nie umieją do końca wykorzenić nawet uczeni" (s. 323), pokazywani przez Lema w zmaganiu ze zrozumieniem pozaziemskich, z gruntu obcych zjawisk. Ale obcość ta „ma wyraźną skłonność do odbijania ludzkiej podobizny" (s. 324). W tych „zwierciadlanych

III.indd 230 2011-06-13 14:32:37

odbiciach" pokazuje Lem „w symbolicznym skrócie antropocentryzm ludzkiego poznania" (s. 325).

Kolejny ważny problem poznawczy omawia Płaza na podstawie następnych dwóch powieści, trafnie nazwanych „statystycznymi", tj. *Śledztwa* i *Kataru*. Sprawa dotyczy tym razem przypadku i statystycznie przewidywalnej możliwości jego wystąpienia. Szczególnie mocno kwestia ta akcentowana jest w *Katarze*, gdzie „Przypadek determinuje przecież cały porządek poznawczo-literackiego eksperymentu zaprezentowanego w powieści: jego dziełem jest zarówno seria neapolitańskich zgonów, jak i hipoteza wyjaśniająca oraz jej eksperymentalne potwierdzenie" (s. 344). Zanim jednak autor rozprawy dojdzie do istoty zagadnienia, sporo miejsca poświęci poetyce powieści kryminalnej (zdecydowanie za dużo – zważywszy na bogatą literaturę przedmiotu i doskonale opisaną już strukturę tego typu utworów), aby odkryć prawdę dość oczywistą dla czytelników obu powieści, że Lem nawiązuje do tej poetyki, ale wyłamuje się z ogólnie przyjętych schematów. Wystarczyłoby zatem więcej napisać o tych „wyłamaniach", zakładając, że czytelnik zna przynajmniej książkę Stanka Lasicia *Poetyka powieści kryminalnej* lub inne rozprawy poświęcone temu gatunkowi literatury rozrywkowej, a jeśli nawet nie zna, to, mając podany adres bibliograficzny, może przecież po te pozycje sięgnąć. Ale Płaza na szczęście nie zatrzymuje się na problematyce gatunku. W swoich rozważaniach idzie dalej. Pokazuje, jak Lem – łamiąc struktury powieści detektywistycznej – demonstruje konsekwencje filozoficzne osiągnięć nauk empirycznych w szkicowaniu obrazu współczesnego świata. Opierając się na ustaleniach Jerzego Jarzębskiego, który „Pod tym kątem konsekwentnie zinterpretował *Śledztwo* [...] w swoim posłowiu do powieści", Płaza dalej rozwija myśl swego znakomitego poprzednika. Próbuje – jak sam pisze – „przetłumaczyć kryminalno-fantastyczne łamigłówki *Śledztwa* i *Kataru* na język dyskursywny" (s. 347). Zajmuje mu to aż 20 stronic druku, mimo że sam „model zjawisk kwantowych zaprezentowany w *Śledztwie*" zrekonstruowany został „tylko w zarysie" (s. 350).

Trzecią grupę tekstów beletrystycznych omawianych w tym rozdziale stanowią powieści sytuujące się według Płazy „na skraju metafizyki". Są to *Solaris*, *Pamiętnik znaleziony w wannie* i *Głos Pana*, które – jak stwierdza badacz – „łączy więcej pytań filozoficznych i myślowych konceptów niż struktur fabularnych czy strategii narracyjnych [...]" (s. 367). Oczywiście, nie miejsce tu, aby je wszystkie wymieniać, zwłaszcza że pogłębiona analiza utworów, przeprowadzona sumiennie, z przywołaniem innych autorów, w swej istocie niewiele wnosi nowego poza, rzecz jasna, zgromadzeniem w jednym miejscu – co też przecież cenne – najważniejszych ustaleń poprzednich badaczy twórczości Lema. Płaza pokazuje w *Solaris* nawiązania do wcześniejszego nieco *Edenu* i do późniejszego *Niezwyciężonego*, ale zarazem bardziej pogłębioną problematykę antropocentrycznej wizji świata i zderzenia jej z obcością. W konsekwencji w jego interpretacji świat przedstawiony tej powieści jawi się jako splot trzech metafor, skupiających „najważniejsze elementy procesu poznawczego". Są to „ocean jako metafora rzeczywistości, solarystyka – metafora nauki oraz »goście«, czyli metafora osobniczej tożsamości poznającej jednostki" (s. 371). Z kolei *Pamiętnik znaleziony w wannie*, będący według niemal wszystkich krytyków „osobliwym intertekstualnym palimpsestem" (s. 399), w interpretacji autora rozprawy modeluje „sytuację człowieka w »sfałszowanym« świecie znaczeń" (s. 408). Ostatni utwór z tej grupy, *Głos Pana*, jest – jego zdaniem – powieścią „o skomplikowanej sieci uwarunkowań, w jakie wplątana jest metanauka, filozoficzna refleksja nad ludzką cywilizacją i Wszechświatem" (s. 435). Tą powieścią kończy Lem „pewien etap beletrystycznej twórczości [...] – powieści wykorzystujących konwencję fantastyki naukowej serio, tzn. bez pastiszowego cudzysłowu, a zarazem rozwijających myślowy ciąg, prowadzący od psychospołecznych i aksjologicznych skutków naukowego poznania ku refleksji metafizycznej na temat granicznych możliwości empirii (s. 436).

Ostatnią grupę tekstów analizowanych w tym rozdziale, tj. *Maskę*, *Wizję lokalną*

III.indd 231 2011-06-13 14:32:38

i *Golema XIV*, a także dwa inne, o wyraźnie publicystycznej wymowie: *Pokój na Ziemi* oraz *Profesora A. Dońdę*, „Spaja [...] problem relacji między tym, co w świecie i w człowieku zdeterminowane, a tym, co otwiera się przed ludzką wolą i myślami jako przestrzeń działania i refleksji" (s. 436). Oczywiście, w każdym utworze „problematyka ta jest podjęta inaczej" (s. 437). Po wstępnych uwagach Płaza dokładnie omawia wymienione powieści. Dalsze referowanie ustaleń autora recenzowanej książki nie ma już większego sensu, skoro w przedstawionych tu rozważaniach została zaprezentowana jego metoda opisu, analizy i interpretacji wyłonionych problemów. Warto wszakże dodać, bo w tym tkwi też istotna wartość rozprawy, że na zakończenie całej bogatej i dość szczegółowej prezentacji Płaza uczciwie przyznaje: „Wyszczególnienie czterech grup w »epistemologicznej« beletrystyce Lema jest stosunkowo zgodne z tym, co proponowali już wcześniej krytycy – myślę tu zwłaszcza o Jarzębskim i Stoffie, którzy poświęcili najwięcej uwagi wzajemnym związkom problematyki filozoficznej tych tekstów z ich literackością" (s. 479). Podobnie w czwartym rozdziale (*Fikcja logiki czy logika fikcji?*), gdzie obiektem analizy są teksty apokryficzne, Płaza interesująco opisuje Lemowe „potyczki z transcendencją", nie widzi też powodu, aby dobrze uargumentowane przez poprzedników tezy odrzucać. Nawiązuje zatem tym razem do interpretacji innych krytyków, a zwłaszcza ustaleń Małgorzaty Szpakowskiej i Jerzego Jarzębskiego, których tezy stara się podsumować i w miarę możności rozszerzyć (zob. s. 512–513).

Kończąc swą obszerną i myślowo bogatą rozprawę, autor omawia jeszcze krótko utwory, które w istocie zostały pominięte w rozważaniach analitycznych, o czym uprzedzał we *Wstępie*, a więc książki wydawane od połowy lat dziewięćdziesiątych, w których Lem starał się komentować teraźniejszość i często z zadowoleniem rejestrował ziszczanie się swoich dawnych prognoz.

W sumie jest to rozprawa cenna i potrzebna, mimo że grzeszy jeszcze wieloma usterkami, a zwłaszcza wielosłowiem i tendencją do ujmowania wszystkiego, co tylko możliwe. Niekiedy też razi trochę nadmiernym sileniem się na „naukowość" stylistyczną, co powoduje zaciemnienie wywodu myślowego i zmusza nawet do wielokrotnego odczytywania niektórych zbitek słownych i zawikłanych, trudno zrozumiałych zdań, np.: „Tekst dokonuje podwójnej inferencji struktur gatunkowych: na poziomie powierzchniowym dzięki mimetyzacji formalnej, a głębiej – właśnie poprzez strukturę owego zmimetyzowanego paradygmatu. Są to przecież paradygmaty niejako z definicji niesamodzielne, każdy z nich presuponuje istnienie innego tekstu. Presuponowany tekst, czyli architekst gatunkowy, nie jest natomiast uobecniony w tekście apokryfu [...]" (s. 77). Albo inny „kwiatek" z tej samej „łączki": „Metakulturologia, wyposażona w aparaturę procesów stochastycznych i ergodycznych, obszerne katalogi kulturemów uporządkowanych w spójny słownik i składnię oraz w zaplecze techniczne, czyli odpowiednie oprogramowanie komputerowe – oto Lemowska wizja empirycznej antropologii" (s. 179). Gdyby sparafrazować tytuł pewnej broszury głośnego w swoim czasie ideologa „najlepszego z ustrojów", można by powiedzieć, iż w ten sposób objawiła się „dziecięca choroba n a u k o w o ś c i".

Ale mimo tych uwag krytycznych rozprawę Macieja Płazy trzeba w sumie ocenić bardzo wysoko. Na szczególne podkreślenie zasługuje jego niezwykłe oczytanie, a także chęć uwzględnienia wszystkich istotniejszych opracowań, co może przerastać siły niejednego młodego człowieka. Sumienność autora oraz przekonanie, iż nie wolno mu pominąć żadnego z licznych opracowań, spowodowały, że rozprawa rozrosła się do rozmiarów imponujących. Ważniejsze wszakże jest to, że autor przetarł wiele szlaków, ocenił wiele stanowisk, spenetrował wiele zaułków, a przez to uświadomił swoim następcom, co jeszcze czeka na odkrycie, czego zaś może już szukać nie warto. Ze względu na solidne omówienia różnych stanowisk badawczych i zestawienia poglądów na epistemologiczne wartości prozy Stanisława Lema dzieło Macieja Płazy jawi się jako obowiązkowa pozycja lekturowa każdego przyszłego lemologa. Rzec nawet można: jako swoista *Summa Lemologiae*.

III.indd 232 2011-06-13 14:32:38

Abstract

ANTONI SMUSZKIEWICZ
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

A COMPULSORY READER FOR LEM RESEARCHERS

The text discusses Maciej Płaza's book on the epistemological problems in Stanisław Lem's literary creativity. The young scholar's comprehensive work includes a thorough analysis and a convincing interpretation of Lem's texts. The reviewer's kindly indicated critical remarks by no means undermine the book's very high value.

DARIUSZ PAWELEC
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

TRZY GŁOSY O POEZJI STANISŁAWA BARAŃCZAKA

J e r z y K a n d z i o r a, OCALONY W GMACHU WIERSZA. O POEZJI STANISŁAWA BARAŃCZAKA. (Indeks: Maria Piasecka). Warszawa 2007. Fundacja Akademia Humanistyczna / Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, ss. 444.

E w a R a j e w s k a, STANISŁAW BARAŃCZAK – POETA I TŁUMACZ. Poznań 2007. Wydawnictwo Poznańskie, ss. 310.

D o r o t a K u l c z y c k a, „POWIEDZIEĆ TO WSZYSTKO, O CZYM MYŚLĘ". O POEZJI STANISŁAWA BARAŃCZAKA. (Recenzja: Danuta Künstler-Langner). Zielona Góra 2008. Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, ss. 312.

Po 40 z górą latach, jakie upłynęły od wydania debiutanckiego tomiku Stanisława Barańczaka pt. *Korekta twarzy*, recepcję jego poezji dokumentuje pokaźny ilościowo zbiór książek, szkiców i recenzji. Z tej perspektywy wyraźnie widać już kolejne etapy 40-letnich dziejów odbioru i wyznaczające je „kamienie milowe", historię dojrzewania krytyków i historyków literatury do coraz bardziej precyzyjnego opisu dokonań cenionego poety, tłumacza, badacza literatury. W okresie, kiedy książki poetyckie Barańczaka ukazywały się z największą częstotliwością, tj. w latach 1968–1981[1], ogłoszono około 60 tekstów krytycznych, przeważnie recenzji towarzyszących publikacji danego tomu. Znajdziemy wśród nich oczywiste dowody niezrozumienia nowej propozycji poetyckiej, rozmaite świadectwa lektury podporządkowanej instrumentalnym stylom odbioru, ale także szereg intuicji i rozpoznań, które przetrwały próbę czasu i wyznaczyły w efekcie pierwszy model mówienia o twórczości Barańczaka. W tej grupie tekstów należy umieścić przede wszystkim recenzje Jerzego Kwiatkowskiego[2], w których pojawiły się formuły takie, jak np. „wirtuoz i moralista". Trudno do dzisiaj uciec od nich podczas rozmowy o poezji autora

[1] Chodzi tu o tomiki S. B a r a ń c z a k a: *Korekta twarzy* (Poznań 1968); *Jednym tchem* (Warszawa 1970); *Dziennik poranny. Wiersze 1967–1971* (Poznań 1972, wyd. 2: 1981); *Sztuczne oddychanie* (Poznań 1974, Londyn 1978, Kraków 1980); *Ja wiem, że to niesłuszne* (Paryż 1977, Warszawa 1978, Kraków 1981); *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (Kraków 1980, Paryż 1981); *Wiersze prawie zebrane* (Warszawa 1981).

[2] Mam na myśli „felietony poetyckie" J. K w i a t k o w s k i e g o publikowane w „Twórczości" (1972, nr 11; 1981, nry 1, 8) i później przedrukowane pt.: *Słowo Barańczaka*, *Une poignée de mains*, *Wirtuoz i moralista*, w *Notatkach o poezji i krytyce* (Kraków 1975) oraz w *Felietonach poetyckich* (Kraków 1982).

III.indd 233 2011-06-13 14:32:38

Jednym tchem, pisał Kwiatkowski w r. 1981: „To barokowy czy raczej manierystyczny konceptualista, sztukmistrz, prestidigitator słowa, jeden z najbardziej artystowskich współczesnych poetów”[3]. Kolejna dekada w dziejach recepcji wierszy Barańczaka wiąże się z ich zaistnieniem w refleksji historycznoliterackiej, z coraz śmielszym przekraczaniem w opisie aktualności komentarza krytycznoliterackiego. Dwa szkice wydają się tu najbardziej znaczące i w dłuższej perspektywie najsilniej wpływające na kształt późniejszej „barańczakologii”: Tadeusza Nyczka *Wolność słowa*, tekst znany zwłaszcza z przedruku w książce *„Powiedz tylko słowo”. Szkice literackie wokół poezji „Pokolenia 68”* (Londyn 1985)[4], oraz Włodzimierza Boleckiego *Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka*[5]. Teksty te wyprzedzają jeszcze pojawienie się w latach osiemdziesiątych dwóch tzw. amerykańskich tomów Barańczaka[6]. Podobnie rzecz się przedstawia w poświęconych poecie rozdziałach pierwszych monografii pokolenia ’68, autorstwa Małgorzaty Szulc Packalén[7] i Bożeny Tokarz[8], dla których ostatnią pozycją w bibliografii podmiotowej jest *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Pod znakiem świadomości „wierszy amerykańskich” przebiega natomiast kolejna dekada czytania autora *Korekty twarzy*, zaznaczona pierwszymi trzema książkami na temat jego poezji[9], dopełnionymi obszernym, ważnym w recepcji dokonań tego pisarza, rozdziałem pracy Arenta van Nieukerkena – *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*[10]. Do tej fazy recepcji należy jeszcze tom „Poznańskich Studiów Polonistycznych” zawierający szkice różnych autorów pod wspólnym tytułem *Barańczak – poeta lector* (1999, nr 6 ⟨26⟩). Nowy rozdział w „barańczakologicznej” refleksji otworzą dopiero dwa kolejne zbiory wierszy[11], otoczone wielogłosem krytycznym w drugiej połowie ostatniej dekady w. XX, w dekadzie następnej z kolei znajdujące już swoje miejsce w ujęciach historycznoliterackich.

W drugiej połowie poprzedniego 10-lecia niemal równocześnie ukazało się kilka książek na temat dokonań twórczych Barańczaka: Joanny Dembińskiej-Pawelec *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (Katowice 2006), opracowanie skoncentrowane na poetyce gatunku odkrywanego dla polskiej tradycji literackiej przez autora *Chirurgicznej precyzji*; Jerzego Kandziory *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (2007); Ewy Rajewskiej *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* (2007); Doroty Kulczyckiej *„Powiedzieć to wszystko, o czym myślę”. O poezji Stanisława Barańczaka* (2008). Trzeba również wspomnieć o zbiorze artykułów *„Obchodzę urodziny z daleka...” Szkice o Stanisławie Barańczaku*[12], a także o specjalnych tematycznych numerach czasopism: „Topos. Dwumiesięcznik Literacki” (2008, nr 1/2) i „Polonistyka” (2008, nr 3). Już bardzo pobież-

---

[3] K w i a t k o w s k i, *Wirtuoz i moralista*, s. 234.

[4] Pierwodruk w drugoobiegowym „Nowym Zapisie” (1983, nr 2).

[5] Opublikowny w „Pamiętniku Literackim” (1985, z. 2).

[6] Chodzi o *Atlantydę i inne wiersze z lat 1981–1985* (Londyn 1986) oraz o *Widokówkę z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (Paryż 1988) S. B a r a ń c z a k a.

[7] M. S z u l c P a c k a l é n, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*. Uppsala 1987 (Warszawa 1997).

[8] B. T o k a r z, *Poetyka Nowej Fali*. Katowice 1990.

[9] Zob. D. P a w e l e c, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*. Katowice 1992. – K. B i e d r z y c k i, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*. Kraków 1995. – J. D e m b i ń s k a - P a w e l e c, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*. Katowice 1999.

[10] A. v a n N i e u k e r k e n, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.

[11] Zob. S. B a r a ń c z a k: *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Poznań 1985; *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*. Kraków 1998.

[12] *„Obchodzę urodziny z daleka...” Szkice o Stanisławie Barańczaku*. Red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec. Katowice 2007. Autorzy szkiców: L. Neuger, K. Kłosiński, A. Poprawa, J. Dembińska-Pawelec, P. Michałowski, K. Pietrych, A. van Nieukerken, D. Opacka-Walasek, E. Rajewska, P. Wilczek. W *Aneksie* m.in. oceny naukowego dorobku Barańczaka, napisane przez

III.indd 234 2011-06-13 14:32:38

ny przegląd świadectw odbioru poezji Barańczaka uświadamia, jak rozległy to dzisiaj obszar, stawiający badaczy – którzy podejmują trud wzbogacenia go o własne rozpoznania oraz reinterpretacje – przed zadaniem lektury krytycznej dorobku poprzedników, zarówno w poszukiwaniu miejsc wspólnych, jak i w otwieraniu przestrzeni polemicznych.

Barańczak romantyczny i metafizyczny

Dorota Kulczycka w książce *„Powiedzieć to wszystko, o czym myślę”* zdecydowała się zaprezentować przekrojowe spojrzenie na twórczość autora *Dziennika porannego*, podporządkowane jednak dwóm głównym perspektywom interpretacyjnym. Część pierwsza tego opracowania nosi tytuł *W stronę romantyzmu* i składa się z czterech rozdziałów (*Oblicza romantycznego buntu*, *Ogień*, *Dialektyka życia i śmierci*, *Romantyczne aspekty przestrzeni*) mieszczących pomniejsze podrozdziały. Podobnie skonstruowana została część druga, pt. *Wyobraźnia metafizyczna*; wchodzą do niej rozdziały: *„Prześwietlenie”*, *Wszystko i Nic*, *„Jakieś Ty” – poetyckie obrazy Boga*, *„Dialog Duszy i Ciała”*. Autorka określa we *Wprowadzeniu* problematykę swojej książki jako oscylującą „między dwiema tradycjami – romantyczną i pokrewną jej – metafizyczną”, które łączyć ma dzisiaj dodatkowo pozostawanie „w stanie zagrożenia” (s. 7). Nadmieńmy od razu, że obydwa wskazane tu wątki rozważań występują niemal od zarania w literaturze przedmiotu dotyczącej poezji Barańczaka, co nie może dziwić w wypadku autora manifestującego w działalności krytycznej (np. postulat „romantyzmu dialektyczego”), już na starcie swojej drogi twórczej, przywiązanie do pozytywnego waloryzowania tego np., co romantyczne. W roku 1972 Nyczek zauważył, iż poeta „czerpie z dwóch źródeł pojmowania roli poezji w życiu społecznym”. Jedno z nich było, zdaniem krytyka, natury romantycznej właśnie, z romantyzmu – pisał Nyczek – „weźmie Barańczak postawę wobec świata”[13]. Uzupełnijmy te wczesne konstatacje o wypowiedź Krzysztofa Sielickiego z r. 1973: „Nurt liryczny Barańczaka wyrasta niewątpliwie z Norwidowskiego widzenia poezji. Nie chodzi tu, rzecz jasna, o koneksje formalne, lecz filozoficzne”[14]. I jeszcze z tego samego okresu opinia Jacka Łukasiewicza, który „antynomiczność i oksymoroniczność” wierszy Barańczaka uznał za charakterystyczną dla „wszelkiej poezji metafizycznej”[15].

Przywołałem te wypowiedzi bynajmniej nie dlatego, żeby udowadniać, że wszystko już było, albo żeby upominać się o ich niezaistnienie w przypisach do omawianej książki (lista uzupełnień do nie dość dokładnej kwerendy musiałaby i tak być dużo obszerniejsza). O wiele istotniejszy wydaje się brak w świadomości autorki bardzo precyzyjnych wyróżnień (zawężeń) obszarów danej tradycji w niej aktualizowanych, zapisanych w tych pierwszych rozpoznaniach dwóch zaledwie tomów, ale w konsekwencji także w późniejszej refleksji nad poezją Barańczaka. Tymczasem Kulczycka stawia sobie za cel udzielenie odpowiedzi na pytanie: „Jak [...] wygląda kwestia recepcji polskiego romantyzmu u Barańczaka-poety [...]”, deklarując przy tym następujące działanie: „Mimo że istnieje w jego liryce prawie zupełny brak bezpośrednich i jawnych aluzji do dzieł romantycznych i romantycznych twórców, odważę się w niniejszej książce odnaleźć takie rejony poezji Barańczaka, gdzie następuje spotkanie z wyobraźnią i światopoglądem wieszczów, gdzie poeta otwiera się na świat wartości, postulatów, idei i symboli romantycznych” (s. 12). Autorka proponuje swoisty przegląd motywów (krew, głowa, ciało, człowiek, pytanie, prawda, wolność, ból, krzyż, ogień, światło, płótno, wszystko, sens, nic), „odgrywających niebagatelną rolę

E. Balcerzana, L. Neugera i T. Sławka w związku z przyznaniem poecie honorowego doktoratu Uniwersytetu Śląskiego.

[13] T. N y c z e k, *Poezja powinna być nieufnością*. „Nowy Wyraz” 1972, nr 1, s. 80–81.

[14] K. S i e l i c k i, *„To tylko słowo »nie«, miej je we krwi”*. „Kultura” 1973, nr 10, s. 9.

[15] J. Ł u k a s i e w i c z, *W strefie granicznej*. „Odra” 1972, nr 10, s. 114.

III.indd 235 2011-06-13 14:32:38

również w rekwizytorni pojęć romantycznych" (s. 12). Głównym punktem odniesienia staje się Mickiewiczowska III część *Dziadów*, z której pomocą mamy zostać przekonani, że utwory autora *Sztucznego oddychania* są „przykładami zakamuflowanej wersji współczesnego mesjanizmu" (s. 33). Bardzo trudno zgodzić się na efekty tego porównywania w przypadku literatury ujawniającej raczej dystans do przypisywanej poecie przez Kulczycką postawy, zwłaszcza gdy jednym z argumentów ma być np. wers „oszołomiony jak noworodek" z wiersza *Trzej królowie*, odczytany jako modyfikacja wątku „martyrologii znoszonej przez dzieci – »niewiniątka« [...]" (s. 33).

Największą jednak przeszkodą w uporaniu się ze zleconym sobie przez autorkę zadaniem stają się język, styl prezentacji, aparat pojęciowy, jakim dysponuje ona podczas relacjonowania własnych ustaleń badawczych. Tak więc we *Wprowadzeniu* np., zupełnie nie wiedzieć, czemu, Barańczak jest nazwany „bardem opozycji [...]" (s. 10). Co prawda, współcześnie bard to w sensie przenośnym także „poeta, wieszcz", ale w każdej definicji tego pojęcia „rola poety koresponduje ze statusem pieśniarza (śpiewaka)", a poezja „kojarzona jest ze śpiewem" – jak pisze Tomasz Stępień, dodając: „dla literaturoznawcy to oczywiste"[16]. Mówiąc już o romantyzmie Barańczaka, autorka książki zauważa bardzo przytomnie, że jest to „romantyzm bez patosu, bez sztucznego deklamatorstwa [...]" (s. 11). Niestety, we własnym dyskursie Kulczyckiej nie udaje się uniknąć tych słusznie odmawianych poezji Barańczaka cech. O sonecie *Na tej czereśni czerwień, na jej krwawe włókna* z debiutanckiej *Korekty twarzy* możemy np. przeczytać, że „kontemplujemy" w nim „pasję, każdy niemal element Męki Pańskiej – męki narodu [...]", „Naturalna barwa owoców staje się szkarłatem szaty danej Chrystusowi na urągowisko, a jednocześnie hańbiącą czerwienią, jaka została narzucona Polsce" (s. 33–34). Mniejsza już o to, że taki styl z poezją Barańczaka wchodzi w przykry dla ucha dysonans, ale przecież nieuchronnie prowadzi w stronę rozmijania się z sensem tej poezji, w stronę ewidentnej nadinterpretacji. Żeby nie poprzestać na jednym przykładzie, zacytujmy jeszcze zdanie komentujące występowanie motywu krwi w wierszach autora *Jednym tchem*: „Jest to krew ofiar komunizmu, zwykłych obywateli PRL-u, ginących na ulicach. Ziemia nasączona tą krwią staje się ziemią świętą, relikwią zniewolonego narodu" (s. 122). Gdyby tego rodzaju zdania przeczytać bez kontekstu, w jakim je odnajdujemy, naprawdę trudno byłoby zgadnąć, że odnoszą się do wierszy Barańczaka.

Przy całej życzliwości, z jaką wypada przystąpić do lektury książki o ważnym polskim poecie, pomijając już same kwestie stylowe, niełatwo przystać na niewytłumaczalne rozmijanie się w niej z logiką przekazu poetyckiego, co gorsza, stowarzyszone często z polemicznym zacięciem wobec racjonalnych skądinąd odczytań. I znów wybrane tylko przykłady. Metafora „zbiorowego samobójstwa" z wiersza *Nazajutrz* ma, zdaniem autorki, obrazować motyw buntu: „Skrajnym przykładem reakcji na zło bywa zamierzona śmierć, jak zbiorowe samobójstwo z wiersza *Nazajutrz*" (s. 32). A jest przecież dokładnie odwrotnie: w wierszu nie bez powodu opatrzonym datą powstania („11 II 76", tj. dzień po przegłosowaniu przez Sejm słynnych poprawek do Konstytucji PRL, z których wynikało m.in. zobowiązanie do trwałego sojuszu ze Związkiem Radzieckim) obraz zbiorowej śmierci wyraża pesymizm niemocy w obliczu aktu politycznego oportunizmu, a nie „reakcję na zło". „Prawie całkiem rozpogodzony w relacji z Bogiem [...]" (s. 46) ma być – według Kulczyckiej – bohater wiersza *Podnosząc z progu niedzielną gazetę*, „A dialog [z Bogiem] możliwy okazuje się tu również dzięki... mediom, rejestrującym porozrzucane po świecie znaki czasu" (s. 46). W związku z tym, jak dowodzi autorka, mylą się poprzedni badacze utrzymujący, że Bóg u Barańczaka pozostaje „Wiedzącym Niemym"[17], „dramatycznie bezradnym wobec wła-

[16] T. S t ę p i e ń, *O bardzie*. W: *Zabawa – poetyka – polityka*. Katowice 2002, s. 12.
[17] D e m b i ń s k a - P a w e l e c, *op. cit*., s. 84.

III.indd 236 2011-06-13 14:32:38

snego dzieła”[18] (m.in. A. Libera). Jeszcze tylko należałoby zacytować komentowany fragment wiersza, w którym Bóg, w moim przekonaniu, bardziej przypomina komiksowo portretowanego magnata prasowego, wydawcę gazety pt. „Jutro” z serii filmów o agencie Jej Królewskiej Mości, niż, mimo wszystko („okruch grozy”), miłosiernego Boga Ojca:

> Nie myśl, że nie doceniam tego, że łagodnie
> oszczędzasz mnie, że nie chcesz mnie oniemić
> w s z y s t k i m , że to jedynie okruch grozy, zbrodnie
> ledwie niektóre z tych, o jakich Ci wiadomo.
> Przyznaj się, tylko nie kręć, tylko nie milcz:
> tam, skąd patrzysz, drukuje się takie gazety[19].

Okazuje się, że można to czytać i tak: „Odsłonięte zostało tu [...] miłosierne oblicze Boga: nie chce On swojego człowieka porazić nadmiarem okrucieństw” (s. 238). Nie wiem, czym z kolei wytłumaczyć samą w ogóle możliwość dojścia do wniosku, iż *villanella* pt. *Powiedz, że wkrótce* „to liryk głęboko religijny [...]” (s. 100) albo iż w wierszu *Czas tak cierpliwie znosi* „podmiot liryczny otwiera się na nową rzeczywistość – obietnicę Raju [...]” (s. 99). Pojawiają się całe passusy, które zwyczajnie trudno zrozumieć i jakkolwiek uzasadnić w relacji do twórczości, którą mają opisywać, jak chociażby ten: „Charakterystyczny jest dla niej [tj. dla twórczości Barańczaka] język ezopowy – zręczne kamuflowanie poetyckiego przesłania. Jest to poezja, która nie znosi kompromisu, nie paktuje z wrogiem politycznym, ideologicznym, jakimkolwiek. Charakteryzuje ją młodzieńcza brawura i entuzjazm. Poezja Barańczaka ostrzega, apeluje o przezorność i rozwagę” (s. 39). Można odnieść wrażenie, że brawura poniosła autorkę tego „strumienia świadomości”.

Nie będę mnożył przykładów podobnych nieporozumień, rozbieżności komentarza z tekstami wierszy. Towarzyszą one także, niestety, przywoływanym przez autorkę cytatom z pism krytycznych. Np. charakterystyka twórczości Barańczaka „z okresu przed jego wyjazdem do Stanów” (s. 38) zostaje rozwinięta w przypisie wypowiedzią Piotra Śliwińskiego o tym, że poeta „brał beznadziejny i brutalny chaos pogrudniowej rzeczywistości pod kontrolę rytmu [...]” (s. 38, przypis 15). Trafiają się błędy rzeczowe: cytowana na s. 182 recenzja Barańczaka nie dotyczy, jak możemy przeczytać, tomu Tomasza Jastruna z 1967 r. (twórca ten był wówczas jeszcze przed debiutem książkowym), ale jego ojca, Mieczysława. Szkoda także, że w tych partiach recenzowanej monografii, które wolne są od podobnych „wypadków przy pracy”, jak np. w interesującym omówieniu motywu „kolebka grobem”, przypominają o sobie pewne braki lekturowe, w tym wypadku np. nieznajomość szkicu Anny Legeżyńskiej o „elegiach przedwczesnych” w poezji Barańczaka[20]. Z kolei dowody znajomości innych ważnych opracowań są bardzo wątpliwe. Trudno obecnie mierzyć się z „wyobraźnią metafizyczną” Barańczaka bez przemyślenia stanowiska, jakie w tej sprawie 10 lat przed publikacją omawianej tu książki przedstawił van Nieukerken w swoim *Ironicznym konceptyzmie*. Holenderski badacz pojawia się natomiast na kartach pracy Kulczyckiej ledwie dwukrotnie. W przypisie odnotowującym, że wyraził sąd o metafizyczności *Tryptyku* (s. 142, przypis 5), oraz w cytacie z książki Jana Potkańskiego, kuriozalnym, bo mającym uzasadnić zdanie autorki, że to właśnie ten badacz (Potkański) włączył „wiersze Barańczaka »do nowoczesnej polskiej poezji metafizycznej«” (s. 15). Cytowany przez Kulczycką Potkański pisze: „Nowe rozumienie polskiego modernizmu inspirowane jest

---

[18] A. L i b e r a, *Zimy i podróże Stanisława Barańczaka*. W: S. B a r a ń c z a k, *Zimy i podróże. Lekcja literatury z Antonim Liberą*. Kraków 1997, s. 15.

[19] S. B a r a ń c z a k, *Podnosząc z progu niedzielną gazetę*. W: *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988*, s. 13.

[20] A. L e g e ż y ń s k a, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 151–183.

III.indd 237 2011-06-13 14:32:38

niewątpliwie tradycją anglosaską. Arent van Nieukerken w książce *Ironiczny konceptyzm* wydobywa stojące za taką innowacją terminologiczną analogie i skojarzenia”[21].

W części recenzowanej książki, która poświęcona została zagadnieniom metafizyczności wierszy autora *Atlantydy*, ponownie zwraca uwagę rozziew pomiędzy trafnymi i adekwatnymi ustaleniami oraz autokomentarzami samego poety a własnymi pomysłami autorki na sposób opisania jego dokonań. Z jednej strony, cytuje ona słowa Barańczaka: „Metafizyczność to nie mistyczność” (s. 16), z drugiej strony – dopowiada do wierszy mistyczne motywacje i konteksty, szczególnie podczas omawiania motywu światła (s. 139–165), kiedy to argumentów wspierających podejrzenia autorki dostarczać mają pisma św. Jana od Krzyża, komentarze tychże autorstwa Karola Wojtyły i Thomasa Mertona, opis doświadczenia mistycznego w pismach Jacques'a Maritaina, a w końcu i św. Teresa od Dzieciątka Jezus, i św. Faustyna Kowalska. W efekcie podmiot wiersza *Co mam powiedzieć* może zostać rozpoznany „Tak, jakby przeszedł [...] »noc mistyczną« [...]” (s. 155). A Barańczak staje się w tym rozdziale książki Kulczyckiej, wbrew sobie, twórcą żarliwie religijnym. Wszystko zgodnie z zasadą zaawansowanej hermeneutyki podejrzeń. Po przywołaniu autokomentarza poety i wyrażeniu opinii: „jakże to dalekie – na pierwszy rzut oka – od tego, co proponują wiersze Barańczaka”, pojawia się sugestia dramatycznego zwrotu narracji badawczej: „Nie dajmy się jednak zwieść” (s. 197). Barańczak miałby nawet stosować autocenzurę; kiedy np. pisze w wierszu *Jednym tchem*: „zamknąć wszystko i zamknąć się we wszystkim”, to „przemilczając pojęcie »wolności«, wprowadza wieloznaczne »wszystko«” (s. 173). Stąd już tylko krok do uogólnienia w dalszych partiach pracy: „U Barańczaka »politycznego« »wszystko« albo kamufluje słowo »wolność«, albo odwrotnie: znaczy rzeczywistość ubezwłasnowolnienia i zniewolenia; otaczający świat tandety, kiczu, pozoru” (s. 225). Po zapoznaniu się z takim sądem wątpliwości związane z uchwyceniem jego sensu, zwłaszcza w relacji do wierszy autora *Podróży zimowej*, pozostają. Szczególnie jeśli pamiętamy chociażby o jednej istotnej tradycji, pominiętej przez Kulczycką zupełnie, jaką jest niewątpliwie Przybosiowy zamach poetycki na „Wszystko” i rola tego słowa-klucza w całym dorobku tego arcypoety, o czym zresztą pisał przekonująco Balcerzan[22]. Przyboś pomógłby też zapewne w wyjaśnieniu metafory światła u Barańczaka, także zresztą w przydatnym dla omawianej pracy kontekście metafizycznym.

Autorka książki *„Powiedzieć to wszystko, o czym myślę”* zdecydowała się na rozwinięcie dwu ważnych i występujących w refleksji nad poezją Barańczaka wątków myślowych: stanowiska poety wobec tradycji romantycznej oraz perspektywy metafizycznej w jego wierszach. Zasadnie rozpisała te wątki na odrębne motywy, wskazała korespondujące z nimi teksty w przekroju całej twórczości lirycznej autora *Chirurgicznej precyzji*. Narzuciła jednak, w obrębie wskazywanych tradycji, kierunki odczytywania całości rozmijające się ze sposobem aktualizowania tych tradycji przez poetę. Kulczycka zniosła, niestety, w swojej lekturze wyraźny dystans, jaki zaznacza Barańczak tak wobec romantyzmu, jak i wobec odległych przecież w czasie doświadczeń twórców metafizycznych. W rezultacie na jej obrazie poezji Barańczaka zaciążyły nie istniejące w samej poezji akcenty: mesjanizm, mistycyzm, „ultrachrześcijańska” religijność (np. s. 134). Szkoda poza tym, że efekty poszukiwań autorki, które można by ocenić pozytywnie, zostały zniweczone przez rozmaite usterki, jakie powinny być wychwycone i naprawione przed publikacją książki.

---

[21] J. P o t k a ń s k i, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosia, Miłosza i Herberta*. Warszawa 2004, s. 19.

[22] Np. E. B a l c e r z a n, *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 1: *Strategie liryczne*. Wyd. 2. Warszawa 1984, s. 232–235.

III.indd 238 2011-06-13 14:32:38

Poeta i tłumacz

Dokonania translatorskie Barańczaka znane są niemal powszechnie, szczególnie dzięki odnowieniu w polszczyźnie dramatów Szekspira. Lista przekładów poetyckich wydaje się trudna do ustalenia. Barańczak-tłumacz, wpierw liryki niemieckiej, później rosyjskiej i angielskiej, debiutował wszak równocześnie z Barańczakiem-poetą. Nyczek już w szkicu pisanym w r. 1981 zwracał uwagę na istotę tego translatorskiego fenomenu: „Rzadko się zdarza, by wybitny poeta tak dużo czasu i miejsca poświęcał tłumaczeniom cudzych wierszy, do tego czerpiąc z różnych epok, stylów i języków. [...] A jednak w tym szaleństwie jest metoda. Wszystko, jak zresztą zwykle u tego pisarza, wiąże się w spójną całość. Przekłady są swoistym dopełnieniem twórczości oryginalnej; jakby poeta i z tymi głosami się utożsamiał: to też moje, też mi bliskie, taki też bywam. Tłumaczone poezje – te właśnie, nie inne – przedłużają na swój sposób, rozwijają pewne wątki i zainteresowania Barańczaka ledwie sygnalizowane w twórczości oryginalnej”[23]. Po bardzo wielu latach od tej konstatacji i po imponującym poszerzeniu przez poetę katalogu przekładów sygnalizowana przez Nyczka „spójna całość”, jaką stanowić mają przekłady wraz z „twórczością oryginalną”, doczekała się wnikliwego opisu. Ewa Rajewska w książce *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz* podjęła próbę „zdiagnozowania indywidualności twórczej i translatorskiego fenomenu Stanisława Barańczaka, oświetlenia »miejsc wspólnych«, pojawiających się na przecięciu jego poetyki autorskiej i poetyk twórców przez niego tłumaczonych, jak również »miejsc wspólnych« oryginalnej twórczości poetyckiej i twórczości przekładowej poety-tłumacza” (s. 9–10). Rzecz jasna, trudno byłoby od jednego autora oczekiwać – m.in. ze względu na kompetencje językowe, ale i ograniczenia miejsca – ogarnięcia, w zgodzie z przyjętą w omawianej książce perspektywą, obserwacji, relacji wiążących wiersze Barańczaka z wszystkimi tłumaczonymi przez niego poetami. Wybór stał zatem nieuchronnie u podstaw pracy badawczej Rajewskiej. Liczba przekładów, jak deklaruje autorka we wstępie, była brana pod uwagę, lecz nie jako jedyne kryterium. O selekcji materiału zdecydowało przede wszystkim poszukiwanie w tłumaczonych utworach inspiracji dla wierszy oryginalnych, inspiracji, pisze Rajewska, zarówno „wyeksplikowanej” poprzez motta i inne bezpośrednie odniesienia do danej twórczości, jak inspiracji „immanentnej”, odnajdywanej w nawiązaniach, przekładach utajonych, reminiscencjach. Autorka wzięła także pod uwagę wypowiedzi Barańczaka „dotyczące jego stosunku do danego twórcy [...]” (s. 27), sformułowane w esejach i wywiadach.

W cytowanym już przeze mnie szkicu Nyczek pisał: „Asumpt największy do zajrzenia w głąb eschatologii i metafizyki [wierszy Barańczaka] dadzą tłumaczenia XVII-wiecznych Anglików”[24]. Z rozpatrywania tego rozległego i ważnego obszaru Rajewska jednak zrezygnowała, odsyłając czytelnika do – podejmującego kompetentnie ten wątek – opracowania van Nieukerkena w książce *Ironiczny konceptyzm*. Wybór poznańskiej badaczki znajduje odzwierciedlenie w siedmiu rozdziałach: *Wysoka popkultura Beatlesów*; *Instynkt, ironia i indywidualizm E. E. Cummingsa*; *Emily Dickinson gest wycofania*; *Roberta Frosta znajomość z nocą*; *Intensywność smutku Philipa Larkina*; *Seamusa Heaneya muzyka tego, co się dzieje*; *Płaczliwy bohater Wilhelma Müllera*. W każdym rozdziale strategia translatorska Barańczaka zostaje opisana na tle przekładów tych samych wierszy dokonanych przez innych tłumaczy oraz w odniesieniu do przekładu filologicznego. Na końcu każdego rozdziału zamieszczone są pełne teksty analizowanych wierszy we wszystkich przywoływanych wariantach. Sylwetkom omawianych poetów towarzyszy rozległa bibliografia przedmiotowa, odnotowująca także recepcję danego twórcy w światowym literaturoznawstwie, rzetelnie dokumentowane są dyskusje i polemiki prowadzone wokół tłumaczonych przez

[23] T. N y c z e k, *„Powiedz tylko słowo”. Szkice literackie wokół „Pokolenia 68”*. Londyn 1985, s. 99.

[24] *Ibidem*, s. 99.

III.indd 239 2011-06-13 14:32:38

Barańczaka wierszy, autorka korzysta z bogatego zasobu prac z zakresu teorii literatury i translatologii. Gdyby tylko uznać, że otrzymaliśmy książkę niezwykle przydatną także w prowadzeniu dalszej refleksji nad poruszanymi w niej zagadnieniami, to już uzasadniałoby jej edycję. Otrzymaliśmy jednak coś więcej. Rajewska prowadzi żywy, bogaty i wciągający czytelnika wywód, odświeżając obraz poezji autora *Widokówki z tego świata*. Zgromadzony w tej książce ładunek poznawczy, trudny do przeceniania w procesie pogłębiania wiedzy o dorobku Barańczaka, przekazany został stylem fachowym (w duchu szkoły strukturalno-semiotycznej), a przy tym w sposób uporządkowany i przejrzysty, zapewniając odbiorcy przyjemność lektury.

Analiza wczesnych tłumaczeń kilku tekstów Beatlesów, zapowiadająca przy okazji predylekcję autora *Atlantydy* do poezji melicznej, pozwala odkryć zasady i mechanizmy rządzące całą jego późniejszą działalnością przekładową, przede wszystkim przywiązanie do „dominanty semantycznej" utworu: „nakazująca ocalić najistotniejszy chwyt obcojęzycznego dzieła, bowiem wszystkiego ocalić nie sposób, prowadzi Barańczaka do znacznie swobodniejszego traktowania litery oryginału, czego niektórzy krytycy wybaczyć mu nie chcą i nie mogą" (s. 41). Rozdział poświęcony E. E. Cummingsowi, jednemu z najwcześniej przez autora *Jednym tchem* tłumaczonych poetów, dokumentuje już w praktyce tezę, postawioną także przez Nyczka: „Barańczak tłumaczył niemal wyłącznie poetów, których koncepcja poezji była bliska jego własnej" (s. 45). Autorka recenzowanej książki czyta *150 wierszy* Cummingsa w przekładzie Barańczaka na tle jego własnych utworów z lat siedemdziesiątych z tomów *Sztuczne oddychanie* i *Ja wiem, że to niesłuszne* oraz m.in. w relacji do napisanej przez niego wówczas dysertacji *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (1974). W znanych czytelnikom demaskatorskich grach z językiem propagandy możemy dzięki spojrzeniu w stronę Cummingsa dostrzec także głębsze motywacje, np. w uprawianej przez tegoż „ironicznej krytyce zdogmatyzowanych utopii społecznych [...]" (s. 57) czy w pogardzie dla „pompatyczności i pustosłowia [...]" (s. 59). Potoczność, „mówioność", typograficzne „udziwnienia" pozwalają z kolei dojrzeć ważny i dla tłumaczeń, i dla twórczości oryginalnej kontekst poezji Białoszewskiego.

To zresztą stały gest badawczy Rajewskiej – wskazanie trzech ramion trójkąta stanowiącego figurę opisu danego modelu mowy poetyckiej. Odkrycie tego trzeciego, polskiego poety, wybranego ze względu na różne rodzaje pokrewieństwa z autorem tłumaczonym (językowe, pokoleniowe), pozwala, z jednej strony, lepiej poznać motywacje przekładu, literackie źródła jego języka, z drugiej strony – dostarcza klucza do odwrócenia tej relacji i zobaczenia powiązania przekładu z wierszami Barańczaka. Znakomicie widać skuteczność działania tej zasady rozumienia „miejsc wspólnych" w rozdziale o Emily Dickinson. Wprowadzenie Norwida – na zasadzie swoistego „interpretanta" – przez autorkę książki między Dickinson a Barańczaka umożliwia lepsze wyczuwanie napięć międzytekstowych, które nie ogranicza się wyłącznie do lokalizacji aluzji, źródła, cytatu, itp[25]. W rozdziale opisującym tłumaczenia Roberta Frosta w nieoczekiwanej roli „interpretanta" zostaje przez Rajewską obsadzony z kolei Przyboś. Dodajmy od razu, że nie są to zestawienia naiwne: „stwierdzenie, że Frost Barańczaka jest amerykańskim Przybosiem, byłoby uproszczeniem" (s. 153). Autorka zdaje sobie – i czytelnikowi – sprawę, że twórców tych wiele dzieli. Jednak odkrywanie bliskości, podejrzenie „duchowego pokrewieństwa", przy uwzględnieniu „okoliczności ważniejszych i mniej ważnych [...]" (s. 151), przynosi zdumiewająco udane rezultaty, także w budowaniu przesłanek do interpretacji dzieła i „drogi do arcydzieła" autora *Atlantydy*. Omawiając tłumaczenia wierszy Philipa Larkina dostrzega Rajewska, że „Barańczak odkrywa w Larkinie poetę o podobnym spojrzeniu na świat – które w wyborze wierszy i ich przekładzie można do własnego jeszcze bardziej upodobnić [...]" (s. 184).

[25] Odwołuję się tu do określenia „interpretant" w ujęciu M. R i f f a t e r r e'a (*L'Intertexte inconnu*. „Littérature" 1981, nr 41, s. 5–6).

III.indd 240 2011-06-13 14:32:38

Wydaje się, w kontekście lektury pozostałych partii książki, iż zdanie to nie tylko jest prawdziwe w odniesieniu do Larkina, ale opisuje zasadę budowania relacji z tekstem tłumaczonym przez Barańczaka-poetę. Zrozumienie owego „upodobnienia" może okazać się bardzo przydatne, zwłaszcza przy próbie budowania nazbyt łatwych analogii między wierszami autora *Atlantydy* a dorobkiem współmieszkańców jego „domu poetów". Z analizy działania tej zasady wynikają bowiem i takie wnioski: „Robert Frost w wyborze i przekładzie Barańczaka okazał się poetą »ściemnionym«, Philip Larkin – dokładnie odwrotnie: został przez tłumacza »rozjaśniony« [...]" (s. 184). Złożone relacje z przekładanymi tekstami przenikają do twórczości oryginalnej, np.: „*Pan Elliot Tischler* z *Widokówki z tego świata* jest wyraźnie polemiką z Larkinowskim *Panem Bleaneyem* [...]" (s. 166). Rajewska znakomicie oświetla istotę tej polemiki w analizie porównawczej obu tekstów, którą kończy ważną, różnicującą poetów, konstatacją: „Zestawiając *Pana Bleaneya* z *Panem Tischlerem*, można się zastanawiać, czy w Barańczakowej polemice z wierszem Larkina nie chodzi przypadkiem o konflikt postaw nie tylko poetyckich, lecz także życiowych" (s. 206).

Z kolei „upodobnienie", i to właśnie w aspektach życiowych (biograficznych), staje się kluczem autorki do pokazania „miejsc wspólnych" poezji Barańczaka i Seamusa Heaneya: wspólnota roku 1968 jako przeżycia pokoleniowego (choć twórcy przynależą do różnych generacji), wyjazd Heaneya z rodziną na stałe z ogarniętego stanem wyjątkowym Ulsteru i wyjazd polskiego poety z kraju przed wybuchem stanu wojennego, profesura w Harvardzie, itp., wraz ze współpracą obydwu poetów przy tłumaczeniu *Trenów* Kochanowskiego na angielski. W rozdziale tym świetnie udaje się zwłaszcza uchwycić swoistość Barańczakowych przekładów Heaneya oraz sposób działania zasady „dominanty semantycznej" na tle osiągnięć innych mistrzów w tym fachu: Czesława Miłosza i Piotra Sommera (tu szczególnie wnikliwa analiza różnic w tłumaczeniu wiersza *Kara*). Zamykający książkę Rajewskiej rozdział pt. *Płaczliwy bohater Wilhelma Müllera* nie dotyczy problematyki translacji w ścisłym sensie tego słowa. *Podróż zimowa* Barańczaka nie jest przecież zbiorem przekładów pieśni niemieckiego romantyka, ale zawiera własne wiersze Barańczaka napisane do muzyki Franza Schuberta. Autorka omawianej książki proponuje jednak odczytywanie cyklu Barańczaka jako „tłumaczenia polemicznego" wobec cyklu Wilhelma Müllera, podejmowanego, by „zakwestionować wartości oryginału" (s. 259). Rezultaty bardzo drobiazgowych oględzin obydwu tekstów stają się owocne dla oceny całej, sumiennie przez autorkę zebranej, dotychczasowej, niejednoznacznej bynajmniej recepcji *Podróży zimowej*, a także dają podstawę do zaproponowania własnej interpretacji. Wykracza ona poza jednoznacznie parodystyczne odczytywanie cyklu Barańczaka na tle wierszy poprzednika. Rajewska odnajduje motywację dla sądu, zgodnie z którym „Barańczak egzagerującego Müllerowskiego kochanka wykpiwa, wędrowca natomiast szanuje, polemizuje z nim jednak, ponieważ sam wyznaje odmienny światopogląd" (s. 267). W krótkim *Zakończeniu* autorka referuje ustalenia Adama Dziadka[26] dotyczące strategii przekładowej Barańczaka stosowanej przy tłumaczeniu utworów polskich na angielski oraz potwierdza przydatność tych ustaleń „w kierunku odwrotnym [...]" (s. 286). Dzięki Ewie Rajewskiej i wnikliwemu oświetleniu przez nią rozmaitych napięć międzytekstowych z pewnością lepiej możemy rozumieć poezje autora *Podróży zimowej*, wiemy też dzięki badaczce, jak to się dzieje, że „ostatecznym efektem »walki« Barańczaka z przekładem jest niezmiennie znakomity polski wiersz" (s. 287).

W gmachu wiersza

Ocalony w gmachu wiersza Jerzego Kandziory, na tle prac powstających równolegle i stanowiących w drugiej połowie pierwszej dekady wieku zaskakująco obfite świadectwo

[26] A. D z i a d e k, *Strategia przekładu literackiego*. W zb.: *77 przekładów Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh z polskiej poezji współczesnej*. Wybór, wstęp i oprac. ... Katowice 1995.

III.indd 241 2011-06-13 14:32:38

recepcji dzieł Stanisława Barańczaka, prezentuje podejście najbardziej spójne i całościowe. Natomiast od książek z lat dziewięćdziesiątych monografia Kandziory, oprócz oczywistego zyskania cennego dystansu do przedmiotu badań, różni się także naturalnym poszerzeniem obszaru obserwacji o nowe dokonania poety z tomem *Chirurgiczna precyzja* na czele. Na swój sposób zatem detronizuje uprzednie monografie.

Kandziora przyjął w opisie porządek chronologii – rytm ukazywania się kolejnych tomów wierszy, z wyraźną cezurą oddzielającą okres krajowy w twórczości poety od tego późniejszego – który idzie w parze z lekturą zgodną z kluczem biograficznym: „doświadczeń egzystencjalnych bohatera" (s. 8) poezji Barańczaka, potraktowanych jako „ikony uniwersalnych doświadczeń" (s. 9) człowieka XX wieku. Książka złożona została ze *Wstępu* i sześciu rozdziałów, z których ostatni jest w istocie podsumowaniem przypominającym najważniejsze tezy przedstawione przez badacza w rozdziałach poprzednich. W mojej lekturze rozprawa jawi się natomiast jako skomponowana z trzech wyraźnych sekwencji, które dyktują odmienne style jej odbioru i prowadzą do różnych opinii, układających się w najogólniejszym ujęciu, kolejno, w sądy pełne gorącej aprobaty, wyrażające stan życzliwego zaciekawienia i wreszcie polemiczne. Tym trzem zasadniczym tonom odbioru *Ocalonego w gmachu wiersza*, z zaznaczeniem, że zwłaszcza dwa pierwsze odczucia towarzyszą lekturze do ostatnich stronic, mieszając się tylko z polemicznymi, odpowiadają następujące, wydzielone w ten sposób już przeze mnie, części monografii: rozdział pierwszy, „odczytujący" wiersze krajowe, rozdziały poświęcone dwóm najwcześniejszym amerykańskim tomom Barańczaka, partie dotyczące *Podróży zimowej* i *Chirurgicznej precyzji*. Być może, taki właśnie podział na trzy części podyktował nam zresztą swoją twórczością sam Barańczak i podział ten odpowiada po prostu naturalnym fazom ewolucji jego dorobku.

Kandziora już we *Wstępie* ustanawia czytelny punkt wyjścia do swoich rozważań, rysując napięcie między „nowofalowym wizerunkiem poety [...]", dominującym w świadectwach recepcji, a brakiem nowej, „równie wyrazistej definicji" (s. 5) twórczości Barańczaka. Domyślamy się, że wypełnienie tego braku staje się ambicją omawianej rozprawy. Najtrudniejsze zadanie zdawało się więc czekać na autora w próbie opisania na nowo pierwszej fazy dokonań poety, znaczonej aż sześcioma tomami wierszy: *Korekta twarzy* (1968), *Jednym tchem* (1970), *Dziennik poranny* (1972), *Sztuczne oddychanie* (1974), *Ja wiem, że to niesłuszne* (1977), *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu* (1980). Kandziora ma przy tym świadomość, że „istnieje już szereg opracowań naukowych, które zdają się tamtą wczesną fazę twórczości analizować ze szczególną wnikliwością, wytyczają trudne do podważenia kierunki interpretacji i zakreślają jakoby definitywne konteksty historycznoliterackie [...]" (s. 13). W cytowanym zdaniu znamienne jest zastosowanie form gramatycznych sugerujących jednak faktyczne niedokonanie i pozorność owej definitywności dotychczasowych odczytań („zdają się") oraz podkreślających w istocie powątpiewanie w ich niepodważalność (partykuła „jakoby"). Oddanie sprawiedliwości zastanej recepcji jest więc od razu zaopatrzone w mocny sygnał polemiczny. Zasadne staje się zatem rozbudzone głęboko przez autora oczekiwanie na rzeczywiste odkrycie nowego klucza interpretacyjnego. Zwłaszcza wobec nieco przewrotnej i pozornie paradoksalnej deklaracji postępowania dwukierunkowego: z jednej strony, podważania akademickiego stanu badań i podejrzliwego potraktowania dotąd wyznaczonych odniesień poezji Barańczaka do tradycji literackiej, z drugiej strony – przeciwstawienia się „lekturze ahistorycznej", istniejącej głównie w krytyce „okołobrulionowej" (s. 14).

Na pytanie, czy autor książki wywiązał się z obietnicy, należy od razu i jednoznacznie odpowiedzieć, że tak. Za kwestię dla siebie kluczową uznał podjęcie próby ponownego wyboru tradycji, przekraczającą ograniczenia kontekstów poznawczych oraz instrumentów badawczych związanych z odniesieniami do baroku, romantyzmu czy „lingwizmu" („próbę odwrócenia ruchomej sceny owej tradycji [...]", s. 20). W pierwszym rozdziale udało mu się wprowadzić odbiorcę w pasjonujące odkrywanie obszarów dotąd w poezji Barań-

III.indd 242 2011-06-13 14:32:38

czaka rzeczywiście nie spenetrowanych. Źródłem autentycznych odkryć interpretacyjnych stają się dwie stosunkowo bliskie Nowej Fali w czasie tradycje: ekspresjonistyczna i nawiązująca do Drugiej Awangardy lat trzydziestych. Identyfikacja, spotkanie tych trzech odsłon polskiej poezji (ekspresjonizm, katastrofizm, Nowa Fala) dokonuje się w zderzeniu sztuki i zaangażowania społecznego, w kolejnych „odnowieniach poezji wizyjno-zaangażowanej" (s. 23). Efekty odsłonięcia tych wątków tradycji pojawiają się w *Ocalonym w gmachu wiersza* – w seriach wnikliwych interpretacji połączonych najpierw kwestią somatyzmu: ciała pojmowanego jako świat wierszy Barańczaka; interpretacji później wiązanych „epistemologiczną podejrzliwością wierszy katastroficznych" (s. 69) („polegającą na poszukiwaniu w s a m y m c z ł o w i e k u zawiązków katastofy", s. 66); interpretacji wybierających patronat Bachtina z jego *Twórczością Franciszka Rabelais'go*, potraktowaną jako przydatna „encyklopedia" karnawałowych motywów i jako ważny klucz do odkrywania strategii poetyckiej Barańczaka; wreszcie – interpretacji śledzących pierwiastki *sacrum*. Na marginesie rzetelnego katalogowania przez Kandziorę rozmaitych form ekspresji karnawałowej, szczególnie w tomie *Sztuczne oddychanie*, chciałbym poczynić jedynie małe sprostowanie. Teza o „dyskwalifikowaniu karnawałowych pierwiastków [...]" poezji Barańczaka, o niepodejmowaniu przez krytykę „karnawałowej tradycji literackiej", o „pomijaniu karnawałowego wątku [...]" albo wręcz o nieskrystalizowaniu się tegoż „w świadomości komentatorów jako osobnego problemu badawczego [...]" (s. 87) stawiana jest jednak zbyt mocno. Odczytania obrazu codzienności w wierszach Barańczaka w kontekście, za Bachtinem właśnie definiowanej, karnawalizacji, spotykamy bowiem w opracowaniach z lat dziewięćdziesiątych, choć oczywiście nie w tak kompleksowej prezentacji jak u Kandziory. Autorowi *Ocalonego w gmachu wiersza* udało się zaproponować nowy, przekonywający obraz „krajowej", bardzo obfitej przecież jak na jedną w sumie dekadę, twórczości Barańczaka. Nieoczywiste dotąd lub w ogóle nie istniejące tropy lekturowe objawiły się w uważnych egzegezach Kandziory z wielką siłą, przedstawione w żywej i dynamicznej narracji badawczej. Należy tym bardziej żałować, że autor praktycznie pominął w swoich rozważaniach debiutancki tomik *Korekta twarzy*, występujący sporadycznie tylko jako punkt odniesienia do wierszy późniejszych (s. 69, 77).

W drugiej wyodrębnionej przeze mnie sekwencji książki mieszczą się dwa rozdziały omawiające pierwsze „amerykańskie" tomy Barańczaka: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985* (1986), *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1986–1988* (1988). Początek pierwszego z nich czytamy jeszcze jak kontynuację rozdziału poprzedniego. Dzieje się tak za sprawą znakomitej interpretacji wiersza *Historia*, opublikowanego w *Atlantydzie*, a powstałego prawdopodobnie przed wyjazdem poety do Stanów Zjednoczonych, i w tym sensie jakoś przynależnego do „wierszy krajowych". Kto wie, czy to nie najbardziej mistrzowski popis możliwości interpretacyjnych Kandziory i zarazem modelowy przykład jego metody postępowania z wierszem, ale również odsłonięcie modelu poezjowania w ogóle właściwego dla Barańczaka. Odsłonięcie, które ujawnia ową „p o d w ó j n o ś ć [...] d y s k u r s u", gdzie np. jak w wierszu *Historia* „jednorazowe czynności ludzi i wydarzenia promieniują także sensem symbolicznym, historiozoficznym. Nabrzmiewają podwójnym znaczeniem, znaczą dosłownie, w sferze materii, i jako figury działań i zdarzeń w tkance społecznej, w przestrzeni Historii" (s. 132). O ile interpretację *Historii* czyta się jeszcze „jednym tchem" jako ożywczy powiew nowego w refleksji „barańczakologicznej", o tyle w pozostałych partiach komentarzy do „wierszy amerykańskich" zdają się pobrzmiewać echa „już znanego". Choć, dodajmy od razu, autor nie odchodzi bynajmniej od strategii polemisty wobec odczytań uprzednich. Niemniej polemika w tym wypadku polega przede wszystkim na jakby mocniejszym stawianiu akcentów – w niektórych kluczowych kwestiach. Tak więc np. przy okazji tematu emigracji Kandziora akcentował będzie „o d r z u c a n i e p e r s p e k t y w y i n d y w i d u a l i s t y c z n e j, przezwyciężanie przez bohatera wierszy egotycznego mniemania o wyjątkowości własnego doświadczenia wy-

III.indd 243 2011-06-13 14:32:38

gnańca, a nawet kwestionowanie istotności obu tych pojęć – emigracji i wygnania – i otwieranie się właśnie na ogólnoludzką wspólnotę" (s. 127), osłabianie „doniosłości dramatu wykorzenienia [...]" (s. 179). Ale nie jest przecież tak, że w dotychczasowym odbiorze np. wierszy z *Atlantydy* doszukiwano się w istocie, jak mówi Kandziora, „współczesnej repliki romantycznego wygnańca" (s. 400). Dość jasno pisano natomiast o wyraźnym odcinaniu się od tradycji nakazującej wyrażanie nostalgii z oddalenia, o polemice z własną uzurpacją do roli „wygnańca", o postępującej w tej poezji uniwersalizacji wygnania jako figury podstawowej sytuacji egzystencjalnej człowieka, itd. W polemicznym ferworze autor *Ocalonego w gmachu wiersza* miejscami zatem nieco, oczywiście, upraszcza (żeby nie powiedzieć: „unaiwnia") sądy poprzedników, co jednak jest jakoś zrozumiałe i wpisane w sam charakter gestu polemicznego.

Warto na pewno odnotować prezentowaną w tej sekwencji książki koncepcję „dwukodowości tekstu poetyckiego", pojmowaną nie tylko w „wąskim sensie artykulacji językowej [...]", ale także jako cecha „świata przedstawionego, jako odsłanianie w nim zakrytych zrazu i zaszyfrowanych prehistorii? cudzych głosów?, odsłanianie ich przed samym bohaterem [...]" (s. 179). Z zaciekawieniem można śledzić rozwiązywanie przez badacza zagadek wpisanych w wiersze za sprawą jakichś „słuchowych halucynacji" istniejących w dyskursie poetyckim. Na sposób przedstawiania zmiany języka tej poezji, zmiany, do jakiej miało dojść między okresem krajowym a emigracyjnym, trudno natomiast przystać od razu i bez wątpliwości. Kandziora stawia tezę, że w utworach Barańczaka po r. 1982 „niepomiernie wzrasta udział swoiście przezroczystego opisu świata, anegdoty, subiektywnego postrzegania i patrzenia, wreszcie prywatnego żywiołu językowego głównej postaci wiersza", że „»światem przedstawionym« poezji Barańczaka przestał być język jako twór społeczny" (s. 159). Sprawa języka musi być oczywiście elementem tylko szerszego pytania o zmianę w ogóle, od sytuacji egzystencjalnej podmiotu twórczego zaczynając. Istotnie, w zewnętrznym i odnotowanym przez krytykę oglądzie amerykańskich tomów zwraca się uwagę na zaskakujące, zwłaszcza w przypadku poety żyjącego z daleka od kraju, otwarcie wiersza na żywioł kolokwialny. Nie są to jednak zupełnie nowe cechy poezji Barańczaka, ale jedynie uwyraźnione, jak się zdaje, przez amerykański kontekst oraz rekwizyt. Istotne pytanie powinno dotyczyć zagadnienia zmiany w obrębie fundamentów tej poezji, które, przynajmniej w moim przekonaniu, są trwałe. Czy podobne przekonanie wypływa z analiz przeprowadzonych w *Ocalonym w gmachu wiersza*? Na to pytanie musimy poszukać odpowiedzi w trzeciej sekwencji książki. Składają się na nią dwa dopełniające się według mnie rozdziały, krótszy – poświęcony *Podróży zimowej* (1994), i obszerny, zbudowany z trzech samodzielnych esejów, rozdział o wierszach z *Chirurgicznej precyzji* (1998).

Jak zaznaczyłem już wcześniej, ostatni wątek dociekań Kandziory, jeśli pominiemy jego niewątpliwą uważność wobec materiału badawczego, przenikliwość obserwacji i autentyczną dojrzałość komentarza, zasługuje, w moim przekonaniu, na polemikę. Począwszy od interpretacji *Podróży zimowej* podejmuje bowiem autor książki krucjatę antyromantyczną, której zwieńczeniem, oprócz obrazu Barańczaka jako „poety antyromantycznego [...]" (s. 253), ma być przekonanie odbiorcy do rozmaicie i wielokrotnie formułowanych sądów o tym, że późna poezja autora *Dziennika porannego* bierze w obronę świat przed człowiekiem. Podjęty w wierszach „trud obiektywizacji [...]" (s. 263), uznanie, że „ś w i a t n i e i s t n i e j e z e w z g l ę d u n a c z ł o w i e k a [...]" (s. 262), ma przy tym prowadzić do „mniej dramatycznego spojrzenia na kres ludzkiego życia" (s. 265). W komentarzach do *Chirurgicznej precyzji* sens tak odczytywanej relacji między człowiekiem a światem zostaje z kolei zidentyfikowany jako „oddalenie dramatu egzystencjalnego [...]" (s. 274). To oczywiście ślad wybranego i uznanego przez Kandziorę jako obiecujący tropu interpretacyjnego, jakim ma być poezja Larkina, pisarza tłumaczonego przez Barańczaka. Na oryginalną twórczość polskiego pisarza przenosi badacz zasady Larkinowskiej epistemologii poetyckiej, zgodnie z którą w twórczości lirycznej obydwu autorów ma dokonywać

III.indd 244 2011-06-13 14:32:38

się ten sam proces „uwalniania pejzażu, świata nieożywionego, przedmiotów, materii z ludzkich emocji, przywracanie im statusu odrębnych bytów, niepodległych ludzkim ocenom" (s. 254). Ujawnianie zasad, a zwłaszcza skutków Larkinowskiej epistemologii w wierszach Barańczaka, mimo zachęcająco brzmiących autokomentarzy tego drugiego, wydaje się jednak zabiegiem zbyt mechanicznym i trudnym do akceptacji. A jeśli na to przystać, to po uwzględnieniu skutków „rozjaśniajacej" adaptacji Larkina przez Barańczaka obserwowanej w tłumaczeniach, o czym pisała przekonująco Rajewska.

W samym już sposobie dowodzenia, chociażby antyromantyzmu *Podróży zimowej*, tkwi jedno z ziaren prawdopodobnego nieporozumienia. Chodzi mi o ekwiwalentne użycie określeń „sentymentalny" i „romantyczny" na wielu stronicach książki Kandziory: obok siebie stoją „sentymentalna oprawa" i „Duchowa obolałość romantyka [...]" (s. 248), w jednym zdaniu pojawia się „sentymentalna, romantyczna konwencja" (s. 249), lekarstwem na „ckliwy sentymentalizm [...]" winien być „a n t y r o m a n t y c z n y p i e r w i a s t e k twórczości Larkina" (s. 252), itp. Nie ma, oczywiście, żadnej wątpliwości co do tego, że Barańczak, od początku zresztą swojej drogi twórczej, reprezentował postawę antysentymentalną (choć, dodajmy dla rozweselenia, byli krytycy, którzy sytuowali go „między Karpowiczem a Karpińskim", wykrzykując na marginesie *Dziennika porannego*: „Ileż tu sentymentalnego roztkliwienia rodem z Karpińskiego"[27]). Antysentymentalizm ten jednakże, stanowiący, rzecz jasna, o jakościach poetyckich *Podróży zimowej*, nie może być mylony nijak z antyromantyzmem. To dwa zdecydowanie różne zakresy pojęć. I różne skutki z ich przypisania do danego stanowiska twórczego muszą wyniknąć. Jeśli zgodzić się z Ireneuszem Opackim, że o postawie człowieka romantycznego decydują: „dostrzeżenie ironii świata, i podważanie sensowności działających w nich reguł, i gorzka bezradność wobec nich", „bezradność romantyczna, bo nie zezwalająca na zgodne wtopienie się konkretnego, jednostkowego bohatera w otoczenie, ale prowokująca odruch buntu, odruch niezgody"[28], to wydaje się wręcz niemożliwe, by bez tej właśnie lekcji romantyzmu odczytywać obraz człowieka w poezji Barańczaka. Człowieka już z ducha Norwidowego, ale przecież romantycznego. Dlatego w kwestii stosunku poety do spuścizny romantycznej trudno się z Kandziorą zgodzić. Precyzyjnie ujął rzecz wcześniej van Nieukerken: „Barańczak pragnąc zaznaczyć ironiczny dystans do romantycznego typu duchowości (mesjanizm *etc*.), czyni tak w przekonaniu, że chcąc nie chcąc będzie ulegał (odruchowo) pewnym, ciągle jeszcze aktualnym, wzorcom myślenia lub zachowania właśnie r o m a n t y c z n y m"[29].

Poezja autora *Jednym tchem* zawsze wyrastała z impulsu buntu i niezgody, a nawet irracjonalnego, wydawałoby się, sprzeciwu, jeśli stawką w tej grze był człowiek, człowiek, a nie choćby „trafny i trwały / sens tego świata" (*Łono przyrody*). Stąd też jako aktualną, także w perspektywie późnych wierszy, czytać trzeba deklarację z utworu *Ułożone po ciemku*:

> do upadłego będę targować się z kurzą ślepotą
> źle oświetlonych planet i nieoświeconych reżymów:[30]

Zresztą Kandziora świetnie zdaje sobie z tego sprawę, kiedy dostrzega w „imperatywie docierania do prawdy egzystencjalnej [...]" ujawniający się „jakiś *constans* twórczej drogi Stanisława Barańczaka, którą określała od początku zasada nieufności" (s. 291). W rozdziale poświęconym *Chirurgicznej precyzji* zauważyć trzeba ponadto wiele znakomitych

---

[27] T. M o c a r s k i, *Między Karpowiczem a Karpińskim*. „Poezja" 1974, nr 1, s. 88–89.

[28] I. O p a c k i, *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 87.

[29] Van N i e u k e r k e n, *op. cit.*, s. 327.

[30] B a r a ń c z a k, *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*, s. 38.

III.indd 245 2011-06-13 14:32:39

pomysłów interpretacyjnych i wynalazczości analitycznej. Mieści się tu np. odkrycie wewnętrznej dynamiki wiersza, traktowanego jako „wypowiedź filozoficzna formułowana zawsze od nowa" (s. 318), odkrywanie dramaturgii poetyckiej, która rodzi się z relacji ustanawianych przez idiom narracyjny, odkrywanie *universum* w idiomie, rozbieranie konstrukcji palimpsestowych czy ujawnianie „autotematycznej podejrzliwości utworu" (s. 338). Na tle dotychczasowych badań poezji Barańczaka, udokumentowanych przecież kilkoma monografiami i wieloma znaczącymi szkicami czy rozdziałami książek, rozprawa prezentowana przez Kandziorę jest prawdziwie nowatorska, m.in. w zakresie wskazania tradycji literackiej, odkrywania prawideł rządzących strukturą artystyczną wiersza i całego tomu, w sposobie przedstawienia zagadnień wyobraźni poetyckiej. Dodatkowo zwraca uwagę terminologiczna wynalazczość i pomysłowość badacza, owocująca efektami, które mogą mieć zastosowanie także poza obszarem refleksji dotyczącej poezji Barańczaka: „wiersze tektoniczne" (s. 73), „ekspresjonistyczny »lingwizm«" (s. 79), „karnawalizujący realizm groteskowy" (s. 99), „»lingwizm« metafizyczny" (s. 113), „epifania lingwistyczna" (s. 403), i inne. Książka ukazuje problematykę twórczości poetyckiej Barańczaka w różnych kontekstach i przekrojach: od biografii, przez modele recepcji, po szczegółowe zagadnienia struktur i konwencji artystycznych, zawiera interpretacje pojedynczych tekstów, często wręcz popisowe.

Abstract

DARIUSZ PAWELEC
(University of Silesia, Katowice)

THREE VOICES ABOUT STANISŁAW BARAŃCZAK'S POETRY

The author discusses three books on Stanisław Barańczak poetry published four decades after the poet's debut. The book by Dorota Kulczycka (*"Expressing All I Am Thinking about." On Stanisław Barańczak's Poetry*) is dominated by a reading that sets Barańczak's achievements into romantic tradition and metaphysical trend. In Ewa Rajewska's book (*Stanisław Barańczak – a poet and a translator*) the wonder of Barańczak's translation craft is seen in the context of his own poetics. Jerzy Kandziora (*Saved in the Edifice of a Poem. On Stanisław Barańczak's Poetry*) offers the most complete monograph about Barańczak's poetry to date. Kandziora's presentation maintains a chronological order and the key to its reading is Barańczak's biography.

III.indd 246 2011-06-13 14:32:39

IV. KRONIKA

ZMARLI

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

BOGUSŁAW PFEIFFER
(12 maja 1960 – 20 września 2010)

Pamiętam pewien słoneczny letni dzień w 1995 roku. Chodziłem uliczkami Wenecji i nagle, zaskoczony, w tłumie zobaczyłem znajomą sylwetkę: pod jednym z mostów włoskiego miasta szedł ktoś wysoki, lekko przygarbiony, bardzo podobny do Bogdana... Nie byłem pewien, czy to on, bo brakowało mu nieodłącznej torby „monterskiej", wypełnionej książkami i albumami. Po chwili okazało się, że mimo wszystko to Bogusław Pfeiffer, kolega z Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, co więcej, kolega z gabinetu – siedzieliśmy parę lat



Bogusław Pfeiffer

„biurko w biurko", ale od kilkunastu tygodni nie widzieliśmy się z powodu różnych terminów zajęć, więc los sprawił, iż spotkaliśmy się daleko od Wrocławia.

Domyśliłem się, że do Wenecji przywiodła go fascynacja malarstwem, przyjaźniliśmy się bowiem wtedy już kilka lat. A poznałem go w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, gdzie od 1986 r. pracował w Dziale Starych Druków. Właśnie – pracował, gdyż niemal zawsze widziałem tego szczupłego okularnika nad książkami, współtworzącego katalog ossolińskich poloników barokowych albo robiącego notatki z opasłych tomów. Kilka razy musiałem skorzystać z jego po-

IV.indd 247 2011-06-13 14:32:57

mocy i od razu dostrzegłem, że to nie przypadkowy człowiek w przypadkowym miejscu: doskonale orientował się w twórczości dawnej i potrafił o niej świetnie opowiadać. Dowiedziałem się, że to m.in. efekt ukończenia wrocławskiej polonistyki, ale również poznawania w trybie studiów indywidualnych – historii sztuki. Styk tych dwóch dziedzin okazał się głównym polem zainteresowania w całej działalności naukowej Bogusława Pfeiffera. Po części tego dotyczyła jego obroniona w 1985 r. rozprawa magisterska, napisana w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego pod kierunkiem prof. Ludwiki Ślękowej. Praca ta zatytułowana była *„Pobożne pragnienia" Teodora Lackiego – pierwszy przekład utworu emblematycznego Hermana Hugona „Pia desideria"*. Już jako bibliotekarz Bogusław Pfeiffer wydał ów tekst w półroczniku Zakładu Narodowego im. Ossolińskich „Ze Skarbca Kultury". Tak w 1987 r. zadebiutował uczony, który przez następne lata będzie badał twórczość XVI–XVIII wieku. Jego wczesne artykuły poświęcone Teodorowi Lackiemu i Janowi Jurkowskiemu pozwoliły mu w 1991 r. wrócić do gmachu instytutu, w którym do niedawna studiował. Boguś (bo tak go wszyscy nazywaliśmy) „porzucił" zatem po niemal 5 latach bibliotekę. Użyłem cudzysłowu, bo przecież nigdy tak naprawdę nie rozstał się z Ossolineum – można go było tam spotkać często, gdy poszukiwał materiałów do kolejnych prac. I nie porzucił też nigdy książek (wspomniałem o wypchanej nimi torbie), które czytał z zapałem, by następnie o nich pisać. A od początku w jego pisaniu dostrzec można było charakterystyczne cechy: pragnienie dogłębnego poznawania świata naszych przodków, dociekliwość, skrupulatność, ale również pokorę, nakazującą nie przerywać poszukiwań. Widać to m.in. w rozprawie doktorskiej przygotowanej podczas zatrudnienia w Ossolineum i na Uniwersytecie Wrocławskim. Doktorat, pisany również pod kierunkiem prof. Ślękowej, został obroniony w r. 1994, a rok później ukazała się jego książkowa wersja pt. *Alegoria między pochwałą a naganą. Twórczość Jana Jurkowskiego (1580–1635)*. Monografia pilzneńskiego autora potwierdziła rzetelne przygotowanie historyka literatury, bo został uhonorowany nagrodą Rektora Uniwersytetu Wrocławskiego za dociekliwość i spełnianie wysokich standardów naukowych. Poza publikacją rozprawy doktorskiej Bogusław Pfeiffer drukował efekty swych ówczesnych badań np. w „Pamiętniku Literackim", „Pracach Literackich", „Napisie", prowadził także zajęcia bardzo cenione przez studentów za rzeczowość i erudycyjność. Jednak ów doktor nauk humanistycznych nie był – jak by to określił Mikołaj Rej – człowiekiem tylko „skóry i pergaminu". Pamiętam, że potrafił godzinami dowcipnie opowiadać o swoim przedbibliotekarskim życiu spędzanym czy to w wojskowych koszarach, czy w szpitalach, ale też o fascynacji muzyką poważną (zwłaszcza Bachem i Mozartem) i... uzbrojeniem polskiej armii.

W roku 1999 nastąpiła kolejna zmiana – Bogusław Pfeiffer objął stanowisko adiunkta na Uniwersytecie Zielonogórskim. Tam przygotował swoją następną książkę, zresztą do pewnego stopnia kontynuującą problematykę zapoczątkowaną już w *Alegorii*. Zmierzył się bowiem, i to z oczywistym sukcesem, z próbą stworzenia syntezy dotyczącej symbolicznych sposobów przedstawiania państwa i władcy w literaturze oraz sztukach plastycznych odrodzenia i baroku. Praca zatytułowana *Caelum et Regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia* ukazała się w 2002 r. i była ukoronowaniem kilkuletnich badań, w których trakcie spenetrowane zostały zasoby bibliotek nie

IV.indd 248 2011-06-13 14:32:57

tylko w Polsce. Rozprawa doczekała się świetnych recenzji, a Rektor Uniwersytetu Zielonogórskiego oraz władze Polskiego Towarzystwa Heraldycznego uhonorowali jej autora swymi nagrodami.

Jesienią 2003 Bogusław Pfeiffer zdał kolokwium habilitacyjne przyjęte przez Radę Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach i w 2004 r. otrzymał tytuł doktora habilitowanego. Nie spoczął jednak na laurach i od razu zabrał się do zbierania materiałów (również za granicą, m.in. w Wiedniu, gdzie przebywał na stypendium sfinasowanym przez Fundację Lanckorońskich z Brzezia) do kolejnego dzieła. Miało ono być dalszym ciągiem rozważań zawartych w książce habilitacyjnej, poszerzającym jednak zakres zainteresowań o XVIII wiek. Oświecenia dotyczyły też artykuły pisane już po przeniesieniu się w 2005 r. do Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, gdzie Bogusław Pfeiffer prowadził również chętnie wybierane – przez pragnących uzyskać dogłębną wiedzę studentów – zajęcia z literatury staropolskiej oraz seminaria magisterskie. Prace poświęcone wyobrażeniom państwa i króla w sztuce polskiej czasów Stanisława Augusta Poniatowskiego złożyć się miały na ostatni z obszernych monograficznych tekstów poświęconych zagadnieniu obrazowania władzy w literaturze dawnej. I, na szczęście, zawarte zostały w rozprawie zatytułowanej wstępnie *Rex et Patria. Temat władcy, narodu i ojczyzny w polskiej literaturze i sztuce XVIII stulecia*. Niestety, Bogdan nie doczekał jej wydania – zmarł nagle 20 IX 2010 w Warszawie, a 29 IX tegoż roku został pożegnany na wrocławskim cmentarzu przez rodzinę, a także przyjaciół i znajomych z Wrocławia, Zielonej Góry i Częstochowy.

Rex et Patria ukaże się więc jako dzieło pośmiertne. Zostanie ono wydane w r. 2011, a ostatecznej redakcji podjęła się dr Aleksandra Oszczęda z Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Właśnie z nią miał Boguś podjąć kolejny temat w swoich naukowych badaniach – planowali wspólnie opublikować pisma Stanisława Grochowskiego. W ten sposób, dokonawszy eksploracji niemal całej literatury dawnej (a warto jeszcze wspomnieć, że Bogusław Pfeiffer umiał wychodzić poza tę granicę i badać np. twórczość E. Orzeszkowej), powróciłby do ulubionego baroku. Nie zdążył tego zrobić, a wiem, że jego pracowitość i bardzo duża wiedza dałyby efekt w postaci wzorcowej edycji dzieł jezuickiego poety. Będzie musiał ją wykonać kto inny...

Dariusz Dybek
(Uniwersytet Wrocławski – University of Wrocław)

Abstract

BOGUSŁAW PFEIFFER: OBITUARY

Bogusław Pfeiffer was a prematurely deceased scholar associated with Wrocław, Zielona Góra, and Częstochowa, where he researched in Old-Polish literature, with special regard to the relationship of literature and art (mainly fine arts), and symbolic depictions of state and power in literature and iconography.

IV.indd 249 2011-06-13 14:32:57

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

PIOTR ŻBIKOWSKI
(1 sierpnia 1935 – 20 stycznia 2011)

Z ogromnym żalem żegnamy Profesora Piotra Żbikowskiego, naszego Mistrza i Przyjaciela, który odszedł od nas na początku bieżącego roku. Dla społeczności akademickiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, a zwłaszcza dla swoich studentów był niekwestionowanym autorytetem, zarówno jako wysokiej rangi uczony, jak i wspaniały człowiek. W dzisiejszej rzeczywistości, kiedy tak trudno o prawe wzorce osobowe, czujemy się tym bardziej wyróżnieni, że mieliśmy możliwość obcowania z człowiekiem tak wyjątkowego formatu, który był dla nas nie tylko nieocenionym wzorem i przewodnikiem w badaniach historycznoliterackich, ale również życzliwym przyjacielem. Przywołajmy zatem *in memoriam* biografię tegoż wybitnego uczonego.

Profesor nauk humanistycznych Piotr Żbikowski urodził się 1 VIII 1935 we Włocławku. Tam też ukończył szkołę średnią – gimnazjum im. Ziemi Kujawskiej, gdzie języka polskiego uczył go zasłużony pedagog Włodzimierz Gniazdowski. Był on również kierownikiem i reżyserem włocławskiego Teatru Ludzi Upartych, do którego „zwerbował" swego zdolnego wychowanka, późniejszego profesora historii literatury. Ta zaszczepiona podówczas miłość do aktorstwa i do teatru trwała u Żbikowskiego właściwie przez całe życie.

Po zdobyciu świadectwa dojrzałości (1951) ubiegał się o przyjęcie w poczet studentów polonistyki Uniwersytetu Wrocławskiego. Jednak pomimo pozytywnie zdanych egzaminów wstępnych spotkał się z odmową przyjęcia ze strony władz uczelni. Formalny powód miał stanowić brak miejsc, ale wiadomo było, iż ojciec przyszłego profesora został odnotowany przez ówczesną władzę ludową jako „wróg klasowy". Za namową kolegi z Włocławka Żbikowski ponownie złożył dokumenty, tym razem na filologię polską Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Po latach w jednym z udzielonych wywiadów wspominał, że kiedy został przyjęty na pierwszy rok studiów w Lublinie, rozpoczął się najpiękniejszy okres w jego życiu. Przede wszystkim dlatego, że „na całej uczelni, a więc i na polonistyce, panowała cudowna atmosfera prawdziwego kultu nauki, a poziom nauczania był wyjątkowo wysoki"[1]. W czasie lubelskiej edukacji zetknął się z tak wybitnymi profesorami, jak: Feliks Araszkiewicz, Czesław Zgorzelski, Irena Sławińska, Stefan Sawicki, Jerzy Starnawski czy Tadeusz Brajerski. Był także, przez jeden semestr, słuchaczem wykładów Juliusza Kleinera przed jego odejściem na Uniwersytet Jagielloński.

[1] M. N a l e p a, *Prof. nauk hum. Piotr Żbikowski po raz piąty laureatem Nagrody Naukowej Ministra, czyli uczonego i nauczyciela wizerunek własny*. „Gazeta Uniwersytecka Pracowników i Studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego" 2006, nr 6/7, s. 9.

IV.indd 251 2011-06-13 14:32:57

Dyplom magistra filologii polskiej otrzymał w lubelskiej uczelni w roku 1956, następnie zaś pełnił obowiązki asystenta (1956–1958) i starszego asystenta (1958–1961) w Katedrze Historii Literatury Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Jednak z powodu komplikacji w życiu osobistym Żbikowski powrócił na rodzinne Kujawy i podjął pracę jako nauczyciel języka polskiego; najpierw w Liceum Ogólnokształcącym we Włocławku (1962–1963), a później w Zasadniczej Szkole Zawodowej i Technikum Mechanicznym w Radziejowie Kujawskim (1963–1966). Jednocześnie kontynuował zbieranie materiałów do rozprawy doktorskiej, przygotowywanej pod kierunkiem Juliusza Nowaka-Dłużewskiego w Uniwersytecie Warszawskim. Tam też, w roku 1972, uzyskał tytuł doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy o twórczości poetyckiej Kajetana Koźmiana.

Wcześniej, bo w roku 1966, w odpowiedzi na ogłoszony przez rektora Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie ogólnopolski konkurs na starszego asystenta w Katedrze Historii Literatury i Języka Polskiego tej uczelni, przedłożył stosowne dokumenty i został zatrudniony w Zakładzie Literatury Polskiej. Były to początki rzeszowskiej polonistyki, w której tworzeniu prof. Żbikowski miał duży udział. Mówić tu można o prawdziwej „pracy u podstaw", *ex nihilo*. Profesor wspominał po latach, iż wówczas „należało zadbać nie tylko o sprawne funkcjonowanie procesu dydaktycznego i nie tylko o właściwy rozwój naukowy młodej kadry oraz uzyskiwanie przez nią odpowiednich stopni naukowych, ale o dziesiątki działań rutynowych – sprawne przeprowadzenie akcji rekrutacyjnych w terenie, zabezpieczanie godziwych warunków mieszkaniowych dla młodzieży studenckiej i mieszkań dla nowo przyjętych pracowników, kompletowanie w trybie pilnym księgozbioru, organizowanie samodzielnie po raz pierwszy sesji egzaminacyjnych itd., itd. Pilną potrzebą stawało się także nawiązanie przez młodziutką polonistykę bliskich kontaktów ze środowiskiem nauczycielskim i przedstawienie temu środowisku możliwie atrakcyjnych propozycji wzajemnej współpracy"[2].

Efektem tej pionierskiej działalności, w którą aktywnie zaangażował się Piotr Żbikowski, było zorganizowanie całego cyklu sesji naukowych poświęconych życiu i twórczości pisarzy związanych z regionem podkarpackim, z których niemal każda zaowocowała publikacją książkową. Profesor jest autorem lub współautorem prac o Wilhelmie Machu, Stanisławie Piętaku, Tadeuszu Kubasie, Wiesławie Kulikowskim, o. Cherubinie Pająku i Edwardzie Zolowskim.

Ważną inicjatywą, w której uczestniczył prof. Żbikowski, było powołanie w roku 1966 pisma o charakterze społeczno-kulturalnym pt. „Kwartalnik Rzeszowski", po dwóch latach przemianowanego na „Profile" i wydawanego jako miesięcznik. Periodyk ten na trwałe wszedł do historii i kultury regionu („Profile" ukazywały się aż do roku 1984). Po wielekroć pojawiało się w nim nazwisko prof. Żbikowskiego, który publikował tam liczne recenzje ze spektakli granych ówcześnie na deskach Teatru im. Wandy Siemaszkowej oraz niektóre swoje wiersze.

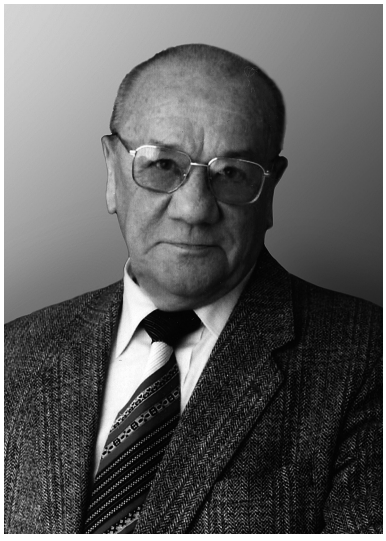
W roku 1979 Piotr Żbikowski złożył kolokwium habilitacyjne przed Radą Naukową Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie, poprzedzone opracowaniem dysertacji *Doktryna estetycznoliteracka klasycyzmu postanisławowskiego*.

[2] P. Ż b i k o w s k i, *Stanisław Frycie – współtwórca i organizator rzeszowskiej polonistyki*. W zb.: *W kręgu literatury i języka*. Red. A. Grochulska. Piotrków Trybunalski 2005, s. 526.

IV.indd 252 2011-06-13 14:32:57

W maju 1980 uzyskał stopień doktora habilitowanego. W tym samym roku został powołany przez Ministra Edukacji Narodowej na stanowisko docenta w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Rzeszowie. Tytuł profesora nauk humanistycznych otrzymał w roku 1990, a z dniem 1 VII 1999 mianowano go profesorem zwyczajnym w rzeszowskiej uczelni, która w roku 2001 uzyskała status Uniwersytetu Rzeszowskiego. Pracował tam do 2008 roku.

Przez wiele lat prof. Żbikowski kierował rzeszowską polonistyką. W latach 1980–1981 – Katedrą Literatury i Języka Polskiego, następnie w latach 1981–1984



Piotr Żbikowski

– Instytutem Filologii Polskiej, jako pierwszy jego dyrektor z wyboru. Ponownie funkcję tę pełnił w latach 1991–1993. Podczas kolejnych kadencji kładł nacisk na trzy kierunki działalności: szybki i prawidłowy rozwój młodej kadry polonistycznej, wszechstronne kontakty naukowe z innymi ośrodkami polonistycznymi w kraju ze szczególnym uwzględnieniem współpracy z Instytutem Badań Literackich PAN w Warszawie oraz organizowanie w Rzeszowie ogólnopolskich sesji naukowych. W sumie zorganizował ich pięć: w latach 1983, 1993, 1994, 1996 i 1998. Ponadto w latach 1991–1993 był prodziekanem Wydziału Humanistycznego rzeszowskiej WSP. Przez 22 lata kierował Zakładem Literatury Staropolskiej i Polskiego Oświecenia, który sam od podstaw stworzył. Profesor bardzo też cenił sobie wszelkie kontakty z pozauczelnianymi ośrodkami kulturalno-oświatowymi. Gościł z prelekcjami w wielu podkarpackich szkołach, bibliotekach i domach kultury. To m.in. za tę działalność otrzymał w 1994 roku nagrodę I stopnia miasta Rzeszowa w dziedzinie kultury i sztuki.

Profesor Piotr Żbikowski jest twórcą ponad 160 publikacji naukowych, w tym 12 własnych książek, a także redaktorem 7 zbiorów prac różnych autorów. Jego książki ukazywały się nakładem renomowanych ogólnopolskich wydawnictw

IV.indd 253 2011-06-13 14:32:57

naukowych: Państwowego Wydawnictwa Naukowego, Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wydawnictwa Leopoldinum we Wrocławiu w serii „Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej", Collegium Columbinum w Krakowie, Instytutu Wydawniczego w Lublinie oraz wielu wydawnictw uniwersyteckich w kraju.

Szczególne miejsce w dorobku naukowym prof. Żbikowskiego zajmują takie tytuły, jak *Kajetan Koźmian. Poeta i obywatel (1797–1814)*, *Klasycyzm postanisławowski* (Warszawa 1984, wyd. 2: 1999), *Insurekcja i upadek Rzeczypospolitej w poezjach więziennych Hugona Kołłątaja* (Rzeszów 1993), *Poezje więzienne Hugona Kołłątaja. Studia i teksty* (Wrocław 1993), *„bolem śmiertelnym ściśnione mam serce". Rozpacz oświeconych. U źródeł przełomu w poezji polskiej lat 1793–1806* (Wrocław 1998) oraz *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu* (Wrocław 2006)[3]. Niezwykle istotnym wydarzeniem naukowym i osiągnięciem edytorskim była wspomniana tu publikacja wierszy więziennych księdza podkanclerzego Hugona Kołłątaja. Piotr Żbikowski w studium je poprzedzającym podkreślał, iż poezje te –

> jawią się jako prawdziwy ewenement, a zarazem jako zwiastun epoki, która w dziejach polskiego piśmiennictwa nadejść miała dopiero za lat przeszło dwadzieścia. Są bowiem rzeczywiście przykładem liryki jawnie egocentrycznej, opartej o wnikliwą, odważną i wszechstronną introspekcję oraz o skrajnie subiektywne przeżywanie świata, jednocześnie zaś wyraźnie konfesyjnej [...][4].

Za publikację tę rzeszowski badacz uhonorowany został w roku 1993 listem gratulacyjnym od papieża Jana Pawła II.

Ważnym dokonaniem w badaniach nad polskim oświeceniem było także odkrycie przez prof. Żbikowskiego w archiwum Polskiej Akademii Nauk i Akademii Umiejętności w Krakowie nieznanej dotąd pierwszej wersji tekstu poematu dydaktycznego Kajetana Koźmiana *Ziemiaństwo polskie w pięciu pieśniach*, wydanego potem (2000), wraz z uwagami wstępnymi i obszernym komentarzem historycznoliterackim, przez Collegium Columbinum w Krakowie.

Nie należy przy tym zapominać o wielokrotnym udziale prof. Żbikowskiego w znaczących pracach redakcyjnych, których pokłosiem są tomy zawierające rozprawy wielu badaczy. Wypada tu wymienić m.in. takie książki, jak *Cyprian Kamil Norwid. Interpretacje i konteksty* (Rzeszów 1986), *Myśl, słowo i milczenie. Wokół zagadnień świadomości literackiej i praktyki twórczej* (Rzeszów 1997), *Z Bogiem przez wieki. Inspiracje i motywy religijne w literaturze polskiej i literaturach zachodnioeuropejskich XIX i XX wieku. Zbiór rozpraw i artykułów* (Rzeszów 1998), *Na przełomie oświecenia i romantyzmu: o sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830* (Rzeszów 1999).

Niewątpliwą zasługą prof. Piotra Żbikowskiego jako prezesa Towarzystwa Naukowego w Rzeszowie było reaktywowanie periodyku wydawanego przez owo Towarzystwo, a mianowicie serii historycznoliterackiej „Prac Humanistycznych" (5 zeszytów tej serii ukazało się uprzednio w latach 1970–1986). Staraniem Żbikowskiego wyszły drukiem zeszyty 6 (2004) i 7 (2006).

---

[3] Kwestie i wnioski zawarte w przywołanych publikacjach były rozwijane przez innych badaczy rzeszowskich i uczniów Profesora, można więc w związku z tym mówić o szkole naukowej Piotra Żbikowskiego.

[4] P. Ż b i k o w s k i, *Poezje więzienne Hugona Kołłątaja. Studia i teksty*. Wrocław 1993, s. 12.

IV.indd 254 2011-06-13 14:32:57

Publikacje książkowe, rozprawy i artykuły Profesora są ciągle cytowane i przywoływane w pracach naukowych polskich badaczy literatury, ale także – historyków zajmujących się dziejami politycznymi naszego kraju. Jego studia, szkice krytyczne i recenzje ukazywały się w najpoważniejszych czasopismach naukowych, m.in. w „Pamiętniku Literackim", „Ruchu Literackim" i paryskiej „Kulturze". Żbikowski jest też autorem licznych haseł w słownikach i wydawnictwach encyklopedycznych, takich jak: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* (Red. J. Krzyżanowski, Cz. Hernas. T. 1–2. Warszawa 1985), *Słownik literatury polskiego oświecenia* (Red. T. Kostkiewiczowa. Wrocław 1991) czy *Pisarze polskiego oświecenia* (Red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński. T. 1–3. Warszawa 1992).

Za swoje publikacje i ogólnie za działalność naukową Profesor aż sześciokrotnie otrzymywał naukową indywidualną nagrodę ministra: w latach 1973, 1979, 1994, 1999, 2006 i 2008.

Nazwisko Żbikowskiego już na trwałe będzie się kojarzyć przede wszystkim właśnie z epoką polskiego oświecenia, zwłaszcza jej późnej, schyłkowej fazy doby porozbiorowej. To bowiem właśnie on, po długotrwałych intensywnych badaniach, sformułował pogląd, że pierwszy okres narodowej niewoli, a więc lata 1793–1830, to w literaturze polskiej epoka oświeceniowo-romantycznego przełomu, w której krzyżują się i nakładają na siebie wpływy klasycyzmu, sentymentalizmu, rokoka i romantyzmu, tworząc wyjątkowy klimat kulturalny i umysłowy.

Profesor w swej rzeszowskiej Alma Mater zasłynął również jako doskonały pedagog. Prowadzone przez niego seminaria doktorskie i magisterskie oraz wykłady kursowe cieszyły się wielkim uznaniem wśród uczestników. W czasie swojej pracy zawodowej wypromował 10 doktorów nauk humanistycznych. Był także promotorem ponad 400 prac magisterskich. Warto również dodać, że prof. Żbikowski przez 10 lat wykładał w działającym przy rzeszowskiej uczelni Studium Kultury i Języka Polskiego „Polonus", gdzie uczestniczył w wykształceniu ponad 500 młodych Polaków ze Wschodu. Był też recenzentem 9 rozpraw doktorskich i 7 habilitacyjnych. Współpracownicy, uczniowie i wychowankowie Profesora bardzo cenili go nie tylko za nieprzeciętną wiedzę, ale również za wyznawaną hierarchię wartości. Jak sam często mawiał, był tradycjonalistą, kultywował ten system wartości, w którym się urodził i wychował, a więc: wierność wobec tradycji i uczciwość. Natomiast jako historyk literatury w badaniach naukowych na pierwszym miejscu sytuował wiedzę oraz rzetelność[5].

Prof. Żbikowski był członkiem wielu prestiżowych towarzystw i organizacji naukowych, m.in.: Komitetu Nauk o Literaturze Polskiej PAN (1982–1987, 1999–2002), Komisji Historycznoliterackiej PAN – Oddziału w Krakowie (1980–2002), Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem XVIII, Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza oraz Rzeszowskiego Towarzystwa Naukowego, które reaktywował i którego był prezesem w latach 2000–2004. Przez długi okres był również związany z Pracownią Oświecenia Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie. Wykraczająca poza obowiązki, jakie pełnił na uczelni, aktywność prof. Żbikowskiego przejawiała się także poprzez członkostwo w organizacjach

[5] Zob. P. Ż b i k o w s k i, *W życiu wciąż jest miejsce na rozum*. Rozmowę przeprowadziła A. K o n i e c k a. „Nowiny" 2007, nr 162, s. 14.

IV.indd 255 2011-06-13 14:32:57

społecznych w Rzeszowie, jak Klub Inteligencji Katolickiej czy Stowarzyszenie Kultury Chrześcijańskiej „Odrodzenie".

O uznaniu dla pracy naukowej i działalności społecznej Piotra Żbikowskiego świadczą też prestiżowe odznaczenia rangi ogólnopaństwowej.

W roku 2008 Żbikowski opuścił Rzeszów i rzeszowskie środowisko naukowe, w którym działał przez 42 lata swojego zawodowego życia, i wrócił w rodzinne strony, do Włocławka. Nie znaczy to jednak, że z momentem przejścia na profesorską emeryturę zaniechał badań naukowych. Nadal bowiem intensywnie pracował nad zagadnieniami późnego polskiego oświecenia, zwłaszcza jego fazy porozbiorowej, na którym to polu wyraźnie widoczne są dokonania tego wybitnego badacza – owa *terra incognita* tak wiele mu zawdzięcza.

Jeszcze tak niedawno, bo zaledwie niecały rok temu, w październiku 2010, społeczność Uniwersytetu Rzeszowskiego cieszyła się z obecności prof. Żbikowskiego, który przybył do macierzystej uczelni z okazji promocji swojej najnowszej książki pt. *Horyzonty polskiego oświecenia. Wykłady z epoki (1740–1830)*. Wówczas nikt nie przypuszczał, że będzie to spotkanie ostatnie... W trakcie nieoficjalnych rozmów ze swymi byłymi uczniami jak zwykle przejawiał żywe zainteresowanie ich aktualnymi badaniami, kwerendami i pomysłami naukowymi. Dzielił się przy tym życzliwymi uwagami i podsuwał podpowiedzi, które z pewnością każdy wziął sobie do serca jako szczególne *memento*.

20 I 2011 Piotr Żbikowski odszedł od nas na zawsze... Nauka polska poniosła wielką stratę. Śmierć zniweczyła bowiem wiele wspaniałych planów naukowych Profesora, który ciągle jeszcze prowadził prace badawcze. W grudniu ubiegłego roku złożył do druku, w krakowskiej oficynie wydawniczej Collegium Columbinum, kolejną swoją książkę zatytułowaną *Mit Zachodu po rozbiorach. Recepcja kultury zachodnioeuropejskiej na ziemiach polskich w okresie późnego oświecenia*. Jej ukazanie się jest planowane na koniec bieżącego roku.

Warto odnotować, iż przy wyjątkowej pasji życia Profesor, jako prawdziwy humanista, któremu „nic, co ludzkie, nie jest obce", nie stronił również od przemyśleń natury eschatologicznej. Zaświadczają też o tym wiersze, które wychodziły spod jego pióra właściwie w ciągu całego życia, choć, jak sam podkreślał, nie był poetą, ale:

> jak każdy czy prawie każdy – odczuwał niekiedy ową potrzebę, aby zatrzymać na chwilę czas i utrwalić w słowie pisanym nachodzące go refleksje, doznawane emocje czy ulotne nastroje, dzięki którym świat nabiera nieco innych kształtów i barw, a własne życie poczyna mieć jak gdyby głębszy wymiar[6].

Szczególnie poruszający – w kontekście tego wspomnienia – jest wiersz pt. *Czy to koniec?* napisany w 2000 roku. Poprzedza go bardzo wymowne motto zaczerpnięte od Jana Parandowskiego: „Nikt nie rozstaje się z otaczającym go światem bez żalu i nikt nie wyzbywa się nadziei, że dzień, który mu ten świat odbiera, nie jest ostatnim dniem jego życia"[7]. Utwór w przejmujący sposób uzmysławia, jak dalece, pod wpływem biegnącego czasu, zmieniła się otaczająca człowieka

[6] P. Ż b i k o w s k i, wstęp w: *Po własnych śladach*. Rzeszów 2002, s. 5.
[7] J. P a r a n d o w s k i, ***. „Twórczość" 1970, nr 7/8, s. 15.

IV.indd 256 2011-06-13 14:32:57

rzeczywistość, co prowadzi ku pesymistycznym i nostalgicznym refleksjom o ludzkiej egzystencji:

CZY TO KONIEC?

[. . . . .]

Nie, to nie koniec,
to tylko odchodzi mój świat,
a ja wraz z nim.

Wokoło nie ma już komu podać ręki,
coraz szczelniej otaczają mnie twarze
o obcym spojrzeniu,
ludzie, którzy mówią innym językiem
i których myśli mają inny kod genetyczny,
więc coraz bliżej mi do zmarłych.

Nie ma już moich miast i ulic,
nawet tych znanych najbliżej,
nie ma moich jezior i rzek,
po których pływałem
w słońcu
i gdy księżyc srebrem się w nich przelewał.
Nie ma domów, które zatrzymałem pod powiekami.

Nawet w snach wszystko się przeinaczyło,
pogubiły się drogi,
pogubili się na drogach znajomi i bliscy,
na spacery chodzą ze mną tylko wspomnienia,
a więc czy to już czas?

Tylko nieliczni mają dosyć odwagi,
aby odpowiedzieć sobie na to pytanie[8].

Pomimo nadejścia dla profesora Żbikowskiego – 20 I 2011 – tego czasu uczniowie i wychowankowie wybitnego nauczyciela są przekonani, że jego dorobek twórczy oraz inspirująca przenikliwość badawcza zachowają trwałą wartość.

Jolanta Kowal
(Uniwersytet Rzeszowski – University of Rzeszów)

Abstract

PIOTR ŻBIKOWSKI: OBITUARY

The text is a remebrance of Piotr Żbikowski, a distinguished expert in Polish Enlightenment literature, especially in its second phase (so-called Polish Classicism), who died a few months ago. Piotr Żbikowski was a deserving researcher and editor, propagator of literary studies, co-originator and for many years professor at the University of Rzeszów.

[8] P. Ż b i k o w s k i, *Czy to koniec?* W: *Po własnych śladach*, s. 66.

IV.indd 257 2011-06-13 14:32:58

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

JANUSZ MACIEJEWSKI
(2 czerwca 1930 – 9 lutego 2011)

Janusz Julian Maciejewski – krytyk i badacz literatury, edytor, wykładowca akademicki, działacz społeczny – urodził się 2 czerwca 1930 w Łodzi, w rodzinie nauczycieli, Leonarda i Julii z Rydzewskich. W trakcie wojny uczył się na tajnych kompletach, jednocześnie pracując jako robotnik w łódzkiej fabryce trykotarskiej „Edmund Adam" (1943–1945). Po ukończeniu w r. 1949 XV Liceum Ogólnokształcącego w Łodzi przez kilka miesięcy był związany z redakcją „Głosu Robotniczego". W tym samym roku rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie Łódzkim, a w 1952 r. przeprowadził się do Warszawy, gdzie dwa lata później ukończył studia i uzyskał tytuł magistra. Studia doktoranckie (wtedy nazywane aspiranturą) rozpoczął w Instytucie Badań Literackich PAN, by w r. 1958 przenieść się na Uniwersytet Warszawski. W roku 1965 obronił tu rozprawę doktorską (*Debiut Michała Bałuckiego na tle twórczości przedburzowców*) i kontynuował pracę na uczelni jako adiunkt aż do marca 1968, kiedy to ze względów politycznych (podpisał list w obronie Adama Michnika, decyzją ministra skreślonego z listy studentów UW) został relegowany z uczelni z „wilczym biletem". W następnym roku znalazł zatrudnienie w Instytucie Badań Literackich PAN, gdzie był członkiem Pracowni Oświecenia, kierownikiem Pracowni Literatury II Połowy XIX Wieku (w latach 1981–1998) oraz afiliowanego przy niej Zespołu Badań Obszarów Trzecich Literatury (2000–2011). Niezależnie od pracy w IBL-u w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wykładał też na Uniwersytecie Łódzkim, w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Siedlcach i w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. Habilitował się w 1977 r. na podstawie rozprawy pt. *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja, przebieg procesu historycznoliterackiego*. Wiosną 1990 uzyskał tytuł profesora. Na Uniwersytet Warszawski powrócił w 1980 r. i prowadził tam zajęcia przez następne 20 lat, aż do przejścia na emeryturę (w latach 1992–2011 kierował tu Pracownią Literatury Okolicznościowej i Użytkowej). Od roku 2003 do chwili śmierci był również związany ze środowiskiem akademickim Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie.

Jego debiutem krytycznoliterackim była zamieszczona w 1951 r. w tygodniku „Wieś" (nr 9) recenzja powieści Władysława Machejka *Chłopcy z lasu* pt. *Prawdziwy obraz okupacji*. W tym samym roku Maciejewski zaczął publikować jako historyk literatury (rozprawa *Tomasz Kajetan Węgierski*, wydana w serii 9 rocznika „Prace Polonistyczne"). Jego energia i pasja tworzenia uzewnętrzniała się w zaangażowaniu w pracę w licznych czasopismach. Był członkiem redakcji, założycielem lub współzałożycielem i redaktorem naczelnym różnych pism literackich. Ze „Współczesnością" związał się w r. 1959, współpracując także z „Nową Kulturą",

IV.indd 259 2011-06-13 14:32:58

„Twórczością" i innymi redakcjami, m.in. z „Miesięcznikiem Literackim" (kierownik działu krytyki w latach 1966–1967 – stanowiska tego został pozbawiony ze względów politycznych), dwumiesięcznikiem „Teksty" (sekretarz redakcji), tygodnikiem „Literatura" (członek redakcji, w latach 1973–1976 usunięty stamtąd decyzją władz, a przywrócony w 1981 r. jako kierownik działu krytyki), „Tygodnikiem Kulturalnym" (w którym redagował cykle *Czytamy wiersze* ⟨1967–1970⟩, *Lektury i problemy* ⟨1971–1973⟩, *Style, pojęcia, nurty* ⟨1976–1979⟩) oraz miesięcznikiem „Odra" (gdzie – początkowo wspólnie z Michałem Sprusińskim – redagował cykl *Mój wiersz*, który wydano w formie książkowej w 2006 r. pt. *„Mój wiersz". Interpretacje własnych wierszy przez poetów*). W latach 1983–1985 należał do redakcji „Rocznika Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", w 1984 r. został jego redaktorem naczelnym. Od roku 1990 był organizatorem i redaktorem naczelnym „Tygodnika Literackiego", a po rozłamie, jaki tam nastąpił wiosną 1991 – „Pisma Literackiego »Potop«", które ukazywało się w latach 1992–1994 pod nazwą „Przegląd Literacki". W roku 1995 wchodził w skład Rady Programowej „Nowych Książek". Wspólnie z grupą badaczy z Uniwersytetu Warszawskiego w 1994 r. założył rocznik naukowy „Napis", poświęcony literaturze okolicznościowej i użytkowej. Stanowisko redaktora naczelnego tego periodyku piastował do 2011 roku.

Brał aktywny udział w życiu literackim i naukowym. Jako popularyzator nauki wspierał działalność Krynickiej Jesieni Literackiej i przez wiele lat uczestniczył w Zjazdach Polonistów. Związany był z licznymi stowarzyszeniami twórczymi, naukowymi i społecznymi; należał do Klubu Krzywego Koła, które przestało istnieć w wyniku decyzji władz w r. 1962, a od 1967 r. również do Związku Literatów Polskich (do jego likwidacji w 1983 r.), gdzie m.in. przewodniczył Klubowi Krytyki Literackiej, wchodził w skład Głównego Sądu Koleżeńskiego i Zarządu Oddziału Warszawskiego, działał tam także konspiracyjnie po oficjalnym rozwiązaniu organizacji w stanie wojennym. Należał też do Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza (dwukrotnie pełnił tam funkcję wiceprezesa w latach 1979–1985 i 1995–2001). W roku 1989 był członkiem-założycielem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Jako członek Polskiego PEN-Clubu został w r. 1999 jego prezesem (sprawował tę godność do 2001 r.). Od roku 1976 współpracował z KOR-em i KSS „KOR". W latach 1980–1993 działał w NSZZ „Solidarność", pozostając w jej strukturach podziemnych w okresie stanu wojennego.

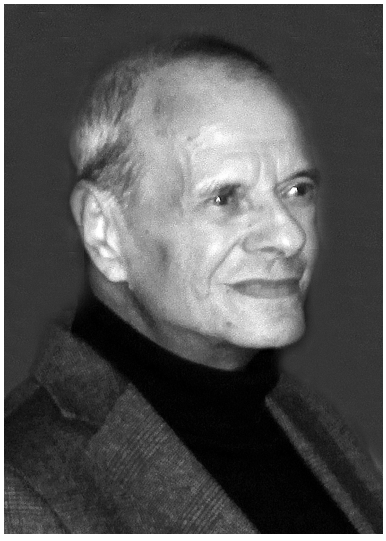
Od roku 1972 był wolnomularzem, członkiem „Loży-Matki Kopernik", funkcjonującej (w okresie PRL-u konspiracyjnie) „na Wschodzie Warszawy". Przechodził kolejne etapy wtajemniczenia aż do najwyższego, 33 stopnia, uzyskanego w Waszyngtonie w 1993 roku. Po powołaniu w 1991 r. Wielkiej Loży Narodowej Polski wchodził w skład jej kierownictwa („Wielkiego Warsztatu"), sprawując w nim coraz wyższe godności aż do r. 2000, kiedy został Wielkim Mistrzem. Należał również do redakcji czasopisma „Ars Regia", poświęconego myśli i historii wolnomularstwa.

Bibliografia prac Janusza Maciejewskiego zajmuje co najmniej kilkanaście stronic druku[1]. Nie tylko imponuje objętością, ale też świadczy o rozległości za-

[1] Ponieważ w ostatnim czasie J. M a c i e j e w s k i miał zamiar wydać tom zawierający jego rozproszone prace naukowe, krytycznoliterackie i publicystyczne, w ramach porządkowania swojego dorobku naukowego zestawił ich bibliografię w 2010 roku. Dlatego postanowiłyśmy przedrukować spis opublikowanych dotąd tekstów Profesora jako jego ostatnie ukończone przedsięwzięcie.

IV.indd 260 2011-06-13 14:32:58

interesowań jej autora. Wyraźnie rysują się w niej główne kierunki badań Profesora, skupiające się wokół problematyki przełomów kulturowych i literackich: między sarmatyzmem a oświeceniem (poświęcił jej m.in. antologię *Literatura barska* ⟨Wrocław 1976⟩ oraz książkę *Dylematy wolności. Zmierzch sarmatyzmu i początki oświecenia w Polsce* ⟨Warszawa 1994⟩) czy między romantyzmem a pozytywizmem (o tym traktuje wydana w 1971 r. książka *Przedburzowcy*, która stała się już pozycją klasyczną wśród lektur akademickich, oraz zarys monograficzny *Cyprian Norwid* ⟨Warszawa 1992⟩).



Janusz Maciejewski

Profesora interesowały również szeroko rozumiane zagadnienia socjologiczno-literackie, przede wszystkim te dotyczące literatury okolicznościowej i użytkowej, „folkloru" środowiskowego, funkcjonowania instytucji i mechanizmów życia literackiego, zjawiska emigracji w aspekcie kulturowym, a wreszcie kategorii pokolenia w nauce o literaturze. Najważniejsze wnioski związane z tymi tematami zawarł Maciejewski w książce *Obszary i konteksty literatury* (Warszawa 1998).

Jego droga naukowa wiodła także przez obszary edytorstwa (w tym zakresie jego praca polegała na poszukiwaniu, odczytywaniu i emendowaniu głównie niepublikowanych rękopiśmiennych utworów wierszowanych z lat 1767–1772, na które przypada okres konfederacji barskiej). Wyszedł ze szkoły Zdzisława Skwarczyńskiego, w swojej działalności naukowej powoływał się również na badania Jana Nowaka-Dłużewskiego – co wielokrotnie podkreślał. Wspólnie ze Stanisławem Grochowiakiem przygotował 2-tomową antologię *Poezja polska* (Warszawa 1973), ale jego *opus magnum* stała się krytyczna edycja *Literatury konfederacji barskiej* (tomy 1–4: *Dramaty*, *Dialogi*, *Wiersze*, *Varia*, ukazywały się w latach 2005–2009). Była ona owocem badań nad okolicznościową literaturą polityczną XVIII wieku, którym poświęcił ponad 50 lat swego życia.

W tym ostatnim przedsięwzięciu uczestniczyli uczniowie Janusza Maciejew-

skiego, którzy debiutowali jako literaturoznawcy pod jego kierownictwem naukowym. Ów kontakt z początkującymi kolegami Profesor niezwykle sobie cenił, będąc urodzonym pedagogiem. Przez 57 lat pełnienia funkcji wykładowcy akademickiego wypromował ponad 100 magistrów i kilku doktorów. O jego skromności i niezwykłej życzliwości dla młodych pokoleń świadczy to, że chociaż odebrał wiele istotnych dowodów uznania ze strony rozmaitych współpracujących z nim środowisk, najbardziej dumny był z nagrody, którą w styczniu 2011 otrzymał od studentów Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie.

Po wielu latach walki z ciężką chorobą zmarł w Warszawie 9 lutego 2011.

Tak, jak zainteresowania Janusza Maciejewskiego nie dały się zamknąć w obrębie jednej epoki, podobnie jego osoba łączyła nie tylko środowiska, ale także generacje.

My, uczniowie i spadkobiercy Profesora, zawsze będziemy go pamiętać jako wybitnego badacza, ale przede wszystkim – jako człowieka pełnego życzliwości, pogody ducha i pasji, które potrafił przekazać następnym pokoleniom studentów. Będziemy wspominać jego pozytywną energię i zapał życiowy, pragnienie podejmowania nowych wyzwań oraz ogromną odwagę w codziennych zmaganiach z wieloletnią chorobą. Jak stwierdził w jednym z wywiadów[2], bliskie było mu zdanie egzystencjalistów, że świat jest absurdem, wyzwolić się zaś z owego absurdu można jedynie tworząc wartości. Mówił: „w ten sposób władny jestem porządkować świat".

Agnieszka Bąbel, *Agata Grabowska-Kuniczuk*
(Instytut Badań Literackich PAN – Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

Abstract

JANUSZ MACIEJEWSKI: OBITUARY

The text is a remembrance of Janusz Maciejewski's life and research. Janusz Maciejewski was history and sociology of literature researcher, editor, university teacher, and literary critic; he belonged to diverse artistic, scholarly, and social associations, as well as was a member of editorial staff in a many of periodicals. He successfully joined various communities in which he shall be remembered for his sympathy, bravery, and cheerful mood.

Bibliografia prac Profesora Janusza Maciejewskiego*

K s i ą ż k i

Pozycje zwarte

Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem. Kraków 1971.
Cyprian Norwid [zarys monograficzny]. Warszawa 1992.
Dylematy wolności. Zmierzch sarmatyzmu i początki oświecenia w Polsce. Warszawa 1994.
Obszary i konteksty literatury. Warszawa 1998.

[2] M. G r o c h o w s k a, *Lewa strona gobelinu*. „Gazeta Świąteczna". Dodatek do „Gazety Wyborczej" 2005, nr z 23–24 VII, s. 12–14.

* Publikacje podawane są w ramach poszczególnych działów w kolejności chronologicznej.

IV.indd 262 2011-06-13 14:32:58

Opracowania redakcyjne tomów zbiorowych

Czytamy wiersze [zbiorowy tom analiz krytycznych]. Wybór, wstęp, opracowanie, współautorstwo. Warszawa 1970; wyd. 2, uzup. i popr.: 1973; wyd. 3, alfabetem Braille'a: 1980.

Lektury i problemy [tom popularno-naukowych szkiców historyczno- i teoretycznoliterackich]. Wstęp, wybór, opracowanie i współautorstwo. Warszawa 1976.

Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku [tom studiów]. Opracowanie redakcyjne (wspólnie z T. Bujnickim), posłowie. Wrocław 1986.

Rozwój wiedzy o literaturze polskiej po 1918 roku [zbiorowy tom studiów]. Wstęp, opracowanie redakcyjne. Warszawa 1986.

Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku [tom studiów]. Wstęp, opracowanie redakcyjne. Wrocław 1988.

Literatura południa wieku. Twórczość lat sześćdziesiątych XIX stulecia wobec romantyzmu i pozytywizmu. Opracowanie redakcyjne, wstęp, współautorstwo. Warszawa 1992.

Kazimierz Pułaski w polskiej i amerykańskiej świadomości. Materiały z polsko-amerykańskiej konferencji naukowej w Warce-Winiarach, 8–10 października 1997 r. Opracowanie redakcyjne (wspólnie z E. Bem-Wiśniewską i J. Wójcickim), współautorstwo, posłowie. Warszawa 1998 (w językach polskim i angielskim).

Przemiany formuły polskości w drugiej połowie XIX wieku. Opracowanie redakcyjne, wstęp, współautorstwo. Warszawa 1999.

Pozytywizm. Języki epoki. Praca zbiorowa. Opracowanie redakcyjne (wspólnie z G. Borkowską), współautorstwo. Warszawa 2001.

Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej. Opracowanie redakcyjne (wspólnie z J. Sztachelską i E. Dąbrowicz), posłowie. Białystok 2004.

Antologie, edycje książkowe

Poezja polska. Antologia (współautor: S. Grochowiak). Wybór, układ, wstęp i nota edytorska. T. 1–2. Warszawa 1973.

Literatura barska. Antologia. Wybór, wstęp, opracowanie filologiczne tekstów i komentarz. Wrocław 1976. BN I 108.

Mój wiersz. Redakcja (wspólnie z M. Orskim), wstęp. Wrocław 2006.

Żywioł słowa. Literatura i jej formy mówione. Opracowanie redakcyjne, wstęp, współautorstwo. Warszawa 2007.

Literatura konfederacji barskiej. Pełna krytyczna edycja, redakcja, opracowanie filologiczne tekstów (z zespołem: A. Bąbel, A. Grabowska-Kuniczuk, J. Wójcicki), przedmowa. T. 1: *Dramaty*, t. 2: *Dialogi*. Warszawa 2005; t. 3: *Wiersze*. Warszawa 2008; t. 4: *Silva rerum*. Warszawa 2009.

Wstępy, posłowia, drobniejsze opracowania edytorskie i redakcyjne

J. U. Niemcewicz, *Powrót posła. Komedia w 3 aktach*. Wstęp i opracowanie. Wrocław 1952 (i wyd. nast.).

A. Dygasiński, *Dzieła wybrane. W pięciu tomach*. T. 5: *Nowele*. Wstęp. Warszawa 1954.

A. Fredro, *Zemsta*. Wstęp i komentarz. Wrocław 1956.

B. Prus, *Wybór publicystyki*. Warszawa 1957 (zdjęty z druku decyzją cenzury).

„Zdania o biskupach" z 1767 roku. W zb.: *Kultura i literatura dawnej Polski. Studia. Prace ofiarowane profesorowi Juliuszowi Nowakowi-Dłużewskiemu na siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin.* Wstęp, opracowanie filologiczne tekstu, komentarz. Warszawa 1967.

„Tragedyja druga". Nieznany utwór literacki z czasów konfederacji barskiej. „Archiwum Literackie". T. 15: *Miscellanea z doby oświecenia*. Wstęp, opracowanie filologiczne tekstu, komentarz. Wrocław 1973.

A. Fredro, *Zemsta*. Posłowie, komentarz. Łódź 1975.

J. U. Niemcewicz, *Powrót posła*. Posłowie, komentarz. Łódź 1975.

M. Braun, *Wybór poezji*. Wybór, wstęp, nota edytorska. Warszawa 1979.

S. Grochowiak, *Poezje*. Wybór, wstęp. Warszawa 1980; wyd. 2: 1988.

W. L. Terlecki, *Dwie głowy ptaka*. Posłowie. Warszawa 1988.

IV.indd 263 2011-06-13 14:32:58

Postępek niegodziwy wojska rosyjskiego w Bieczu [...]; *Postępek szkaradny przez wojsko moskiewskie w [...] Bieczu 5-go kwietnia 1770 wykonany*. Opracowanie (wspólnie z M. R u d k o w s k ą). „Napis" seria 3 (1997).

R o z p r a w y i a r t y k u ł y w c z a s o p i s m a c h i t o m a c h z b i o r o w y c h

Poprzednicy romantycznego przełomu. Materiały do nauczania historii literatury polskiej (współautor: Z. Ż a b i c k i). Warszawa 1951.

Tomasz Kajetan Węgierski. „Prace Polonistyczne" seria 9 (1951).

Z zagadnień literatury stanisławowskiej. „Prace Polonistyczne" seria 10 (1952).

Publicystyka felietonowa Bolesława Prusa. „Kwartalnik Prasoznawczy" 1957, nr 4.

Henryk VI na łowach. Program Teatru Narodowego w Warszawie 1958 (W. B o g u s ł a w s k i, *Henryk VI na łowach*).

Krakowskie młode środowisko artystyczne w przededniu powstania styczniowego. „Przegląd Humanistyczny" 1961, nr 3.

Z problematyki badań nad okolicznościową poezją polityczną lat 1763–1788 (rekonesans). „Przegląd Humanistyczny" 1962, nr 3.

Ruch literacki „młodych" z lat 1860–1862. „Przegląd Humanistyczny" 1966, nr 2/3.

Kategoria pokolenia w badaniach literackich. W zb.: *Dramat i teatr. Piąta konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie*. Wrocław 1967. Przedruk w aneksie do książki *Przedburzowcy* oraz w: *Obszary i konteksty literatury*.

„Pracownia Filippiego" i obóz „młodych". „Pamiętnik Literacki" 1967, z. 2.

Inny Bałucki. Program Teatru Narodowego w Warszawie (M. B a ł u c k i, *Ciężkie czasy*, luty 1968).

Wokół „Szkoły kobiet" Wojciecha Bogusławskiego. Program Teatru Narodowego w Łodzi (sezon 1968–69, IV premiera, kwiecień 1969).

Michał Bałucki. W zb.: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki. T. 3: Warszawa 1969. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku". Seria 4.

Folklor środowiskowy. Sposób jego istnienia, cechy wyodrębniające. (Na przykładzie „folkloru szlacheckiego" XVII i XVIII wieku). W zb.: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1971.

Geneza i charakter ideologii republikantów 1767–1775. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" t. 17 (1971).

Jarosław Marek Rymkiewicz. W zb.: *Debiuty poetyckie 1944–60. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Wybór i opracowanie. J. K a j t o c h, J. S k ó r n i c k i. Warszawa 1972.

Literatura barska. W zb.: *Przemiany tradycji barskiej. Studia. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Badań Literackich PAN w dniach 18–19 marca 1970 r. w Warszawie*. Przygot. Z. S t e f a n o w s k a [i in.]. Kraków 1972.

Edward Lubowski [biogram]. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 18 (1973), z. 1 (76). Wrocław 1973.

Sarmatyzm jako formacja kulturowa. „Teksty" 1974, nr 4.

Idea narodu w myśli republikantów z lat 1767–75. „Człowiek i Światopogląd" 1975, nr 1; szersza wersja w zb.: *Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych*. „Prace XI Powszechnego Zjazdu Historyków Polskich. Toruń, wrzesień 1974" t. 7 (1977).

Obszary trzecie literatury. „Teksty" 1975, nr 4.

Krytyk wobec mechanizmu nacisków. „Teksty" 1976, nr 4 (zdjęte wraz z całym numerem decyzją cenzury, ukazało się pt. *Krytyk i mechanizmy nacisków* w „Nurcie" 1981, nr 1).

Oświecenie. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wrocław 1977.

Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego. Problemy literatury polskiej okresu oświecenia. Red. Z. Goliński. Seria 2. Wrocław 1977.

Sarmatyzm. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*.

Stanisław Grochowiak (1934–76). „Polonistyka" 1977, nr 166.

Ważne jest wykształcenie u ucznia umiejętności krytycznego myślenia [ocenzurowane fragmenty wystąpienia w dyskusji na temat modelu edukacji polonistycznej w szkole]. „Polonistyka" 1980, nr 4.

IV.indd 264 2011-06-13 14:32:58

Publiczność literacka a instytucje i mechanizmy życia kulturowego. „Kultura i Społeczeństwo" 1981, z. 3/4; przedruk w zb.: *Publiczność literacka*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. Wrocław 1982.
Kategoria pracy w kontekście aksjologii Norwida. W zb.: *C. K. Norwid w setną rocznicę śmierci. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983 r.* Red. nauk. J. P o ś p i e c h. Opole 1984.
Norwid a pozytywizm. „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 3.
Uniwersalność i swoistość polskiego oświecenia. Fragmenty: „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza" R. 19 (1985 ⟨za rok 1984⟩). Całość w zb.: *Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej*. Red. J. Kłoczowski. Lublin 1989–1990.
Legenda konfederacji barskiej w literaturze polskiej XIX wieku. „Prace Polonistyczne" seria 43 (1986).
Pojęcie formy u Norwida. Jw., seria 44 (1988).
Powstanie styczniowe a przełom kultury połowy wieku. „Więź" 1988, nr 11/12. Przedruk w zb.: *Literatura południa wieku*.
Z okazji ćwierćwiecza (rozważania wspomnieniowe). „Res Publica" 1988, nr 8.
Emigracje – bilans zysków i strat. „Almanach Humanistyczny" 1989, nr 10; „Odra" 1992, nr 2/3.
Rasa czy principium. „Odra" 1989, nr 1. Przedruk w zb.: *Przemiany formuły polskości w drugiej połowie XIX w*.
Konfederacja barska w literaturze XIX wieku. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 1991.
Sejm Czteroletni i upadek Rzeczypospolitej w świadomości i literaturze polskiego pozytywizmu. W zb.: *Sejm Czteroletni i jego tradycje*. Red. J. Kowecki. Warszawa 1991.
Obcość jako szansa. Kilka refleksji o jednym z przypadków kondycji emigranta. „Przegląd Współczesny" 1992, nr 1; „Studia Towarzystwa Chrystusowego dla Polonii Zagranicznej" seria 4 (1992).
Współczesność. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka. Wrocław 1992.
Geografia kulturalna Polski drugiej połowy XIX w. (1864–1914). W zb.: *Rozwój prowincji naszej. Życie społeczno-kulturalne ośrodków lokalnych ziem polskich w dobie popowstaniowej (1864–1914)*. Red. M. Adamczyk, A. Notkowski. Kielce–Warszawa 1993.
Ludwik Hass. „Ars Regia" 1993, nr 2.
Oświecenie polskie. Narodziny oświecenia polskiego. Specyfika i podziały wewnętrzne oświecenia polskiego. W zb.: *Materiały do studiów nad epoką oświecenia. Rozprawy historycznoliterackie*. Wybór i oprac. I. K a d u l s k a. Gdańsk 1993.
Systematyka prozy polskiej ostatnich lat dwunastu. W zb.: *Współczesna literatura polska lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Opinie, poglądy, prognozy literaturoznawców polskich i niemieckich w referatach i dyskusji lipskiej konferencji 4–6 czerwca 1993 r.* Lipsk 1993. W języku niemieckim w zb.: *Zeitgenössische polnische Literatur der achtziger und neunziger Jahre*. Leipzig 1993.
Dylematy wolności. W zb.: *Wiary i słowa*. Red. A. Poprawa i A. Zawada. Wrocław 1994.
Literatura okolicznościowa i użytkowa (zamiast wstępu). „Napis" seria 1 (1994).
Sarmatyzm jako formacja kulturowa (główne cechy wyodrębniające). W zb.: *Średniowiecze – renesans – barok. Materiały do ćwiczeń. Opracowania*. Wybór J. Ś l a s k i. Warszawa 1994.
Stratyfikacja oświecenia; *Antynomie*. W zb.: *Oświecenie. Materiały do ćwiczeń. Opracowania*. Wybór I. Ł o s s o w s k a, E. W i c h r o w s k a. Warszawa 1994.
Głos w dyskusji. W zb.: *Literatura i demokracja. Bezpieczne i niebezpieczne związki*. Red. M. Gumkowski. Warszawa 1995.
Głos w dyskusji panelowej. W zb.: *Tradycje antyczne w kulturze europejskiej. Perspektywa polska*. Oprac., red. A. R a b i ń s k a. Warszawa 1995, s. 111.
Głos w dyskusji. W zb.: *Literatura i władza*. Red. B. Wojnowska. Warszawa 1996.
Kształtowanie się syntezy dziejów literatury polskiej w powojennych dziesięcioleciach. W zb.: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*. Red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński. Warszawa 1996.
Stanisław Grochowiak i polska tradycja poetycka. W zb.: *„W ciemną mą ojczyznę". Stanisław Grochowiak znany i nieznany*. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996.
Osiemnastowieczny poprzednik reportażu. „Napis" seria 3 (1997).
Pogranicze? Specyfika związków polsko-ukraińsko-białoruskich w sarmackiej formacji kulturowej. W zb.: *Pogranicze kultur*. Red. Cz. Kłak. Rzeszów 1997. W języku ukraińskim: *Pohranyczczia:*

IV.indd 265 2011-06-13 14:32:58

specyfika polśko-ukrajińsko-biłoruśkych wzajemynych u sarmatśkij kulturnij formaciji (*Пограниччя: специфіка польсько-українсько-білоруських взаєминих у сарматській культурній формації*). W zb.: *Ukrajińsko-polśki literaturni kontieksty doby baroko* (*Українсько-польські літературні контексти доби бароко*). Red. R. Radiszewskij. Kyjiw 2004.

Początki legendy. Kazimierz Pułaski w okolicznościowej literaturze konfederacji barskiej (*Casimir Pulaski in Popular Literature from the Period of the Confederacy of Bar*). W zb.: *Kazimierz Pułaski w polskiej i amerykańskiej świadomości*.

Zasady edycji XVIII-wiecznej literatury okolicznościowej. „Napis" seria 3 (1997).

Literatura narodowa a język. Problemy literatur wielojęzycznych. W zb.: *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice, 6–8 lutego 1997 r.* Red. A. Nowicka-Jeżowa. Izabelin 1998.

Spotkanie w Tyńcu (15–17 marca 1985). W zb.: *Pośród spraw publicznych i teatralnych. Marcie Fik – przyjaciele, koledzy, uczniowie*. Red. M. Napiontkowa, J. Krakowska-Narożniak. Warszawa 1998.

Stereotyp Rosji i Rosjanina w polskiej literaturze i świadomości społecznej. „Więź" 1998, nr 2.

Race or Principle. Transformations of the Formula of Polishness in the Second Half of the 19th Century. „Dialogue and Universalism" 1999, nr 5/6.

The Borderland? The Specificity of Polish-Ukrainian-Byelorussian Relations with in the Realm and Sarmation Culture. „Dialogue and Universalism" 2000, nr 1/2.

List jako forma literacka. W zb.: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*. Red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz. Białystok 2000.

Stierieotip Rossii i russkich w polskoj litieraturie i obszczestwiennom soznanii (*Стереотип России и русских в польской литературе и общественном сознании*). W zb.: *Poliaki i russkije w głazach drug druga* (*Поляки и русские в глазах друга*). Moskwa 2000.

Czy współczesna literatura polska na obczyźnie jest jeszcze emigracyjna? W zb.: *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999*. Red. B. Klimaszewski, W. Ligęza. Kraków 2001.

Miejsce pozytywizmu w XIX-wiecznej formacji kulturowej. W zb.: *Pozytywizm. Języki epoki*.

W związku z „Odwrotną stroną medalu". W zb.: *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*. Red. L. Burska, M. Zaleski. Warszawa 2001.

Wrag wrażdy (*Враг вражды*) (o J. J. Lipskim). „Nowaja Polsza" („Новая Польша") 2001, nr 2.

Odpowiedź na „ankietę jubileuszową" „Pamiętnika Literackiego". „Pamiętnik Literacki" 2002, nr 1.

Literatura w perspektywie długiego trwania. W zb.: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Warszawa 2002.

Specyfika rękopiśmiennego obiegu literatury w XVI–XVIII wieku. „Napis" seria 8 (2002).

Wczesna twórczość J. U. Niemcewicza. W zb.: *Julian Ursyn Niemcewicz. Pisarz, historyk, świadek epoki*. Red. J. Wójcicki. Warszawa 2002.

Początki i rozwój badań okołotekstowych w Polsce. W zb.: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22–25 września 2004*. Red. M. Czermińska [i in.]. Kraków 2005. T. 1.

Wprowadzenie. W zb.: *Historia literatury polskiej*. T. 4: *Oświecenie*. Red. A. Skoczek. Bochnia–Kraków–Warszawa 2006.

Recenzje i sprawozdania naukowe

J. Lam, *Wybór kronik*. Oprac. S. Frybes. „Pamiętnik Literacki" 1955, z. 2.

Dyskusja o publicystyce wśród dziennikarzy radzieckich. „Kwartalnik Prasoznawczy" 1957, z. 3.

„Pisma wybrane" Michała Bałuckiego. „Polonistyka" 1957, nr 3.

Żurnalist. Uczebnaja gazieta Fakultieta Żurnalistiki MGU (*Журналист. Учебная газета Факультета Журналистики МГУ*). „Kwartalnik Prasoznawczy" 1957, z. 3.

M. Bałucki, *Pisma wybrane*. Kraków 1956. T. 1–12. „Pamiętnik Literacki" 1958, z. 1.

Sowietskaja Pieczat' 1957 i 1958 g. (*Советская Печать 1957 и 1958 г.*) „Kwartalnik Prasoznawczy" 1958, z. 3.

Poezja polskiego Dwudziestolecia międzywojennego (R. Matuszewski i S. Pollak, *Poezja polska 1914–1939*). „Przegląd Humanistyczny" 1963, nr 5.

Literatura ludowa („Literatura Ludowa. Dwumiesięcznik naukowo-literacki" nr 1 i 2 z 1972 r.). „Teksty" 1972, nr 4.

R. Kaleta, *Oświeceni i sentymentalni*. „Pamiętnik Literacki" 1974, z. 1.

IV.indd 266 2011-06-13 14:32:58

B. W o l s k a, *Poezja polityczna czasów pierwszego rozbioru i sejmu delegacyjnego. 1772–1775*. „Pamiętnik Literacki" 1984, z. 4.
Sens (Francja), 2 lipca 1983 [sprawozdanie z kolokwium norwidowskiego]. „Studia Norwidiana" 1985–1986.

R e c e n z j e, s z k i c e i i n n e w y p o w i e d z i k r y t y c z n o l i t e r a c k i e i p u b l i c y s t y c z n e

„Wieś. Tygodnik społeczno-literacki"

Prawdziwy obraz okupacji (W. M a c h e j e k, *Chłopcy z lasu*). 1951, nr 9.
Reportaże o spółdzielniach produkcyjnych. (Artykuł dyskusyjny). 1952, nr 20.
O współczesną polską literaturę dla młodych. 1952, nr 30.
„Człowiek zawsze idący na czele" (A. F a d i e j e w, *Klęska*). 1952, nr 47.
Notatnik z pola walki (L. K r u c z k o w s k i, *Spotkania i konfrontacje*; J. I w a s z k i e w i c z, *Sprawa pokoju*). 1952, nr 51/52.

„Nowa Kultura"

„Młody wiatr" Michała Rusinka. 1951, nr 26.
Generałowie i państwo (J. K a d e n - B a n d r o w s k i, *Generał Barcz*). 1958, nr 50.
Epika i moralistyka (T. H o ł u j, *Koniec naszego świata*). 1959, nr 11.
Okruchy przeszłości (W. Ż u k r o w s k i, *Okruchy weselnego tortu*). 1959, nr 14.
Od eksperymentu do psychologii (M. P r o m i ń s k i, *Atrament i krew*). Jw.
W konflikcie z Historią (L. M. B a r t e l s k i, *Pejzaż dwukrotny*). 1959, nr 15.
Niemcewicz „od przodu" (J. U. N i e m c e w i c z, *Pamiętniki czasów moich* i *Podróże po Ameryce 1797–1807*). 1959, nr 42.
U źródeł humoru (*Dawna facecja polska XVI–XVII w.*). 1960, nr 32.
Teatr do odkrycia (*Dramaty staropolskie*). 1960, nr 38.
Nietutejsi i autochtoni (B. W i e r n i k, *Nietutejszy*). 1960, nr 41.
Lata poszukiwań (W. W o r o s z y l s k i, *Wanderjahre*). 1960, nr 43.
Szaniawski – prozaik (*Łgarze pod złotą kotwicą*). 1961, nr 7.
Sto lat (o powstaniu styczniowym). 1963, nr 4.
Sprawy polonistyki. 1963, nr 8.

„Nowiny Literackie i Wydawnicze"

Kilka uwag o felietonie (W. K o p a l i ń s k i, *Bałagan na Marsie*). 1957, nr 9.

„Walka Młodych"

„Ogrodnicy" Mieczysława Piotrowskiego. 1957, nr 9.
Katastrofizm optymistyczny (B. J a s i e ń s k i, *Palę Paryż*). 1957, nr 11.
O potrzebie informacji i encyklopediach. 1957, nr 15.
„Poletko Pana Boga" Caldwella. 1957, nr 18.

„Twórczość"

Kiedy nastąpił przełom? 1958, nr 10.
Nowa powieść Jackiewicza (A. J a c k i e w i c z, *Śmierć donżuana*). 1959, nr 8.
Nowela polska XIX wieku (D. M a g n u s z e w s k i, *Zemsta panny Urszuli*; L. S z t y r m e r, *Pantofel*; J. N a r z y m s k i, *Trzy miesiące*). 1960, nr 5.
Autoreportaż z wycieczki po temat (M. P r o m i ń s k i, *Portret królowej Hatszepsut*). 1960, nr 9.
„L'Éducation sentimentale" Mariusza Lüdidera (M. P r o m i ń s k i, *Król nie żyje, niech żyje król*). 1960, nr 10.
Katastrofizm na wesoło (A. W a t, *Bezrobotny Lucyfer*). 1961, nr 9.
Powstanie styczniowe z perspektywy stu lat (P. J a s i e n i c a, *Dwie drogi*). 1962, nr 7.
Polscy „poeci metafizyczni" („Poeci polskiego baroku"). 1966, nr 2.
Poezja a współczesność. 1969, nr 7.
Pejzaż trzykrotny Czachorowskiego (S. S w e n C z a c h o r o w s k i, *Pejzaż Gnojnej Góry*). 1970, nr 6.

IV.indd 267 2011-06-13 14:32:58

Literatura i życie (R. K a l e t a, *Oświeceni i sentymentalni*; T. O s t r o w s k i, *Poufne wieści z oświeconej Warszawy*. Oprac. R. K a l e t a). 1973, nr 7.

„Współczesność"

Dlaczego w poezjach wielkiego poety Juliusza Słowackiego mieszka nieśmiertelne piękno, które zachwyt wzbudza. 1959, nr 16.
Tradycja i współczesność (na marginesie „Poetów renesansu"). 1959, nr 21.
Kraksa? (F. D ü r r e n m a t t, *Kraksa*). 1959, nr 22.
Hamlet na łajbie, czyli cierpienie wynalazcy (E. K a b a t c, *Za dużo słońca*). 1959, nr 24.
Natus est Ferdydurke (A. S a n d a u e r, *Bez taryfy ulgowej*). 1960, nr 3.
Liryka Grochowiaka (S. G r o c h o w i a k, *Rozbieranie do snu*). 1960, nr 6.
Jerzemu Kwiatkowskiemu odpowiedź przydługa. 1960, nr 9.
Oświecenie, Teatr Powszechny i „cyrk z fajerwerkiem" (F. Z a b ł o c k i, *Król w kraju rozkoszy*. Reż. W. L a s k o w s k a). 1960, nr 15.
Poeta i krytyk (J. H a r a s y m o w i c z, *Mit o św. Jerzym*). 1960, nr 18.
Jak realizowałem zalecenia Jerzego Kwiatkowskiego i co z tego wynikło. 1960, nr 21.
Rozmowa o poezji [dyskusja z J. P r z y b o s i e m, A. S a n d a u e r e m, M. G ł o w i ń s k i m]. 1960, nr 22.
Blaski i cienie paseizmu (J. M. R y m k i e w i c z, *Człowiek z głową jastrzębia*). 1960, nr 24.
Po „Zdjęciu z koła" (J. S. S i t o, *Zdjęcie z koła*). 1961, nr 4.
Prolegomena. (Dyskusja o poezji 1). 1961, nr 13.
W sprawie „estetyki form kalekich". (Dyskusja o poezji 2). 1961, nr 14.
Pokolenie, które nadchodzi. (Dyskusja o poezji 3). 1961, nr 20.
Anatomia mitu (J. B ł o ń s k i, *Zmiana warty*). 1962, nr 3.
Baśń (T. N o w a k, *Przebudzenia*). 1962, nr 23.
Wspólnota i przedziały [dyskusja z J. P r z y b o s i e m, A. L a m e m i przedstawicielami Orientacji „Hybrydy"]. 1962, nr 24.
Setny styczeń. Dyskusja o powstaniu 1863 r. (wspólnie z S. K i e n i e w i c z e m, I. K o b e r d o w ą, W. T e r l e c k i m i in.). 1963, nr 2.
Próba opisu (o „turpizmie"). 1963, nr 4.
Spotkanie w „Samotni". 1963, nr 8.
I on chwali baśń. 1963, nr 12.
Świętokrzyskie sympozjum poetyckie. 1965, nr 2.
Powroty (M. C h o r o m a ń s k i, *Warianty*). 1965, nr 9.
Koniec mitu arkadyjskiego. 1965, nr 25/26.
Przedmiot i pojęcie w poezji. 1966, nr 9.
IV Toruński Maj Poetycki. 1966, nr 12.
„Powołał mnie Pan na bunt" (S. G r o c h o w i a k, *Wiersze wybrane*). 1966, nr 13.
Kim jesteśmy? 1967, nr 1.
Mały realizm czy mały kreacjonizm? 1969, nr 13.
Zbigniew Żabicki (1930–1970). Wspomnienie o przyjacielu. 1971, nr 3.

„Przegląd Kulturalny"

Dialektyka buntu i zgody (R. Ś l i w o n i k, *Rdzewienie rąk*). 1962, nr 33.

„Karogs" (Ryga)

Poezja Polski Ludowej. 1963, nr 4 (w języku łotewskim; tłum. J. O s m a n i s).

„Tygodnik Kulturalny"

Stanisław Grochowiak (cykl *Słownik polskich pisarzy współczesnych*). 1963, nr 17.
Czytamy wiersze (wstęp do cyklu). 1967, nr 20.
S. G r o c h o w i a k, *Rozbieranie do snu* (cykl *Czytamy wiersze*). 1967, nr 25.
Z. H e r b e r t, *U wrót doliny* (cykl *Czytamy wiersze*). 1967, nr 38.
T. R ó ż e w i c z, *Odwiedziny* (cykl *Czytamy wiersze*). 1967, nr 49.
Śnieg pożegnania (o Tadeuszu Nowaku). 1969, nr 22.

IV.indd 268 2011-06-13 14:32:58

Moje książki 1968 roku. Jw.
Czym jest poezja nowoczesna? 1969, nr 24.
Lektury i problemy [dyskusja na temat licealnych programów polonistyki]. 1969, nr 47.
Lektury i problemy [dyskusja na temat tak zatytułowanego cyklu artykułów w „Tygodniku Kulturalnym"]. 1970, nr 36.
Literatura i szkoła. 1971, nr 25.
Dramat staropolski a współczesna inscenizacja (cykl *Lektury i problemy*). 1972, nr 5.
Sarmatyzm (cykl *Lektury i problemy*). 1972, nr 10.
Poeta dnia dzisiejszego (o Z. Herbercie; cykl *Lektury i problemy*). 1972, nr 20.
Między codziennością a eschatologią. 1975, nr 42.
„Lubię rozmyślać o poezji" [korespondencja]. Jw.
Style, pojęcia, nurty (wstęp do cyklu pod tym tytułem). 1977, nr 1.
Opinia literacka a instytucje i mechanizmy życia kulturowego (cykl *Style, pojęcia, nurty*). 1979, nr 17 (zdjęte z numeru decyzją cenzury).

Wydawnictwa Orientacji „Hybrydy"

Kilka refleksji. „Post Scriptum" 1966.

„Orientacja"

Odpowiedź w ankiecie „Moich dziesięć książek". 1970 (kwiecień–maj).
Wnuczęta po latach. (Czym jest i co wniosła Orientacja „Hybrydy"?). Suplement do 12 numerów „Orientacji" 1973.
O „Wnętrzu świata". Jw.

„Poezja"

Kronika poetycka (J. Górec-Rosiński, *Bluźnierstwo garncarza*; B. Chorążuk, *Dziennik inwigilacyjny*, *Dwulwice*; H. Gała, *Rozkuwanie ziemi*; J. Isajew, *Sąd pamięci*). 1966, nr 7.
Studium poezji współczesnej. 1967, nr 9.

„Odra"

Studium historii. 1966, nr 4.
Miłośnik ogrodów. O poezji Jarosława Marka Rymkiewicza. 1969, nr 11.
Giełda literacka. 1971, nr 4.
Zbigniew Żabicki. Jw.
Cień margrabiego. O powieściach historycznych Władysława Terleckiego. 1972, nr 7/8.
Mój wiersz [wstęp do cyklu pod tym tytułem, redagowanego wspólnie z M. Sprusińskim]. 1980, nr 3.
Grochowiak w literackim czyśćcu [dyskusja z udziałem P. Kuncewicza, J. Łukasiewicza, J. Maciejewskiego i W. Terleckiego]. 1986, nr 6.
O Stanisławie Swenie Czachorowskim i Mironie Białoszewskim z Hanną Czachorowską rozmawia Janusz Maciejewski. 1997, nr 10.
„Przekorny serial" Czerniawskiego. 1999, nr 6.

„Miesięcznik Literacki"

Nowa powieść i historia (W. L. Terlecki, *Spisek*). 1967, nr 1.
W. Broniewski, *Morze zjawisk*. Wstęp. 1967, nr 3.
Antyfelieton optymistyczny. 1967, nr 4 (zdjęty z numeru decyzją cenzury).
Kilka refleksji nad dziejami krytyki (na materiale „Scen miłosnych" Andrzeja Brychta). 1967, nr 5.
Studium poezji współczesnej. 1967, nr 10.
Temat z przypisami (A. J. Wieczorkowski, *Chłopiec gwiżdżący Mozarta*). 1967, nr 12.
Wspomnienie o Stanisławie Grochowiaku. 1977, nr 9.
Poezja pracy i lęków metafizycznych. 1979, nr 2.

„Kultura"

Koła na piasku? Dyskusja o prozie polskiej w roku 1966 [z udziałem A. Bukowskiej, L. Flaszena, M. Sprusińskiego i K. Mętraka]. 1967, nr 10.

Czterdzieści dwa (o poezji S. Grochowiaka). 1980, nr 17.
Impreza została przełożona (o sytuacji współczesnej kultury polskiej). 1981, nr 28.

„Nowe Książki"

Oświęcimski dialog Czernika (S. C z e r n i k, *Trzewiczek*). 1967, nr 11.

„Polityka"

Cud nad Odrą. 1969, nr 4.
Ucieczka (W. L. T e r l e c k i, *Gwiazda Piołun*). 1969, nr 10.
Wyrąbane chodniki. 1969, nr 16.
W „Ziemi obiecanej". 1969, nr 48.
Dzikie gołębie (A. D y g a s i ń s k i, *Dziki gołąb*). 1970, nr 27.
Rozum staniał, odwaga podrożała. (Wokół eseju Artura Sandauera). 1979, nr 31.

„Nowy Wyraz"

Spór o nową sztukę. Dyskusja na IX Kłodzkiej Wiośnie Poetyckiej 1972 [głos w dyskusji]. 1973, nr 1/2.

„Literatura"

Herbert w słuchowiskach radiowych. 1973, nr 26.
Sytuacja młodej literatury. 1973, nr 42.
„Czytane" czy „omawiane w szkole" [dyskusja]. 1973, nr 48.
Barok (Cz. H e r n a s, *Barok*). 1973, nr 51/52.
Aneks do dyskusji o sytuacji młodej literatury. 1974, nr 5.
Moralistyka i historia (o T. Hołuju; cykl *Poczet pisarzy trzydziestolecia*). 1974, nr 11.
Władysław Terlecki (cykl *Poczet pisarzy trzydziestolecia*). 1974, nr 17.
Przyszłość a poezja. 1974, nr 19.
Reporter historii (o M. Brandysie, cykl *Poczet pisarzy trzydziestolecia*). 1974, nr 26.
Sarmacki dom i świat (W. Ł o z i ń s k i, *Życie polskie w dawnych wiekach*). 1974, nr 33.
Pamiętnik wielkiej miłości (J. S o b i e s k i, *Listy do Marysieńki*). Jw.
Osiemnastowieczna Mniszkówna (K. L. P ö l l n i t z, *Ogień pałającej miłości*). Jw.
Ciąg dalszy historii szwoleżerów (M. B r a n d y s, *Koniec świata szwoleżerów*. Cz. 3). Jw.
Białe i czarne kwiaty (C. K. N o r w i d, *Białe kwiaty*). Jw.
U źródeł współczesności. 1974, nr 40.
Początki nowoczesnej koncepcji narodu. Jw.
Wokół literatury. Jw.
M. B r a n d y s, *Boje pana kwatermistrza*. Wstęp. 1974, nr 51/52.
Od Walezjusza do Grotowskiego. 1975, nr 26.
Crimen et... remissio poene (J. H e n, *Crimen*). 1975, nr 42.
Reforma szkoły a nauczanie języka i literatury ojczystej [dyskusja z udziałem M. J a n i o n, B. K n a p s k i e j, Z. L i b e r y, J. W e r l e g o, J. M a c i e j e w s k i e g o, R. M a t u s z e w s k i e g o i P. W i e r z b i c k i e g o]. 1975, nr 44.
Sztuka faktu 75. 1975, nr 46.
Literatura polska w 1975 roku [dyskusja redakcyjna z udziałem S. B a r a ń c z a k a, T. B u r k a, J. Ł u k a s i e w i c z a, J. M a c i e j e w s k i e g o, R. M a t u s z e w s k i e g o, M. S p r u s i ń s k i e g o, H. Z a w o r s k i e j]. 1976, nr 2.
„Rozmowy radziecko-chińskie trwają" (o sytuacji współczesnej kultury polskiej). 1981, nr 13 (zdjęte z numeru decyzją cenzury).
Fenomen Norwida. 1981, nr 19/20.
Sprawny syndykat czy żywe wiązanie [opracowanie i udział w dyskusji o roli ZLP z T. D r e w n o w s k i m, A. K i j o w s k i m, Z. K u b i k o w s k i m, K. M ę t r a k i e m, J. P i ó r k o w s k i m i M. S t r u s i ń s k i m]. 1981, nr 24.
Dopisek red. w: J. B ł o ń s k i, *Być z Miłoszem* [o Łomżyńskiej Wiośnie Poetyckiej]. 1981, nr 33.
Społeczne role poety. 1981, nr 35.
Wartości bronią się same [dyskusja redakcyjna o oświacie z udziałem M. B a j e r, B. C h r z ą s t o w s k i e j, W. K a l i ń s k i e g o, B. K r y d y, J. M a c i e j e w s k i e g o, A. M a k o w i c z, S. S t a r c z e w s k i e g o]. 1981, nr 41.

IV.indd 270 2011-06-13 14:32:59

„Nadodrze”

O lubuskim środowisku literackim. Zdanie krytyków [wypowiedź w ankiecie]. 1976, nr 24.

„Poglądy”

Spór o poezję [udział w dyskusji redakcyjnej z B. Tokarz i N. Honszą]. 1978, nr 1.

„Więź”

Etyka i słowiarstwo. *Młoda poezja polska wobec tradycji*. 1978, nr 6.
Wyjście na prostą? Dyskusja o literaturze ostatnich lat [z udziałem M. Głowińskiego, K. Karaska, J. Maciejewskiego, K. Wójcickiego, H. Zaworskiej i M. Zielińskiego]. 1981, nr 7/8.
Odwilż 56. Dyskusja krytyków literackich [z udziałem K. Dybciaka, J. Łukasiewicza, J. Sławińskiego, J. Maciejewskiego, K. Pieńkosa]. 1982, nr 10.
Norwidowskie imperatywy. 1984, nr 5.
Powstanie styczniowe a przełom kulturowy połowy XIX wieku. 1988, nr 11/12.
Stereotyp Rosji i Rosjanina w polskiej literaturze i świadomości społecznej. 1998, nr 2.
W. L. Terlecki. 1999, nr 9.

„Nurt”

Krytyk i „mechanizm nacisków”. 1981, nr 1.

„Pismo”

Z okazji ćwierćwiecza (rozważania wspomnieniowe). 1981, nr 8 (numer wycofany z kolportażu po wprowadzeniu stanu wojennego).

„Teatr”

Rodowód literacki Norwida. 1983, nr 5.
Luksus partnerskich rozmów. 2000, nr 10.

„Kultura Niezależna”

Rok 1956. Cz. I. 1986, nr 24/25.
Rok 1956. Cz. II. 1987, nr 27.

„Res Publica”

Z okazji ćwierćwiecza (rozważania wspomnieniowe). 1988, nr 8.

„Kultura” (paryska)

Najboleśniejsza „biała plama” (podpisane: J. B.). 1989, nr 4.
Wypowiedź w ankiecie „Pisarze niedocenieni, pisarze przecenieni”. 1992, nr 7/8.
„Ignis ardeus”. Książka o Julianie Krzyżanowskim. 1994, nr 7/8.

„Tygodnik Literacki”

„Tygodnik Literacki”. 1990, nr 1.
Anatomia upadku (R. Bratny, *Czwarty w linii krzywej*). 1990, nr 13.

„Pismo Literackie »Potop«”

Od redaktora. 1991, nr 1.
Kraj, emigracja, Polska. 1991, nr 2/3.
Od redaktora. 1991, nr 7.
Szewc bez butów... 1991, nr 13.
Jan Józef Lipski. Pamięci Przyjaciela. 1991, nr 15/16.
Chrystian Skrzyposzek. 1991, nr 17/18.
Drodzy czytelnicy [artykuł odredakcyjny]. 1992, nr 1.

IV.indd 271 2011-06-13 14:32:59

„Świat Literacki”

Moje spotkania z Adamem Czerniawskim. 1991, nr 2.

„Przegląd Powszechny”

Obcość jako szansa. Kilka refleksji o jednym z przypadków kondycji emigranta. 1992, nr 1.

„Przegląd Literacki”

Kolejny leksykon wybranych czy pełna bio-bibliografia literatury i kultury emigracyjnej? 1992, nr 1/2.
Ewa Dan „Scena złudzeń”. Jw.
I ja jestem anonimowym Żydem (Z Henrykiem Grynbergiem rozmawiają: Agnieszka Kawka i Janusz Maciejewski). 1993, nr 1.
Od redaktora. Jw.
Co dalej z literaturą polską? 1993, nr 2.
Józef Czapski. Jw.
Litwa – Polska. 1993, nr 3.
Widziane z New Haven (Z Tomasem Venclovą rozmawiają: i Agnieszka D. Kawka i Janusz Maciejewski). Jw.
J. W i n c z a k i e w i c z, *Wiersze przesiane*. 1993, nr 4.
Od redaktora. 1994, nr 1.

„Arka”

Literatura polska w szkole [wypowiedź w dyskusji]. 1993, nr 1.

„Ars Regia”

Ludwik Hass. 1993, nr 1.
Masoneria polska XX wieku. Rozmowa o najnowszej książce Ludwika Hassa (z udziałem T. C e g i e l s k i e g o, J. M a c i e j e w s k i e g o, J. T a z b i r a, E. W i c h r o w s k i e j). 1994, nr 2.
Pamięci Jana Józefa Lipskiego [nota w *Kronice*]. 1994, nr 3/4.

„Kronika Warszawy”

Warszawa w dziejach masonerii. O książce Ludwika Hassa [...] rozmawiają Elżbieta Wichrowska i Janusz Maciejewski. 1995, nr 4.

„Arcana”

O „Monitorze”, oświeceniu i Sarmatach. 1996, nr 1.

„Notes Wydawniczy”

Czachorowski i Skrzyposzek (cykl *Warto wydać*). 1996, nr 6.

„Przegląd Artystyczno-Literacki”

Czekając na przełom. 1999, nr 1/2.

IV.indd 272 2011-06-13 14:32:59

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

ALINA BRODZKA-WALD
(11 listopada 1929 – 19 marca 2011)

WSPOMNIENIE

Ale jak wszystko zasypie śnieg, to skąd wiewiórki będą wiedzieć, gdzie ukryły zapasy?[1]

Dla każdego, kto poznał Inkę (prof. Alinę Brodzką-Wald), pozostanie ona kimś własnym, dla mnie pozostanie „wewerką", wielką przyjaciółką (pomimo różnicy wieku), wielką nauczycielką (życia i literatury), wielkim cierpliwym uchem, małą wiewiórką.

Połączyła nas literatura, a właściwie „zawody" literackie. I już zawsze literatura trzymała nas razem. I jeszcze miłość. Wielka i wierna. I filmy. Jak wielu jej późniejszych podopiecznych i przyjaciół poznałam ją na Olimpiadzie Literatury i Języka Polskiego, w jednym z pokojów Instytutu Badań Literackich PAN. Miała na palcu piękny, orientalny pierścionek – na serdecznym – i serdecznie się do mnie uśmiechała. Musiało ją bawić, jak rozprawiałam o Brunonie Schulzu, bardzo się sobie wówczas wydawałam poważna i uczona, jak na 17 lat przystało. A ona, jak na lat 70, miała stanowczo zbyt młode i szalone serce. „Gówniara" – mówiła do mnie czule. A więc zaczęło się od Schulza.

Kiedy po raz pierwszy trafiłam na Lwowską, do domu prof. Brodzkiej, czułam się jak najważniejszy i najbardziej proszony gość. Inka potrafiła przyjmować u siebie ludzi jak żadna inna znana mi osoba. W domu i w życiu. Wszystkich brała do siebie, co, rzecz jasna, u każdego z nas rodziło trudną do opanowania zazdrość. Prawdziwe rytuały wykradania jej minut, godzin rozmów, zawsze komuś innemu wbrew i nie na rękę, pośród dzwoniących telefonów i odroczonych przyrzeczeń. Jedni przekupowali kwiatami, inni naleśnikami ze szpinakiem (ja tymi drugimi), śmierdzącym serem i smacznym winem.

Doskonale pamiętam, jak wybiega do mnie z British Library i pędzimy metrem do The Laurie Arms w zachodnim Londynie na tajski obiad i *pint of lager*, jak oprowadza nas po Acton Town, budząc uśmiech sympatii na niejednej twarzy, i jak tam właśnie rozmawiamy o (podobno) napotkanym w National Portrait Gallery Ralphie Finnesie (podobno!) i doskonałych książkach Johna Banville'a, Roddy'ego Doyle'a, Grahama Swifta i J. M. Coetzeego oraz o innych świetnych piórach i godnych podziwu głowach angielskich i irlandzkich. Obie kochamy się skrycie w Finnesie i fantazjujemy o spotykaniu go na londyńskich szlakach. I jeszcze obie,

[1] W. G. Sebald, *Austerlitz*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2007, s. 250.

IV.indd 273 2011-06-13 14:32:59

jeśli dobrze pamiętam, spotkałyśmy w Warszawie Jima Jarmusha, którego cenimy za różne filmy.

Inka potrafiła czytać wspaniale i twórczo komentować, celnie krytykować i skutecznie mobilizować ludzi o najdziwniejszych zainteresowaniach i usposobieniach. Kiedy coś ją naprawdę poruszało, dzwoniła w środku nocy, zawsze gotowa bronić spraw przegranych. Zaskakiwała mnie niejednokrotnie gotowością do mierzenia się z tym, co nowe, nieznane, a może nawet podejrzane: *Co robi łączniczka* Foksa i Libery czy komiksowe wygibasy młodych polskich twórców roz-



Alina Brodzka-Wald

palały w jej pięknych mądrych oczach iskierki zaciekawienia. Almodóvar był jej Szekspirem, o czym z westchnieniem mówiła wychodząc z projekcji *Złego wychowania.*

Mam wspaniałą (nieskromne, lecz prawdziwe) kolekcję maili od Inki, „inwalidki komputerowej", „gryzonia w furii", „*yours for eternity*", dowodów niezrównanego dystansu do samej siebie, poczucia humoru i miłości do świata (rzadziej do komputerów). Żałuję, że nie powstały setki książek, których zalążki drzemały przecież w wielu rozmowach i listach (elektronicznych), ale ona nie żałowała pewnie ani razu. Zajmowała się raczej cudzymi zalążkami, pielęgnowała je, „chuchała-dmuchała", a odkąd napisała w jednym z maili: „Odrobineczka splendoru kołysze się gdzieś nade mną", stało się jasne, że jednak wiedziała! Wiedziała, że to jej właśnie zawdzięczamy większość swoich sukcesów. Czuła się niezwykle dumna, kiedy „nie dawaliśmy plamy", kiedy zdołała odkryć w którejś/którymś z nas iskrę i pomóc jej rozgorzeć, a potem paść oczy widokiem płomienia. Trudno wyobrazić sobie większe oddanie – i zawsze bez wielkich słów, bez patosu.

Niełatwo było nam się nie zgadzać, tak jak podczas tej pamiętnej rozmowy telefonicznej o *33 scenach z życia* Szumowskiej. Rozwścieczona Inka przekony-

IV.indd 274 2011-06-13 14:32:59

wała mnie wtedy, że tacy ludzie nie mogą przecież istnieć, a ja nie miałam siły przekonać jej, że chyba należę do nich. Za słaba na wielkie czyny, ale już niezdolna udawać, że jest inaczej.

Nie ulega wątpliwości, że każdy z nas, którzy z nią czytaliśmy, rozmawialiśmy, żyliśmy, zapamięta ją inaczej. Na pewno zapamięta.

„No właśnie, skąd wiewiórki to wiedzą, i co my w ogóle wiemy, i jak działa pamięć, i co w końcu odkrywamy?”[2]

Katarzyna Bojarska
(Instytut Badań Literackich PAN – Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw)

Abstract

ALINA BRODZKA-WALD: OBITUARY

The text is a remembrance of Alina Brodzka-Wald, a late and deserving researcher in various problems in Polish literature, especially the second half of 19th, and 20th century.

[2] *Ibidem*, s. 251.

IV.indd 275 2011-06-13 14:32:59

V. DYSKUSJE – KORESPONDENCJA

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

ELŻBIETA PLESZKUN-OLEJNICZAKOWA
(Uniwersytet Łódzki)

ODPOWIEDŹ NA RECENZJĘ WACŁAWA LEWANDOWSKIEGO KSIĄŻKI VIOLETTY WEJS-MILEWSKIEJ „RADIO WOLNA EUROPA NA EMIGRACYJNYCH SZLAKACH PISARZY"

Wacław Lewandowski w swej recenzji książki Violetty Wejs-Milewskiej *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy [...]* („Pamiętnik Literacki" 2010, z. 3) wywołuje poniekąd i mnie do tablicy (s. 214–215), dlatego chciałabym skorzystać z przysługującego mi prawa do odpowiedzi i ustosunkować się do jego sądów. Pragnęłabym jednak też, by mój tekst nie był odczytany wyłącznie jako reakcja na wymienienie mego nazwiska w dość szczególnym kontekście, ale – może nade wszystko – by stanowił propozycję i zachętę do dyskusji nad charakterem recenzji naukowych w ogóle. Jak się wydaje, wpływ na negatywną recenzję Lewandowskiego wywarły cztery zasadnicze kwestie:

1. Autor recenzji na równi traktuje błędy zawinione przez zbyt szybką i niestaranną korektę z błędami tyczącymi *meritum*. Tymczasem sądzę, że przed „oczyszczeniem przedpola" w ogóle trudno mówić o dyskusji merytorycznej.

2. Lewandowski ma najwyraźniej własną wizję tej książki, co wszelako nie upoważnia go – ani nikogo – do wyboru zakresu badań, wolność badań jest bowiem wartością niezbywalną. Recenzenta zobowiązuje także, moim zdaniem, uszanowanie kreacji autora książki, jego oceny oraz interpretacji faktów, jeśli one same nie budzą wątpliwości.

3. Jak się zdaje, recenzent wyraźnie niżej ocenia współpracę z radiem niż działalność „czysto" literacką. Oczywiście, każdy ma prawo do swych preferencji i może – czym straszył już Miriam-Przesmycki – uważać np., że „radio zabije książkę"[1]. Media się mnożą, a sądy w tej kwestii złożyły się już zapewne na sporą biblioteczkę. Przeświadczenie, że radio z definicji – z jakichkolwiek powodów (przemijalność, inny nośnik, inny sposób wyrażania i kreowania świata, inna semiotyka gatunków lub tp.) – jest czymś gorszym, a sztuka audialna *ex definitione* stoi niżej niż sztuka literacka, bardzo utrudnia, a może wręcz uniemożliwia sprawiedliwą ocenę. Jeśli ktoś pyta, po co wymyślono radio, w szczególności zaś Radio Wolna Europa, które – jak chce Lewandowski – „było instytucją amerykańską, [...] przyćmioną [...] polityką amerykańską o celach doraźnych, niezbieżnych z politycznymi interesami emigracji niepodległościowej" (s. 208), trudno mu o bezstronność, nawet przy najlepszych chęciach. I to się w lekturze tej recenzji przebija. Można znacznie wyżej stawiać dokonania prasy czy wydawnictw emigracyjnych, ale źle się dzieje, gdy recenzent oceniający książkę noszącą tytuł, w którym pierwszym słowem jest „radio", nie potrafi dostrzec np. okoliczności, iż słuchanie radia było dostępniejsze, dawało poczucie bezpośredniego kontaktu rodakom żyjącym tak w kraju, jak i na emigracji, wzmacniając

[1] Z. Miriam-Przesmycki, *Przyszłość radia*. „Radio" 1927, nr 10, s. 4: „Radio [...] usunie z powierzchni ziemi słowo drukowane. Kto słucha radia [...], ten nie ma czasu na czytanie książek i gazet. [...] radio zabije książkę".

V.indd 277 2011-06-13 14:33:19

– mimo wszystkich swych słabości czy niedociągnięć – siłę oddziaływania, także artystycznego. Już w połowie lat trzydziestych ubiegłego stulecia Wańkowicz zauważał:

> pisarz może napisać książkę, której nikt nie będzie czytał [...]. Między momentem wyprodukowania a momentem konsumpcji istnieje [...] niepewny interwał kolportażu. W radiu ten interwał jest sprowadzony do minimum: otwarcie głośnika to wszystko, czego się żąda[2].

Pewnie, że każdy ma prawo zgodzić się ze zdaniem Zelwerowicza z 1934 roku, iż gdy słucha radia, „nie odnosi żadnego wrażenia – przeciwnie, czuje się obełgany. [...] [radio] nie ma żadnej przyszłości"[3]. Można o tym dyskutować, są jednak pewne granice. Owe granice wyznacza dla mnie szacunek wobec przedmiotu badań, wobec osoby, której pracę oceniamy.

4. Dopiero na ostatnim miejscu pomieściłabym ocenę, choć też nie jest ona bez znaczenia, do pewnego stopnia uwarunkowaną także własnymi ocenami politycznymi.

Zacznijmy od punktu pierwszego: wytykanie błędów wynikających z niedbałej korekty wydawcy nie jest normą, tym bardziej że Lewandowski czyni to tak szczegółowo, iż samo ich wyliczenie (s. 214) zajmuje mu niemałą część tekstu. Oczywiście, niezbyt staranna korekta wydawnicza nie podnosi urody książki, słabą zaś adiustację redaktora widać gołym okiem. Może trafny jest więc domysł Lewandowskiego, iż „jakiś szalony korektor dokonał na niej akcji sabotażu" (s. 214); sądźmy zatem korektora. Na usprawiedliwienie tegoż „sabotażysty" można rzec tylko, że miał co sabotować, bo książka liczy p o n a d 7 3 0 s t r o n i c! Czy recenzent naprawdę wierzy w to, że autorka z tak znaczącym dorobkiem naukowym nie wie, jak należy pisać w zgodzie ze składnią i ortografią? Jak zatem, wobec tak podstawowych braków, poradziłaby sobie nie tylko jako organizatorka sesji naukowych (największa sesja zaowocowała 1000-stronicowym woluminem: *Paryż – Londyn – Monachium – Nowy Jork. Powrześniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*. Białystok 2009), ale i jako redaktorka naukowa ksiąg pokonferencyjnych?

Lewandowski często i jakby z lubością powtarza, iż „autorka nie wie..." A sugeruje braki przeróżne, acz zawsze jednakowo dyskwalifikujące. Tak więc np. informuje, że w recenzowanej książce „Znajdziemy [...] sugestię nowej periodyzacji literatury PRL". Dalej zaś stwierdza stanowczo: „komentarz umieszczony na s. 487 wskazywałby, że uznaje ona [tj. Wejs-Milewska] terminy »socrealizm« i »literatura PRL« za synonimy!" (s. 209); śmiałe to twierdzenie, choć skąd autor recenzji czerpie w tej materii taką pewność, niestety – mimo iż byłam, jak sądzę, czytelnikiem uważnym – odgadnąć nie potrafię.

Kolejnym pretekstem do wykazania uderzającej „niewiedzy" autorki jest sprawa śmierci Wierzyńskiego; to oczywiste przeoczenie zostało stosownie napiętnowane, choć przypis podawał właściwą datę emisji tej informacji. Autorka nie wie też – zdaniem recenzenta – jakie sztuki napisał Witkacy (s. 209); mało tego – widać zapomniawszy już o swej koncepcji „szalonego korektora", Lewandowski w dalszym ciągu sugeruje, że Wejs-Milewska również „nie opanowała pisowni nazwisk czołowych postaci emigracyjnego życia literackiego" (s. 214). Z jego recenzji wyłania się obraz osoby skrajnie niedouczonej, choć sporządzony przez nią aneks, skądinąd prawie (!) podobający się recenzentowi, nawet „mógłby być wartościową antologią", gdyby nie to, iż tenże recenzent, stale czujny, musi sobie „zadać pytanie o rzetelność odczytania, którą legitymuje się Wejs-Milewska". To już naprawdę mocno. Gubienie się w drobiazgowych nierzadko zarzutach powoduje w efekcie pewną ich bałamutność – jak choćby w „historii z Czechowem" (s. 213). Lewandowski twierdzi, że Wejs-Milewska imputuje Terleckiemu „niechęć do kultury Wschodu"; dalej

---

[2] M. W a ń k o w i c z, wypowiedź w: W. H u l e w i c z, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*. [Cz.] 2: *Głosy dyskusyjne*. Warszawa 1935, s. 85.

[3] *Wywiad z Aleksandrem Zelwerowiczem*. „Antena" 1934, nr 9, s. 14.

V.indd 278 2011-06-13 14:33:20

rzecz już dotyczy interpretacji przykładu z Czechowem i tak to przy 530 z górą stronicach tekstu własnego autorki giniemy w sporze o już – moim zdaniem – marginalia intelektualne. Nie mam tu na myśli, oczywiście, sporu w kwestii, czy Czechow może stanowić przykład „kultury Wschodu"; tu o żadnej polemice nie może być wszak mowy. Spór schodzi na manowce w rodzaju: „odczytałem to, że ona odczytała"... itd.; niestety, ten sposób oceniania pojawia się w całej recenzji. Na podstawie własnego przeświadczenia o popularności Herlinga-Grudzińskiego na emigracji, do którego badacz literatury emigracyjnej ma oczywiście prawo, drobiazgowo informując nas, po którym głosowaniu nagrodę „Wiadomości" dostała Bączkowska zamiast Herlinga (skoro po 14 głosowaniach – zapewne niesprawiedliwie), skontaminowawszy swe własne poglądy z tezą (a nie: twierdzeniem) Wejs-Milewskiej, że „Terlecki [...] skłaniał się ku mniemaniu [...], że słuch jest zmysłem subtelniejszym [...] od wzroku" (co wedle mej znajomości wypowiedzi Terleckiego z okresu międzywojennego jest całkiem możliwe), Lewandowski wysnuwa ostatecznie bardzo mocny zarzut wobec autorki, pisząc „o braku dystansu do przedstawianych zagadnień, braku krytycyzmu i chęci wniknięcia w konteksty danej wypowiedzi, wreszcie – braku zwykłej dociekliwości badawczej. Bywa też, że autorka z prostych faktów wyciąga, powiedzmy, dziwaczne wnioski" (s. 213). To ostatnie stwierdzenie tyczy cytowanych tu słów Wejs-Milewskiej o Terleckim. Tymczasem jej supozycja wydaje się nie „dziwaczna", ale wielce prawdopodobna w zestawieniu z takim np. jego zdaniem, publikowanym na łamach „Pionu" w 1936 roku: „Można powiedzieć, że radio – w przeciwieństwie do kina – dla olśnionych chwytaniem jego dźwiękowej powierzchni jest rewelacją słyszalności świata"[4].

We wszystkim więc warto ważyć proporcje – także w zarzutach. Zalet książki recenzent na dobrą sprawę zdaje się nie dostrzegać. Jest to o tyle zdumiewające, iż książka na swym „odbiorczym szlaku" została nie tylko pozytywnie odebrana przez innych badaczy, ale także uhonorowana w Londynie w roku 2010 przez Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie nagrodą Władysławy Majewskiej; jak podkreśliła w laudacji Nina Taylor-Terlecka: za „najlepszą książkę o emigracji"[5]. Oczywiście i ta praca, jak chyba każda, nie jest wolna od pewnych usterek, na które również wskazałam w mojej recenzji, jednak czytając wywód Lewandowskiego mam poczucie, iż skrupulatne ich kolekcjonowanie czyni – może dlatego, że często tyczą w istocie spraw mniej istotnych – całą recenzję dość drobiazgową, gdzie plan pierwszy jest tak doskonale, niczym przez okular mikroskopu, widoczny, iż trudno nam o właściwą perspektywę oglądu. Znamienny jest choćby ten fragment recenzji, gdzie Lewandowski, pisząc o rozdziale poświęconym Straszewiczowi, stwierdza: „Niewątpliwie najlepszym, tzn. w najmniejszym stopniu obciążonym błędami i nieścisłościami, rozdziałem książki jest ten poświęcony Czesławowi Straszewiczowi [...]" (s. 213), po czym nie podaje żadnego (!) przykładu owych błędów i nieścisłości. Szkoda, że zbyt wiele wniosków jest wysnuwanych „na wyrost" (np. sugestia, na podstawie kolejnej pomyłki adiustacyjnej, iż Wejs-Milewska nie ma pojęcia, o czym traktowały rozważania Hannah Arendt i stąd w jej książce jawi się „Reichmann" zamiast „Eichmanna"). Tymczasem recenzowana książka ma charakter pionierski i w 90% zawiera materiał dotąd nie publikowany. To prawda, że zabiegi dokumentacyjne nie w każdym przypadku spotykają się z entuzjazmem recenzentów (wydają się zapewne mniej efektowne niż analityczno-interpretacyjne czy teoretyczne partie rozpraw naukowych), są jednak zawsze rezultatem wielkiego trudu gromadzenia materiałów i choć mogą być materiałem do kolejnych reinterpretacji, to same w sobie stanowią niezbywalną wartość.

Sądzę, że sytuacja zaczyna się robić niebezpieczna, gdy nawet znawca literatury nie przyjmuje „zaproszeń do rozmowy", nie ma ochoty na dyskusję, a mnożąc l i c z b ę za-

[4] T. T e r l e c k i, *Temat wymowy w radiu*. „Pion" 1936, nr 37, s. 3.

[5] N. T a y l o r - T e r l e c k a, *O badaczce-drohiczyniance słów parę. Nagroda Literacka Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie*. „Pamiętnik Literacki" (Londyn) t. 39 (2010), s. 19.

V.indd 279 2011-06-13 14:33:20

rzutów niekoniecznie uwzględnia ich w a g ę, najwyraźniej zakładając, iż – uprzywilejowana wszak – pozycja recenzenta upoważnia go do głoszenia autorytatywnych sądów, co też czyni on z zaskakującą wiarą w ich pewność i bezdyskusyjność, wiarą tym bardziej zadziwiającą, że wszak poruszana tu materia często sama w sobie nie jest jednoznaczna. W przypadku książki Wejs-Milewskiej spierać się można tak o samą rolę i znaczenie RWE, jak o znaczenie i ocenę działań Nowaka-Jeziorańskiego czy – w końcu – pięciu twórców wymienionych w podtytule książki. Wobec ilości pierwszy raz opublikowanych materiałów można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że nawet autor recenzji przynajmniej z częścią z nich po raz pierwszy zapoznał się czytając ocenianą książkę.

Rzecz jasna, każdy badacz tematyki emigracyjnej, a więc i Wacław Lewandowski, ma oczywiste prawo do własnego zdania. Ale aż tyle i tylko tyle. Recenzja niesie wartościowe uzupełnienia, co trzeba podkreślić i docenić, nie jest już jednak, jak sądzę, sprawą czysto „uznaniową" choćby forma, w jakiej się swe zastrzeżenia zgłasza; szczególnie w takiej liczbie. Idzie tu także o sprawę ogólniejszą i ważniejszą – a podkreśloną na początku mego tekstu. To zrozumiałe, że Lewandowski jako badacz jest przywiązany do własnej interpretacji faktów. Zawsze jednak uważałam, że w recenzjach naukowych autor recenzji winien ocenić maksymalnie bezstronnie p r a c ę, j a k ą o t r z y m a ł, nie zaś – co nierzadko, niestety, się zdarza, a co w humanistyce wydaje się szczególnie niebezpieczne – postrzegać ją poprzez pryzmat własnych o niej wyobrażeń, uznając wyłącznie własny pomysł na książkę i własną interpretację jej tematu. Niejednokrotnie spoza wierszy tekstu recenzji daje się dojrzeć – bardziej lub mniej wyraźnie – konspekt książki, jaką Lewandowski napisałby sam na ów temat. I wtedy jednak także nie byłaby to „cała prawda". Od początku XX wieku, od nadziei Husserla na stworzenie metody, a potem również na stworzenie fundamentu wszelkiego poznania naukowego, który mógłby zrealizować postulat poznania maksymalistycznego, a więc – podkreślmy – nieuchronnie też apodyktycznego i nie podlegającego zwątpieniu, chyba nikt później nie podjął już takiej próby, a fenomenologia, jak się okazuje po zestawieniu dat, umarła, nim się na dobre urodziła. Prawda bowiem stoi, co najwyżej, jak u bliskich mi hermeneutyków, na pozycji idei regulatywnej. Niełatwo jest odejść od własnego punktu widzenia, ale wszak jako recenzenci stajemy w roli służebnej. Wolno nam – a nawet należy to zapewne do naszych obowiązków – wskazać, co można w ocenianej pozycji udoskonalić (Lewandowski np. odsyła, na s. 211–212, do dwu konkretnych lektur pozwalających dopełnić wywody Wejs-Milewskiej, tj. do artykułu Kazimierza Adamczyka na temat *Happy-endu* Tadeusza Nowakowskiego oraz do własnego tekstu z książki *...strofy dla mew i mgieł... Z dziejów literatury Drugiej Emigracji ⟨i jej relacji komunikacyjnych⟩* ⟨Toruń 2005⟩), ale nie możemy oczekiwać, by autor recenzowanego dzieła patrzył na przedstawione fakty naszymi oczyma.

Liczne zastrzeżenia czy wręcz dyskredytujące autorkę książki uwagi recenzenta miewają nieraz charakter tyleż napastliwy, co „intuicyjny". Sądzę, że Lewandowskiemu byłoby łatwiej zrozumieć sens i pożytek badań Wejs-Milewskiej, gdyby tak ochoczo nie pominął pierwszego słowa w tytule tej książki; a brzmi ono „Radio". Jako radioznawca nie mam szczególnych kłopotów z uchwyceniem dokonań autorki ani ze zrozumieniem sensu powstania takiej pozycji. Benedyktyńska praca Wejs-Milewskiej, niebywale czasochłonna kwerenda (w sytuacji obcowania z radiem nie wystarczy o d c z y t a ć, trzeba też, nieraz wielokrotnie, o d s ł u c h a ć), przywróciła nie tylko historii radia, ale – w większym lub mniejszym stopniu – także historii literatury pięciu wybitnych twórców. Skoro zaś Wejs-Milewska nie poprzestała na prostej, choć skądinąd i tak bardzo cennej, pracy dokumentacyjnej, warto dostrzec okoliczność, iż musiała poprzedzić pisanie swej książki solidną pracą przygotowawczą. Potrzebne tu były nie tylko – co oczywiste – kompetencje filologiczne, ale także, bardziej lub mniej gruntowna, znajomość wielu innych dyscyplin i subdyscyplin, takich jak: socjologia kultury i teoria komunikacji, teoria informacji, semiotyka, historia sztuki, muzykologia, akustyka. Tymczasem Lewandowski dzieli się wrażeniem,

V.indd 280 2011-06-13 14:33:20

że „autorka nie zapanowała nad pozyskanym materiałem archiwalnym. Raz po raz o czymś zapomni, innym razem powtórzy coś, co zaprezentowała wcześniej" (s. 210). Ciekawam, czy ktokolwiek byłby w stanie napisać wolumen tej wagi (w każdym znaczeniu) i niczego nie powtórzyć ani o żadnym drobiazgu nie zapomnieć. Co do panowania autorki nad materiałem archiwalnym – mamy zasadniczo inne zdania. Warto też, jak sądzę, podkreślić, że każdy z rozdziałów mógłby – ewentualnie po pewnych, nie tak znów wielkich zresztą, zmianach – stanowić osobną całość, co dałoby 5 książek! Sugestie, by zbadać coś jeszcze, muszą w takiej sytuacji dotyczyć przyszłości – i to nie nazbyt bliskiej. Dlatego np. nie rozumiem sensu pytania Lewandowskiego ze s. 208: „dlaczego »pisarzem w radiu« ma być Roman Palester, a np. Zygmunt Jabłoński [...] »pisarzem w radiu« nie jest?" Wejs-Milewska nie pisze nigdzie, o ile mi wiadomo, że Jabłoński n i e b y ł „pisarzem radiowym" . Po prostu nie poświęca mu w swej książce miejsca. Czy owe 5 rozdziałów, 5 postaci to za mało? Czyżby Lewandowski oczekiwał portretów kolejnych pięciu? A jednak połączenie tak różnych postaci „bohaterów" poszczególnych rozdziałów bynajmniej nie czyni książki mniej zborną; przeciwnie, informacje t a k i e, j a k i e u d a ł o s i ę a u t o r c e z d o b y ć (a warto o tym ograniczeniu pamiętać), potrafiła ona przekształcić w wywód, w moim przekonaniu, jasny, zharmonizowany i wiele wnoszący do naszej dotychczasowej wiedzy na ten temat.

„Spodziewałem się – pisze w swej recenzji Lewandowski – że we wstępie [...] znajdę objaśnienie zasad doboru postaci [...]" (s. 208). To bardzo znamienny fragment tekstu. „S p o d z i e w a ł e m s i ę" – tzn. iż recenzent podchodził do lektury książki nie będąc w pełni otwarty na ewentualną dyskusję z jej tezami. Kategoryczność jego sądów pozwala przypuszczać, że towarzyszyło mu przeświadczenie, iż jego oczekiwanie, jego poglądy mają wartość *quasi*-dogmatyczną. Dalej zaś Lewandowski uzupełnia swe pytanie: „Chciałbym wiedzieć: dlaczego oni wszyscy i dlaczego tylko oni?" Rozumiem, że brak cudzysłowu przy określeniu „tylko" – wobec 537 stronic własnego tekstu autorki, a ponad 730 stronic całości – to zapewne żartobliwa konwencja lub błąd korektorski. Pozostańmy więc przy pierwszej części pytania – dlaczego akurat ci? Sądzę, że wybór Wejs-Milewskiej, jak w istocie k a ż d y w y b ó r, był z samej swej natury arbitralny i – jako taki – także jest *ex definitione* d y s k u s y j n y. Śmiem wątpić w istnienie selekcji, eliminacji, podobnie jak i delimitacji, której nie można poddać dyskusji. Na pytanie „czemu ci?" można odpowiedzieć – „a czemu NIE ci?" Lewandowski proponuje przebadanie dorobku innych twórców. To znakomity pomysł, lecz już dla innego badacza. Pewne uchybienia, przeoczenia czy usterki nie mogą wszak przekreślić wagi i znaczenia tej rozprawy, która nie tylko ocaliła od niebytu dorobek radiowy pięciu twórców, odsłaniając nieznany obszar literatury emigracyjnej, ale bogaci również naszą – pełną białych plam i czekającą na swych badaczy – historię radiofonii. Wejs-Milewska poszerzyła tę pozycję o 150-stronicowy aneks, co zresztą było pomysłem świetnym i niezmiernie cennym poznawczo. Tymczasem czytając recenzję chwilami odnosiłam wrażenie, oby mylne, że Lewandowski zdaje się odmawiać autorce książki wystarczających kompetencji do prowadzenia niezależnych badań naukowych. Nie z powodu przypisu 50 na s. 409, jak może sugerować jego domniemanie, ale ze względu na wagę dzieła, napisałam zdecydowanie pozytywną recenzję wydawniczą. *Nb.* we wskazanym przypisie Wejs-Milewska przywołuje także, skądinąd bardzo znaczącą, książkę Konrada Tatarowskiego *Literatura i pisarze w programie Rozgłośni Polskiej Radio Wolna Europa*. Tatarowski bardzo interesująco i odpowiedzialnie zajął się w tej książce instytucją, jaką było Radio Wolna Europa; Wejs-Milewską zainteresowali konkretni wybrani twórcy, którzy z tą rozgłośnią współpracowali i, oczywiście, w swej twórczości/działalności radiowej wypowiadali własne opinie, nie tylko np. o książkach czy sztuce, ale także o historii Europy bądź o współczesnych wydarzeniach politycznych.

Nie rozumiem zarzutu recenzenta, iż Wejs-Milewska nie dostrzegła „amerykańskości" RWE; ja nie dostrzegam niczego, co by ten zarzut potwierdzało. Lewandowskiego wyraź-

V.indd 281 2011-06-13 14:33:20

nie irytuje „»nabożny« stosunek do emigracji, obracający się w całkowity brak dystansu" (s. 210). Podkreślmy, że idzie o tę opisywaną przez Wejs-Milewską emigrację, a ów bardziej lub mniej wyimaginowany „brak dystansu" urasta do miary zbrodni, inaczej myślącego i oceniającego badacza wykluczającej „z towarzystwa". Nie spostrzegłam żadnych prób – które zresztą *ex definitione* musiałyby być daremne, skazane na niepowodzenie – ukrywania amerykańskości RWE. Zależy wszakże, co przez ową „amerykańskość" autor recenzji rozumie. Owszem, Wejs-Milewska mówi o „partnerstwie" (określenie chętnie i często używane przez Nowaka-Jeziorańskiego w odniesieniu do relacji polskiej sekcji z Amerykanami, choć bardziej odpowiednie byłoby nazwanie tego „autonomią" zespołu polskiego[6]), ale nie ukrywa też konfliktów. Jeśli nie pisze na ten temat, zdaniem Lewandowskiego, dostatecznie obszernie, to zapewne dlatego, że nie tego dotyczy jej książka. To oczywiste, że pełnej swobody nie było także w polskich instytucjach emigracyjnych. W grę wchodziły wszak złożone racje polityczne i interesy rozmaitych stronnictw czy wręcz koterii. Nie inaczej było i w RWE. Zarzut Lewandowskiego jednak wydaje się tym bardziej nietrafny, a co najmniej wysoce dyskusyjny, że swoją uwagę Wejs-Milewska skupiła na programie kulturalnym, którym Amerykanie w praktyce się nie interesowali. Zarzut zaś, iż autorka podąża za Nowakiem-Jeziorańskim, wieloletnim dyrektorem monachijskiej sekcji RWE, wydaje się zdumiewający, jako że dopiero pominięcie jego osoby byłoby chyba decyzją, w książce o takim tytule, kuriozalną. Właśnie ukazała się na rynku bardzo wnikliwa i cenna książka wspominanego już Konrada Tatarowskiego poświęcona Jeziorańskiemu, pt. *Aksjologia i polityka w publicystyce i działalności Jana Nowaka-Jeziorańskiego*. To tam „bohaterem opowieści" jest Jeziorański; w książce Wejs-Milewskiej pojawia daleko rzadziej i w innej, by tak rzec, roli. Stwierdzenie zaś, iż autorka recenzowanej książki „wiernie i bez dystansu [za nim] podąża" (s. 208), mnie osobiście zupełnie nie przekonuje; można o tym, co najwyżej, dyskutować. W e j s - M i l e w s k a stosuje zresztą k o n s e k w e n t n i e w całej książce zasadę z d e r z a n i a s ą d ó w i w y p o w i e d z i, o g r a n i c z a j ą c w ł a s n y k o m e n t a r z do nieuniknionego wprowadzenia. Takie przyjęła założenie i miała do niego pełne prawo.

Niechęć do uznania zasług bohaterów książki Wejs-Milewskiej jako „ludzi radia" wyziera także z dalszych partii recenzji. A jednak wielką zasługą książki jest odkrycie pisarza w kompozytorze, za jakiego głównie (by nie rzec: wyłącznie) uchodził w powszechnej świadomości Roman Palester. Jak podkreśliła we wspomnianej już laudacji Nina Taylor-Terlecka:

> do najciekawszych jej [tj. Wejs-Milewskiej] odkryć należy „odsłonięcie" profilu pisarskiego Romana Palestra, który był nie tylko wybitnym kompozytorem (radzę sięgać po monografię Zofii Helman), ale i świetnym prozaikiem, felietonistą i polemistą, zdaje się, niemal zapomnianym na emigracji, gdzie, o ile mi wiadomo, nie odnotowano ani 100-lecia jego urodzin w 2007 r., ani 20-ej rocznicy zgonu w 2009 r.[7]

Bez Palestra istotnie trudno byłoby mówić o programie kulturalnym tego radia; choć z profesji kompozytor, był jego szefem aż przez lat 20, a jego pomysły podziału ramówki przetrwały długi czas na antenie. Nie tylko redagował blok kulturalny, ale pisując felietony, stał się „pisarzem radiowym". Przy okazji prezentacji rozdziału o tym twórcy (zresztą nie tylko o tym) Lewandowski wyrzuca autorce recenzowanej książki kwestie same w sobie może istotne, ale niekoniecznie już tak ważkie wobec rozmiarów dzieła. Na prawach wyjątku więc tylko ośmielę się sprostować, że zdjęcie dramatu Witkacego z afisza nie było

---

[6] Zob. L. G a w l i k o w s k i, *Mitologia ery tworzenia Rozgłośni Polskiej RWE*. W zb.: *Radio Wolna Europa w polityce polskiej i zachodniej*. *Materiały konferencji naukowej*, *Warszawa, 30 listopada – 1 grudnia 2007*. Red. A. Borzym, J. Sadowski. Warszawa 2009.

[7] T a y l o r - T e r l e c k a, *op. cit*., s. 20.

V.indd 282 2011-06-13 14:33:20

oznaką „wyczerpania się" sztuki – jak to ocenia Lewandowski (s. 209). Kontekst polityczny wyjaśnił, wystarczająco, jak się zdaje, Janusz Degler[8], choć oczywiście rozpoznał rzecz po latach, podczas gdy Palester wiedział o tym od razu. Może była mu w tym pomocna korespondencja z krajem? Natomiast fakt, że Palester od momentu rozpoczęcia swej pracy w RWE był w kraju nie tylko konsekwentnie przemilczany, ale wręcz niszczony – także dosłownie – jest powszechnie znany (niszczono wydania jego partytur, usuwano jego nazwisko z encyklopedii muzycznych, odebrano mu prawa do honorarium za wykonania jego utworów, *etc*.). Sprawy te wydają się już dziś na tyle dobrze rozpoznane, że sprowadzanie dyskusji i zarzutów wobec książki Wejs-Milewskiej do zastrzeżeń tego typu łatwo może nas zwodzić na manowce „bitwy na szczegóły", o które wszak w tak obszernej książce z definicji łatwo.

Z podobnych względów jak w przypadku Palestra znalazło się w recenzowanej książce miejsce dla Tadeusza Nowakowskiego, który przepracował w RWE ponad 30 lat. Autorka wymienia dokonania pisarskie Nowakowskiego (które, oczywiście, mogą podlegać różnej ocenie, ale – jako powstałe podczas pracy w radiu – wszystkie mają „radiową sygnaturę" na rozmaitych poziomach), wychodząc zapewne ze słusznego założenia, iż bez niego i jego wkładu w program kulturalny opisanie działalności RWE też byłoby wyraźnie niepełne. Konflikt Nowakowskiego z Nowakiem-Jeziorańskim – aczkolwiek nie do pominięcia – nie miał, jak sadzę, dla Wejs-Milewskiej kluczowego znaczenia. Konflikt ten wydaje się zresztą bardziej złożony, stanowiąc temat na osobną dyskusję, a może i cykl artykułów lub nawet książkę, niosącą kolejne rozpoznania. Dopiero wówczas byłoby miejsce na formułowanie wniosków ostatecznych. Droga do dalszych studiów jest wolna i zaprasza na swój trakt wszystkich zainteresowanych badaczy. Z kolei Grudziński mało mówił o swej pracy w RWE, a w książce znalazło się jednak sporo jego materiałów z czasów, gdy współpracował z rozgłośnią; i bardzo dobrze, moim zdaniem, że autorka uznała, iż warto o tym napisać. Straszewicz swe miejsce zawdzięcza zapewne temu, że Wejs-Milewska od lat pracuje nad pełną monografią jego twórczości i życia. Terlecki natomiast był jedną z najważniejszych osób w łonie polskiej emigracji – „twardy" emigrant, który „od zawsze" cenił radio: i to przedwojenne, i to powstałe dzięki Amerykanom. Nietrudno odszukać na to dowody w omawianej książce. Autorka dokonała pierwszego rozpoznania w jego dorobku radiowym, wydobyła z niepamięci nieznane skrypty, stworzyła pierwszą próbę określenia jego profilu radiowego.

Co do kryteriów wyboru zatem – dla mnie najistotniejsze jest uwzględnienie właśnie relacji twórca–radio. Podejrzewam, że dla recenzenta kontakt z *medium* radiowym, szczególnie gdy nie cenił go zanadto sam twórca, był czymś deprecjonującym. Jak łatwo zgadnąć, różnimy się tu zasadniczo, nie sądzę bowiem, niezależnie od poglądów samych bohaterów w tej kwestii, iżby praca dla RWE była tylko swoistą stratą czasu, który można by przeznaczyć na twórczość „prawdziwą". Ale nawet przyjąwszy taką supozycję, też trzeba by się zastanowić, czy szło o tę konkretną rozgłośnię, czy o *medium* radiowe w ogóle. Autor recenzji jakby zbagatelizował okoliczność, że tak „Tadeusz Nowakowski [jak i pozostali – dodajmy] jest niewątpliwie przykładem p i s a r z a r a d i o w e g o i zarazem »p i s a r z a w r a d i u«" – jak trafnie podkreśliła to Violetta Wejs-Milewska w swej książce[9]. A fakt ten wywołuje dość daleko idące reperkusje. Dla mnie bowiem jednym z najciekawszych pytań, jakie można sobie postawić badając dorobek kogoś o życiorysie zbliżonym do wybranych przez Wejs-Milewską twórców czy – pominąwszy tu na chwilę

---

[8] J. D e g l e r, *Witkacego perypetie z cenzurą*. W zb.: *Muzy i Hestia. Studia dedykowane Profesor Ludwice Ślękowej*. Red. M. Cieński, J. Sokolski. Wrocław 1999.

[9] V. W e j s - M i l e w s k a, *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*. Kraków 2007, s. 537.

V.indd 283 2011-06-13 14:33:20

osobę Romana Palestra – twórczość pisarzy bardziej lub mniej trwale współpracujących z radiem, jest kwestia, co dzieje się z pisarzem, gdy „wchodzi" do radia. Czy swój talent, swój sposób pisania, ale i swoje poglądy, sposoby kreowania świata i mówienia o nim zostawia „w szatni", czy też pozostaje ciągle tym samym twórcą, niekiedy nawet wbrew sobie, wypowiadając się także w gatunkach pozaliterackich, afikcjonalnych. (Pomijam tu oczywiście słuchowisko.) Więcej, owo pytanie rozszerza się, wchłaniając problem jeszcze istotniejszy, być może tyczący już raczej teorii komunikacji niż „czystego" literaturoznawstwa, jakkolwiek je dzisiaj definiować. Podstawowe bowiem jest dla mnie pytanie: na ile i jak zmienia się i n s t y t u c j a l i t e r a t u r y, której do tej pory ów pisarz był częścią, ta instytucja znaków, norm estetycznych, kategorii określonych przez podmiot mówiący, instytucja obejmująca standardy, jakie cechują wypowiedź artystyczną, składające się na – by przywołać termin formalistów rosyjskich – „literackość" dzieła, zatem jak się zmienia ta *quasi*-instytucja i jej członkowie, gdy wchodzą do i n s t y t u c j i „p r a w d z i w e j", rozumianej dosłownie jako – w przypadku radia – miejsce obfitujące w kabelki, pokrętła, mikrofony, wyciszone studia, instytucji prowadzącej działalność unormowaną przepisami prawnymi, ale i panującymi tam zwyczajami oraz przyporządkowaną – jak RWE – także określonemu celowi politycznemu, instytucji, w której w dodatku pracuje relatywnie wiele osób. Co się dzieje z twórcą, gdy znajdzie się w miejscu jakże różnym od archetypicznie niemal pojmowanego warsztatu pisarskiego (przysłowiowego biurka, pióra i kartki papieru)? Pozytywne i negatywne skutki rozwoju cywilizacyjnego zakwestionowały w ubiegłym wieku „sakralną" rolę sztuki, pozbawiając ją w jakimś stopniu cechy podstawowej – jej autoteliczności. Kontekst zewnętrzny odsłonił jej słabość, ukazując, jak zauważyli choćby liczni semiolodzy, jej głębokie, nawet jeśli nieuświadomione, związki ze społecznym, politycznym, ideologicznym wymiarem rzeczywistości. Te, tylko na pozór czysto zewnętrzne, okoliczności mają więc znaczący wpływ na to, co powstaje.

W konkluzji ośmielam się sądzić, iż tworząc – w sposób nawet nie nadto zawoalowany – spiskową teorię wydania tej książki, autor recenzji jest w błędzie. Jeśli ustosunkowując się do wartości liczącej ponad 730 stronic pozycji, zaopatrzonej w aneks, Lewandowski formułuje swe wnioski na podstawie zastrzeżeń do kwestii, w moim odczuciu, często mniej istotnych i nie dostrzega oczywistych zalet pracy, nachodzą czytelnika jego tekstu wątpliwości dotyczące trafności wyrażanych przez niego ocen. Książek tak obszernych, ba – artykułów, którym niczego nie można „wytknąć", które nie prowokują do dyskusji, po prostu, jak sądzę, nie ma. Ogląd dzieła, a potem pisanie o nim w sposób taki, jak czyni to autor recenzji – użyję tu sparafrazowanego (dla złagodzenia wydźwięku jednego z ostatnich zdań tekstu) sformułowania samego Lewandowskiego (s. 215): „Nie jest [...], rzecz jasna, wykroczeniem, jednakże [...] działaniem [może nie do końca] eleganckim", a nade wszystko – nie do końca przekonywającym naukowo. Mnie ono w każdym razie nie przekonało.

V.indd 284 2011-06-13 14:33:20

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

DOBROSŁAWA PLATT
(Biblioteka Polska POSK, Londyn)

DO REDAKCJI „PAMIĘTNIKA LITERACKIEGO"

Z ogromnym zdziwieniem przeczytałam zamieszczoną w „Pamiętniku Literackim" (2010, z. 3) recenzję Wacława Lewandowskiego książki Violetty Wejs-Milewskiej *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, opublikowanej przez Wydawnictwo „Arcana" w 2007 roku.

Pozwalam sobie zabrać głos na ten temat ze względu na moje zainteresowania Radiem Wolna Europa, a w szczególności osobą Jana Nowaka-Jeziorańskiego i sprawami, które wiążą się czy wynikają z jego archiwum, zdeponowanym w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich.

Dla tak niezwykłego zjawiska, jakim było Radio Wolna Europa, można budować rozległe i interesujące pola badawcze, a wydaje się, że ciągle jeszcze w Polsce badań nad RWE jest mało i ciągle jeszcze zbyt słabo rozpoznany jest ten fenomen, mimo coraz częściej pojawiających się ciekawych publikacji.

Do takich właśnie publikacji zaliczyłam także książkę Wejs-Milewskiej. Obszerne wydawnictwo (stronic 748) przedstawia bowiem działalność radiową cenionych autorów, wymienionych w tytule, nieznanych lub mało znanych ze swojej twórczości radiowej, a wśród nich Romana Palestra, słynnego kompozytora, lecz również – jak się okazuje – pisarza. Wejs-Milewska ujawnia przed nami utwory wydobyte z archiwów Radia Wolna Europa i pozwala nam poznać dzieła lub „dziełka" jedynie, ukryte do tej pory i nieznane, a czyni to nie tylko w części analitycznej swojej książki, ale także w aneksie, zatytułowanym *Komentarze – recenzje – felietony. (Wybór)*, zajmującym stronic 186.

Analizy działalności radiowej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Tadeusza Nowakowskiego, Romana Palestra, Czesława Straszewicza i Tymona Terleckiego są właściwie małymi monografiami twórczości właśnie odkrywanej, której – od chwili publikacji Wejs-Milewskiej – nie będzie można pominąć, ukazując dokonania literackie tych pisarzy. Wydaje się zatem, że jest to książka ważna dla badaczy, otwierająca nowe przestrzenie do dalszych badań naukowych. Można więc znaleźć wiele jej zalet, także błędów czy potknięć – jak to zazwyczaj bywa. Tymczasem spotyka ją jedynie zadziwiająco ostra krytyka.

Interesująca byłaby odpowiedź na pytanie, dlaczego nie od razu po wydaniu omawianej tu książki pojawiła się tak miażdżąca jej recenzja? Dlaczego Wacław Lewandowski, który jest badaczem literatury emigracyjnej i śledzi z pewnością publikacje na ten temat, ogłasza swoją krytykę tak późno? W recenzji nie znajduję na to pytanie odpowiedzi. Emocje jednak, jakie się w niej wyczuwa, świadczą o zaangażowaniu jej autora – nadmiernym, jak na zarzuty, które formułuje.

Nie chciałabym mojej polemiki odnosić do zbyt wielu poruszanych kwestii, lecz jedynie zwrócić uwagę na pewne fragmenty recenzji.

Lewandowski od razu na początku zaskakuje czytelnika takim oto zdaniem:

V.indd 285 2011-06-13 14:33:20

> We wstępnym rozdziale książki, zatytułowanym *Pisarz radiowy – pisarz w radiu*, spotykamy się z tezą, jeśli nie z gruntu fałszywą, to przynajmniej celowo fałszującą konteksty stosunku społeczności Drugiej Emigracji do RWE. Autorka pisze [...], że Rozgłośnia Polska RWE miała na emigracji licznych oponentów dlatego, że w głównych ośrodkach polskiej emigracji pojałtańskiej, szczególnie w „polskim Londynie", obawiano się „odpływu najzdolniejszych publicystów, pisarzy, reżyserów i aktorów do Monachium". Taka konstatacja dziwi tym bardziej, że Wejs-Milewska wie przecież dobrze, iż można było współpracować z RWE nie opuszczając Londynu, gdzie rozgłośnia miała swoje studio. [...] Nie o odpływ talentów do Monachium więc chodziło, raczej o obawy, że polityka polskiego legalizmu niepodległościowego zostanie – w wyniku działań RWE – przyćmiona, „przykryta" polityką amerykańską o celach doraźnych, niezbieżnych z politycznymi interesami emigracji niepodległościowej. Autorka robi wszystko, by nie dostrzegać (także w dalszych częściach pracy, z wyjątkiem s. 169–171), że RWE, a zatem i jej Rozgłośnia Polska, była instytucją amerykańską, nie zaś niezależnym ośrodkiem polskiej myśli politycznej, jak to zawsze przedstawiał Jan Nowak-Jeziorański, za którym Wejs-Milewska wiernie i bez dystansu podąża. Pisze wprawdzie enigmatycznie o „amerykańskim projekcie", jednak tylko tytułem napomknienia, sugerując, jakoby udział USA w przedsięwzięciu ograniczał się do inspiracji. [s. 207–208]

Ten długi cytat ujmuje wszystkie arkana metody recenzenta, która budzi sprzeciw. Na samym wstępie mamy sformułowane bardzo groźne dla każdego badacza oskarżenie: „spotykamy się z tezą, jeśli nie z gruntu f a ł s z y w ą, to przynajmniej celowo f a ł s z u j ą c ą konteksty [...]". Tymczasem z kontekstu wstępu Wejs-Milewskiej wynika coś zupełnie innego. Po pierwsze, nie stawia ona tezy i nie jest to w żadnym wypadku założenie, które ma zamiar w swojej publikacji udowodnić, ale jedynie kilka kolejnych zdań o początkach RWE, raczej powszechnie znanych, i atak na nie może tylko budzić zdziwienie.

Autorka pisze:

> Oto bowiem na mapie podzielonej Europy (Europy z okresu zimnej wojny) i polskiej diaspory emigracyjnej, pojawia się ośrodek silny, z ambicjami kreowania polityki i również – o czym nie wolno zapominać – konkurencyjny, wobec już istniejących, choć rozproszonych polskich instytucji wychodźczych. Oponentów radia, publicznie lub nieoficjalnie zdradzających swoje niezadowolenie z racji jego powstania, było wielu. Mowa tu nie tylko o „Kulturze" Jerzego Giedroycia, z rezerwą przyjmującego projekt amerykański, ale i o ośrodkach wydawniczych oraz kulturalnych polskiego Londynu, obawiających się przede wszystkim – odpływu najzdolniejszych publicystów, pisarzy, reżyserów i aktorów do Monachium[1].

Tak właśnie brzmi w całości fragment, który w recenzji został poddany dramatycznej krytyce. Autorka już w owym fragmencie mówi, że jest to „projekt amerykański", i wcale nie sugeruje, że „udział USA w przedsięwzięciu ograniczał się do inspiracji", jak chciałby recenzent.

Oczywiście, na poparcie zdania Wejs-Milewskiej jest co najmniej kilka publikacji, ale przywołam tylko jedną:

> Polacy znad powolnej Tamizy ciągną hurtem nad wartką Izarę. Polskiemu Londynowi grozi nagłe wyludnienie w związku z rozbudową monachijskiej filii „Free Europe". Ładna, bardzo ładna nazwa. Przynajmniej co drugi publicysta, bezrobotny poeta, aktor, dziennikarz, muzyk itd. pakuje manatki, zwabiony dobrą pensją i kontraktem, zdaje się trzymiesięcznym.

To cytat z jednego z opublikowanych felietonów Zygmunta Nowakowskiego, który recenzent zapewne zna, więc bliższy adres bibliograficzny nie jest potrzebny.

Właśnie pisarze i publicyści interesują Wejs-Milewską, nie politycy. To Herling-Gru-

---

[1] V. W e j s - M i l e w s k a, *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*. Kraków 2007, s. 11.

V.indd 286 2011-06-13 14:33:20

dziński był tym, który opuścił Londyn. Można wszakże – jak robi to recenzent – przypomnieć Tymona Terleckiego, który pozostał w Londynie i nagrywał w londyńskim studiu. Lecz powstało ono dopiero trzy miesiące po studiu monachijskim i w chwili kompletowania zespołu RWE, kiedy ta obawa i lęk pojawiły się w środowisku londyńskiej emigracji, jeszcze nie było pewne, że powstanie. Lewandowski nie chce więc zachować równowagi w doborze argumentów, bo o Herlingu zapomina.

Kto więc ma rację? Czy Wejs-Milewska przedstawia „fałszywą" tezę? Czy opisuje jedynie fakty? Fakty jednak odmienne od tych, które pragnąłby widzieć recenzent.

Recenzent każe nam myśleć, że autorka nie wie, iż RWE jest instytucją amerykańską, (choć coś zupełnie innego wynika z jej tekstu, także zacytowanego) – „nie zaś niezależnym ośrodkiem polskiej myśli politycznej, jak to zawsze przedstawiał Jan Nowak-Jeziorański, za którym Wejs-Milewska wiernie i bez dystansu podąża".

I to zdanie również budzi mój sprzeciw. Nowak nie twierdził nigdy, że RWE jest „niezależnym ośrodkiem polskiej myśli politycznej". Jego *Wojna w eterze* bardzo wyraźnie pokazuje powiązania RWE z Amerykanami i tych powiązań nie ukrywa. Chodziło jednak o to, że dyrektor Stacji Polskiej był partnerem w rozmowach z amerykańskimi przełożonymi, a redaktorzy mieli prawo do niezależnego przygotowywania audycji. Dowody na to są w archiwum Nowaka, w jego memoriałach przesyłanych do amerykańskich przełożonych, które pokazują walkę Nowaka o owo partnerstwo, szczególnie jeśli chodzi o możliwość mówienia o granicy na Odrze i Nysie. Dowodem są też nadawane audycje choćby w sprawie polskiego października.

O roli Nowaka wobec Amerykanów pisze kilku autorów amerykańskich, ale zacytuję polskiego badacza, Pawła Machcewicza:

> Stanowczość Nowaka i jego zdolność do mobilizowania zarówno polskiego zespołu, jak i wielu zewnętrznych wpływowych postaci i środowisk sprawiały, że kolejni amerykańscy dyrektorzy RWE i urzędnicy KWE musieli się liczyć z jego zdaniem. Z czasem wyrobił sobie też pozycję wybitnego znawcy spraw polskich i wschodnioeuropejskich, autorytetu i cennego źródła wiedzy o sytuacji za żelazną kurtyną dla często zmieniających się amerykańskich zwierzchników, nierzadko ludzi przypadkowych, bez głębszej znajomości problematyki bloku radzieckiego. Przykładem wywierania przez Nowaka bardzo silnego wpływu na linię audycji – niekiedy nie do końca w zgodzie ze stanowiskiem amerykańskiego kierownictwa radia – była ocena „partyzantów", frakcji w komunistycznym aparacie władzy związanej z Mieczysławem Moczarem [...][2].

Wejs-Milewska rzeczywiście podąża wiernie za Nowakiem, ponieważ cytuje jego listy do pisarzy, opowiada również o konfliktach między Nowakiem a nimi, ale nie można uznać, że robi to – jak twierdzi recenzent – „bez dystansu".

Aby udowodnić, do jakiego stopnia Lewandowski wypacza myśli autorki, trzeba byłoby nieustannie cytować poszczególne zdania, z których wyciąga on tak opaczne wnioski. Jeden tylko przykład – recenzent suponuje, że Wejs-Milewska pojęcia nie ma o teorii literatury, a w szczególności o terminie „socrealizm". Krzycząc „Eureka!" w tej sprawie, zauważa: „Miłosz mianowany został byłym socrealistą!" (s. 209). Otóż autorka nigdzie nie napisała ani nie sugerowała, że Miłosz był socrealistą, a inkryminowany fragment brzmi:

> Rozumiał [Terlecki] świetnie, że nie zawsze kryteria literackie współbrzmią z ideowymi, był wstrzemięźliwy w ferowaniu ostrych sądów wobec twórców, którzy mając za sobą doświadczenie uczestniczenia w socrealistycznym projekcie, podjęli trudną decyzję o emigracji. Odpowiedź Terleckiego na list otwarty Stefanii Zahorskiej skierowany do ZPPnO, kwestionujący decyzję o przyznaniu w 1958 roku nagrody (im. Herminii Naglerowej) Czesławowi Miłoszowi

[2] P. M a c h c e w i c z, *„Monachijska menażeria". Walka z Radiem Wolna Europa 1950–1989*. Warszawa 2007, s. 55–56.

V.indd 287 2011-06-13 14:33:20

> „za całokształt" działalności, pozwala lepiej rozumieć jego krytycznoliterackie i praktyczno-życiowe motywacje. Terlecki tak wyjaśnia swoje stanowisko w tzw. sprawie Miłosza [...][3].

Ani słowa o „socrealizmie", co suponuje recenzent. „Socrealistyczny projekt", to na pewno nie „socrealizm", a „sprawa Miłosza" chyba jest faktem.

Lewandowski zarzuca ponownie autorce zauroczenie osobą Jana Nowaka-Jeziorańskiego i z tego powodu niepodanie następującej informacji o Tadeuszu Nowakowskim:

> pisarz należał do tzw. opozycyjnej szóstki (wraz z Tadeuszem Chciukiem-Celtem, Andrzejem Pomianem, Janem Mierzanowskim, Józefem Ptaczkiem i Wiktorem Trościanką), która wymusiła na amerykańskiej administracji decyzję o nakłonieniu Nowaka do dymisji. [s. 211]

Po pierwsze: dlaczego „szóstki", skoro w zespole RWE tych oponentów było więcej, np. jeszcze Włodzimierz Odojewski. Po drugie: dlaczego recenzent sądzi, że ta „szóstka" była w stanie zmusić amerykańskie władze RWE do czegokolwiek. Ustąpienie Nowaka było sprawą bardziej skomplikowaną, niż tylko wynikającą z konfliktów w zespole. Trzeba wziąć pod uwagę, że w 1975 r. minęły już 23 lata od czasu, kiedy objął funkcję dyrektora Stacji Polskiej. Nikt po nim tak długo tej funkcji nie sprawował; przetrwał okres organizacyjny, kiedy musiał manewrować nie tylko między Amerykanami, ale też polskim środowiskiem emigracyjnym i władzami politycznymi Polski na Uchodźstwie. Na początku lat siedemdziesiątych znalazł się, z jednej strony, w ogniu największej akcji służb specjalnych PRL, z drugiej – pod wpływem amerykańskiej polityki *détente* – pod presją ograniczeń finansowania RWE, a także zagrożenia, że Stacja może zostać zlikwidowana. Dokumenty do tej jednak skomplikowanej sprawy zawiera archiwum Nowaka, ale są one również opisane we wcześniej już cytowanej książce Pawła Machcewicza[4], żeby nie przywoływać wspomnień Nowaka, które recenzent może uznać za zbyt subiektywne.

I wreszcie sprawa Witkacego. O tym, że Palester miał rację co do zdjęcia sztuki Witkacego ze sceny Teatru Narodowego w r. 1968, wystarczy przeczytać artykuł Janusza Deglera *Witkacego perypetie z cenzurą*[5].

Nie rozumiem, dlaczego recenzent domaga się, aby autorka ujawniła kryteria wyboru tych właśnie, a nie innych pisarzy, skoro tytuł książki ujmuje już ich nazwiska: autorka chce nam przedstawić teksty radiowe tylko, a może aż, tych właśnie pięciu, nie zaś innych i po prostu przyjmujemy to do wiadomości.

Podsumowując: z recenzji dowiadujemy się, że Wejs-Milewska nie zna się na teorii literatury, źle odczytuje teksty, które przytacza, a tak w ogóle nie przeczytała tekstów i nie można jej nazwać badaczem literatury, ponadto nie zna zasad interpunkcji, ortografii i stylistyki.

Chciałabym tylko przypomnieć, że dr Violetta Wejs-Milewska jest autorką znakomitej monografii poświęconej Czesławowi Straszewiczowi, która wymagała wydobycia nie znanych dotąd dokumentów; jako pierwsza wydała korespondencję radiową Gombrowicza; zorganizowała największą konferencję naukową, obejmującą rozległe obszary problemów polskiej emigracji, której pokłosiem stał się tom opublikowany pt. *Paryż – Londyn – Monachium – Nowy Jork. Powrześniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*, redagowany przez nią i przez Ewę Rogalewską (Białystok 2009).

Kolejna książka, którą nam prezentuje o pisarzach w RWE i terenach dotąd nie odkrytych, o tekstach literackich pojawiających się na falach radiowych i do tej pory pozostających poza refleksją badawczą, jest znów pionierską pracą, zwracającą uwagę naukow-

---

[3] W e j s - M i l e w s k a, *op. cit*., s. 445.

[4] M a c h c e w i c z, *op. cit*., np. s. 308–310.

[5] J. D e g l e r, *Witkacego perypetie z cenzurą*. W zb.: *Muzy i Hestia. Studia dedykowane Profesor Ludwice Ślękowej*. Red. M. Cieński, J. Sokolski. Wrocław 1999.

V.indd 288 2011-06-13 14:33:20

ców na tematy dotąd przez nich zaniedbane. Zdawałoby się więc, że warto docenić ten wysiłek i pokazać także zalety monografii.

Dlatego – wbrew opinii recenzenta – doceniam to, że Ministerstwo Nauki i Uniwersytet w Białymstoku zdecydowały się wesprzeć finansowo wydanie książki Wejs-Milewskiej *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy*, ponieważ dzięki temu możemy poznać działalność twórców, o której wolno było sądzić, że jest zaginiona – istniała tylko przez chwilę emitowania w eterze. Donatorzy wsparli więc publikację unikatową, podającą do druku źródła do dalszych studiów naukowych, a nie kolejną kompilację prac wielu badaczy i przedruk cudzych sądów, co zdarza się coraz częściej.

V.indd 289 2011-06-13 14:33:20

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

JANUSZ DEGLER
(Uniwersytet Wrocławski)

O NIEDOSZŁEJ PREMIERZE „GYUBALA WAHAZARA" WITKACEGO

Wacław Lewandowski w recenzji książki *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy* Violetty Wejs-Milewskiej („Pamiętnik Literacki" 2010, z. 3) stawia jej zarzut, że nie sprawdziła informacji Palestra, który w radiowym felietonie podał, iż „głośne zdjęcie z afisza przedstawienia *Dziadów* w roku 1968 zostało poprzedzone »próbną« interwencją władz – zdjęciem sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza". Chodziło o dramat *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU*. Autor recenzji pisze dalej:

> Inną kwestią jest, czy zdjęcie sztuki z afisza (po dwóch latach grania: 1966–1968) było rzeczywiście, jak sądził felietonista, wynikiem interwencji władz i zapowiadało późniejsze zdjęcie *Dziadów*, czy też nie miało politycznego kontekstu. Tego się nie dowiemy, gdyż autorka książki nie widziała potrzeby zbadania sprawy, ponieważ deklaruje pełne zaufanie i wiarę w prawdziwość wszystkich sądów i opinii Palestra. [s. 209]

Ten sam zarzut można postawić recenzentowi, który łatwo mógł sprawdzić w drugim tomie *Dramatów* Witkacego, wydanym w ramach *Dzieł zebranych*[1], że nie chodziło o prapremierę *Gyubala Wahazara*, która odbyła się 10 IX 1966 w Teatrze Polskim w Poznaniu, ale o przygotowywaną od jesieni 1967 inscenizację w Teatrze Narodowym. O niej właśnie mówił Palester.

Zbigniewowi Raszewskiemu zawdzięczamy dokładną relację o okolicznościach zdjęcia sztuki z afisza. Zamieścił ją w swoim *Raptularzu* pod datą 24 I 1968:

> Zamiast na Radę [Naukową Instytutu Sztuki] idę do Teatru Narodowego. Siadam na I balkonie po prawej w fotelu 22, tak że z parteru mnie nie widać. Na parterze Dejmek, Laskowska, Meller[2], asystenci. I goście: p. Schubertowa, Sokołowski, Siekiera[3] i jakiś pan z KC. Oprócz mnie na balkonie cichutko siada jeszcze jakichś dwóch młodych ludzi i pani Jurewicz[4]. Wszyscy troje ostrożnie wychylają się przez balustradę i przyglądają się komisji. Za chwilę zacznie się pokazowe przedstawienie *Gyubala Wahazara*. [...] W planie teatru utwór został zatwierdzony bez zastrzeżeń. Cenzura też nie zgłosiła większych wątpliwości. Z tekstu skreśliła tylko dwa zdania. „Wy narzekacie, że musicie czasem poczekać ze dwa miesiące z prośbą.

---

[1] S. I. Witkiewicz, *Dramaty 2*. Oprac. J. Degler. Warszawa 1998. *Dzieła zebrane*. T. 6.

[2] Wanda Laskowska była etatowym reżyserem Teatru Narodowego. Oprócz *Gyubala Wahazara* reżyserowała w tym teatrze *Kurkę Wodną* (15 X 1964), *Mątwę* i *Jana Macieja Karola Wścieklicę* (19 III 1966).

Marian Meller – dyrektor teatrów, konsultant artystyczny Teatru Narodowego.

[3] Irena Schubertowa – dyrektor Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

Jerzy Sokołowski – krytyk teatralny, naczelnik wydziału w Zespole do Spraw Teatru w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

Jan Siekiera – pracownik Departamentu Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki.

[4] Barbara Jurewicz – kierownik organizacji pracy artystycznej Teatru Narodowego.

V.indd 291 2011-06-13 14:33:20

> Żydzi też czekali Mesjasza i dlatego wydali teraz Cantora, Husserla, Bergsona – o, jakże nienawidzę tego blagiera – Marksa i Einsteina”[5]. (Drugie z tych zdań skreślono). I jeszcze coś o Albanii[6]. Na parterze przez chwilę toczy się cicha rozmowa. Wreszcie światło gaśnie. Gong. Przedstawienie dobre. Dekoracja uniwersalna, jak to dziś w modzie, dobra[7]. Z tyłu otacza ją szarawy, panoramiczny horyzont. Zasadnicza część, też szarawa, składa się z trzech coraz wyższych i coraz węższych podestów. Na najwyższym podeście brama zasłonięta dwiema czerwonymi, pikowanymi kołdrami. Także u stóp pierwszego podestu z obu stron czerwone kołdry. Kostiumy jaskrawe: czerń, czerwień, fiolet. Coś z atmosfery pijanego burdelu. Bardzo dobry Zaczyk (Wahazar), zabawna oczywiście Krafftówna (Macabrescu), dobry Machowski (Józef Rypman). Świetny Kobuszewski (Unguenty). Mimo grobowych humorów na parterze wszyscy chichocą, gdy straż wyprowadza Fletrycego, a za sceną rozlegają się strzały. „O – już o jednego literata mniej – mówi Zaczyk z głębokim zadowoleniem. – Zaraz lżej się robi w powietrzu. Sam nie lubię pisać i nie znoszę grafomanów. Sobacze plemię, psiakrew!”[8] Po próbie p. Schubertowa nie chce nic powiedzieć[9].

Komisja nie powzięła wtedy decyzji. 24 I w „Życiu Warszawy” (nr 26) ukazał się repertuar Teatru Narodowego na pierwszą połowę lutego 1968, w którym premierę *Gyubala Wahazara* zapowiedziano na 9 II (następne spektakle miały się odbyć 10–11 i 13–14 II). Na wiadomość z Ministerstwa Kultury i Sztuki, że prawdopodobnie nie będzie jednak zgody na premierę *Gyubala Wahazara*, dyrekcja Teatru Narodowego postanowiła, aby zagrać go razem z *Janem Maciejem Karolem Wścieklicą*, którego premiera odbyła się 19 III 1966 (w ramach jednego przedstawienia wystawiono także *Mątwę*). Szybko wydrukowano plakat uwzględniający tę zmianę, zaprojektowany przez Waldemara Świerzego[10], oraz nowy program, w którym przedrukowano skrócony tekst Konstantego Puzyny *Wścieklica, Hyrkan i mechanizacja*, z programu przedstawienia *Mątwy. – Wścieklicy*[11]. Na ostatniej stronicy programu umieszczono informację:

> W części pierwszej wieczoru Witkiewicza, którego premiera odbyła się w naszym teatrze dn. 19 III 1966, sztuka *Mątwa* została zastąpiona sztuką *Gyubal Wahazar*.

„Warszawski Informator Kulturalny” z 3 II (nr 3) zamieścił anons o premierze *Gyubala Wahazara*, z którego cenzura usunęła następujący fragment:

> *Gyubal Wahazar* należy do cyklu sztuk o tyranach, potwornej mocy ludziach czynu, awanturnikach, którzy w działaniu szukają ujścia dla miotających nimi „metafizycznych pożądań”. Witkiewicz wygłasza tu [...] swój protest przeciwko tyranii[12].

---

[5] S. I. W i t k i e w i c z, *Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach BEZSENSU*. W: *Dramaty 2*, s. 220.

[6] Prawdopodobnie był to fragment wypowiedzi Wahazara: „Mam rozmowę z ambasadorem Albanii. Jakiś ktoś zaczął tam mnie udawać i mają z nim kłopot. Mnie udawać! Mnie!! Słyszane rzeczy, panie Rypmann! Co? I mnie pytają o radę! Ha! Ha! Ja im pokażę ich Albanię! Poślemy tam księcia Valpurgii jako ambasadora. On im da bobu. Zdrajców naznaczać na ambasadorów. Cudowna metoda” (*ibidem*, s. 235). Ingerencja cenzury z pewnością łączyła się z osobą Kazimierza Mijala, założyciela nielegalnej Komunistycznej Partii Polski, który w lutym 1966 posługując się fałszywym paszportem wyjechał z Polski do Albanii, skąd jako sekretarz generalny KPP nadawał za pośrednictwem Radia Tirana audycje w języku polskim, propagujące idee maoizmu.

[7] Scenografię zaprojektowała Z. P i e t r u s i ń s k a.

[8] W i t k i e w i c z, *Gyubal Wahazar*, s. 219.

[9] Z. R a s z e w s k i, *Raptularz*. Red. E. i T. Kubikowscy. T. 1. Warszawa 2004, s. 269–270.

[10] Reprodukcja w: R a s z e w s k i, *op. cit.*, s. 294.

[11] Zob. K. P u z y n a, *Witkacy*. Oprac. i red. J. D e g l e r. Warszawa 1999. W programie pomieszczono fragmenty wcześniej drukowanych tekstów T. K o t a r b i ń s k i e g o, S. S z u m a n a, A. S t e r n a oraz pierwodruk artykułu J. B ł o ń s k i e g o *Tyrania, metafizyka, groteska...*

[12] Cyt. za: R a s z e w s k i, *op. cit*., s. 286.

V.indd 292 2011-06-13 14:33:20

W czwartek 8 II, przed południem odbyła się próba generalna *Gyubala Wahazara*.

> Dwaj cenzorzy nie zgłosili żadnych zastrzeżeń. Poza cenzorami mieli być: Balicki[13] i Schubertowa z ramienia ministerstwa oraz Starewicz[14] z ramienia KC. Ci zaczęli się schodzić z opóźnieniem, a jak przyszli, to wszystkich wyproszono z widowni. Po próbie goście udali się do gabinetu Dejmka i tam zapadła decyzja, że premiery nie będzie[15].

Mimo to warszawskie dzienniki zapowiedziały premierę, która miała się odbyć 9 II. Widzowie jednak, którzy zjawili się w tym dniu w Teatrze Narodowym, zastali w holu na drzwiach kartkę z informacją, że premiera sztuki Witkiewicza została odwołana z przyczyn techniczno-organizacyjnych[16]. Mieli do wyboru albo zwrot pieniędzy, albo obejrzenie *Kleopatry* Norwida. Następnego dnia zamiast *Gyubala Wahazara* zagrano *Wścieklicę*. Plakat został skonfiskowany.

Z przedstawionych tu faktów wynika, że Palester nie miał dokładnych informacji. Odwołanie premiery *Gyubala Wahazara* nie było „»próbną« interwencją władz", poprzedzającą zdjęcie z afisza *Dziadów*, ale następstwem zakazu ich dalszego grania. Decyzję o tym powzięto 15 I 1968 w Komitecie Centralnym PZPR[17]. Dwa tygodnie później, 30 I, odbyło się jedenaste i zarazem ostatnie przedstawienie *Dziadów*. Wiadomość, że więcej spektakli nie będzie, spowodowała spontaniczną reakcję publiczności, którą opisał Raszewski:

> Kurtyna spada. Zaczyna się owacja, namiętna, manifestacyjna, żarliwa. Wszyscy wstają. Już się wydaje, że oklaski osiągnęły swój zenit, kiedy na scenę wchodzi Holoubek i grzmot jeszcze przybiera na sile – o wiele decybeli. Teraz studenci zaczynają skandować: „Dej-mek! Dej-mek!" Dejmek, który dotychczas siedział na naszym balkonie, na miejscu reżyserskim, zaraz się ulatnia, wobec czego studenci zmieniają repertuar. Z początku niezupełnie ich rozumiemy, ale po chwili orientujemy się, że na wszystkich piętrach zgodnie wołają: „Nie-po-dle--głość bez cen-zu-ry! Nie-po-dle-głość bez cen-zu-ry!". Trwa to dość długo. W końcu napięcie opada, krzyki i oklaski milkną i powoli publiczność zaczyna wychodzić[18].

Duża grupa młodzieży (ok. 200 osób) zebrała się przed wejściem głównym teatru z transparentem „Żądamy dalszych przedstawień", a następnie przeszła w kierunku Krakowskiego Przedmieścia i pod pomnikiem Mickiewicza złożyła ów transparent. Marsz w stronę Nowego Światu uniemożliwiła milicja, zatrzymując 20 osób[19]. Dalszy przebieg wydarzeń, które doprowadziły do słynnego wiecu studenckiego na Uniwersytecie Warszawskim 8 III 1968, rozpędzonego brutalnie przez milicję, został już dokładnie opisany[20].

---

[13] Stanisław Witold B a l i c k i – dyrektor generalny Ministerstwa Kultury i Sztuki.

[14] Artur S t a r e w i c z – sekretarz Komitetu Centralnego PZPR.

[15] R a s z e w s k i, *op. cit*., s. 293.

[16] Nie jest to jedyna sztuka Witkacego, której premiera nie odbyła się z powodu ingerencji cenzury. Wcześniej – po próbie generalnej w dniu 21 V 1967 – podobny los spotkał *Gyubala Wahazara* we wrocławskim Teatrze Kalambur oraz *Bezimienne dzieło* w gdańskim Teatrze Wybrzeże (17 IV 1968). Zob. J. D e g l e r, *Witkacego perypetie z cenzurą*. W: *Muzy i Hestia. Studia dedykowane Profesor Ludwice Ślękowej*. Red. M. Cieński, J. Sokolski. Wrocław 1999.

[17] Zob. E. K r a s i ń s k i, M. R a s z e w s k a, *Kronika „Dziadów" w Teatrze Narodowym w inscenizacji Kazimierza Dejmka*. „Pamiętnik Teatralny" 2005, z. 3/4, s. 45.

[18] R a s z e w s k i, *op. cit*., s. 278–279.

[19] Zob. K r a s i ń s k i, R a s z e w s k a, *op. cit*., s. 50–51.

[20] Pełną dokumentację sprawy Dejmkowskich *Dziadów* zawiera podwójny zeszyt „Pamiętnika Teatralnego" (2005, z. 3/4).

V.indd 293 2011-06-13 14:33:20

Pamiętnik Literacki CII, 2011, z. 2
PL ISSN 0031-0514

JERZY KANDZIORA
(Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa)

POPRAWKI I UZUPEŁNIENIA DO BIBLIOGRAFII „BEZ CENZURY 1976–1989. LITERATURA – RUCH WYDAWNICZY – TEATR"

Bibliografia *Bez cenzury 1976–1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr*, przygotowana w Instytucie Badań Literackich PAN przeze mnie (kierownik projektu) i Zytę Szymańską, przy współpracy Krystyny Tokarzówny, w konsultacji naukowej z prof. dr hab. Jadwigą Czachowską, wydana została w 1999 roku przez Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria" i Wydawnictwo IBL w Warszawie. Opracowanie to przyniosło długo oczekiwaną, gruntowną dokumentację literatury, kultury niezależnej (teatru i filmu) oraz ruchu wydawniczego w Polsce w publikacjach pozacenzuralnych, rejestrując 3277 druków zwartych oraz materiały zebrane z 226 najważniejszych czasopism drugiego obiegu.

W ciągu ponad 10 lat funkcjonowania bibliografii *Bez cenzury 1976–1989* na rynku czytelniczym gromadziłem jako jej redaktor wszelkie poprawki korektowe, sprostowania, uzupełnienia i dane na temat autorstwa tekstów (rozwiązania pseudonimów, autorstwo tekstów publikowanych anonimowo), zarówno notowane w toku własnej lektury bibliografii, jak i przede wszystkim przekazywane życzliwie przez użytkowników tego opracowania. Niniejsze *Poprawki i uzupełnienia* zbierają i udostępniają czytelnikom te właśnie materiały.

Pragnę podkreślić, że sporządzeniu zestawienia nie towarzyszyły szerzej zakrojone prace poszukiwawcze, mające na celu dopełnienie bibliografii o pozycje pominięte, nie znane w momencie jej opracowywania, czy też uzyskanie znacząco większej liczby rozwiązań pseudonimów lub danych o autorstwie tekstów anonimowych. Tego typu prace, stanowiące osobne zadanie dokumentalistyczne, byłyby możliwe w przypadku przygotowania drugiego wydania bibliografii.

Zestawienie wyodrębnia 5 kategorii uzupełnień i poprawek, w każdej z nich grupując materiał albo alfabetycznie, albo zgodnie z układem bibliografii, odnotowując numer pozycji i strony (czasem też szpalty), których uzupełnienia i poprawki dotyczą. Część szóstą stanowi spis tomików Biblioteki „Agory".

Serdecznie dziękuję osobom, które przekazały sprostowania i dodatkowe dane do bibliografii *Bez cenzury 1976–1989*, odpowiedziały na zapytania oraz w inny sposób przyczyniły się do powstania *Poprawek i uzupełnień*: Franciszkowi Apanowiczowi, Czesławowi Apiecionkowi, Joannie Bachtin, Maciejowi Bieniaszowi, Agnieszce Dębskiej, Jackowi Kowalskiemu, Jarosławowi Markiewiczowi, Łukaszowi Ossowskiemu, Janowi Wolskiemu, Adamowi Zagajewskiemu, Bogusławowi Żyłce. Źródłem ważnych sprostowań i uzupełnień była także zamieszczona w Internecie bibliografia Krzysztofa Bronowskiego *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (www.incipit.home.pl/bibula; data dostępu: 20–28 X 2010). Szczególne podziękowanie pragnę przekazać pani dr Agnieszce Dębskiej, która przesłała obszerne zestawienie będące owocem jej własnej pracy badawczej nad

V.indd 295 2011-06-13 14:33:20

poezją drugiego obiegu, zawierające dane o autorstwie wierszy i piosenek odnotowanych jako anonimowe w dziale bibliografii *Utwory anonimowe i okolicznościowe*.

Poznań, 20 listopada 2010

I. Korekty i uzupełnienia dotyczące adresów bibliograficznych i adnotacji (według kolejności działów w bibliografii *Bez cenzury 1976–1989*)

Spis opracowanych czasopism, wyborów i książek zbiorowych wraz z ich skrótami

s. XXXII, szpalta 1, wiersz 11 od dołu (w wykazie numerów pisma *Po Prostu Bis*):
jest: 1989 nr 1: VI, winno być: 1980 nr 1: VI

Wykaz tytułów czasopism oficjalnych z lat 1945–1989 występujących w tekście bibliografii

s. XLVIII, szpalta 1:
dodać: Pamiętnik Literacki (Wrocław)

Literatura współczesna. Opracowania ogólne

poz. 60, s. 15, szpalta 1, wiersz 5 od dołu:
jest: *Promieniści* nr 38: 28 V 1983, winno być: *Promieniści* nr 38: 28 V 1984

Zagadnienia specjalne. Literatura emigracyjna

poz. 117, s. 36, szpalta 2, wiersz 4 od dołu:
jest: *Zapis* 1978 nr 8: s. 137–138, winno być: *Zapis* 1978 nr 8: X s. 137–138

Niezależne życie literackie i kulturalne. Nagrody

poz. 314 I, s. 108, szpalta 2, wiersze 19–20 od dołu (zapis laureatów Nagrody Kulturalnej „Solidarności" za r. 1981 i 1982):
jest: anonimowy autor lub autorzy piosenki „Idą pancry na Wujek", winno być: Maciej Bieniasz (autor wiersza „Idą pancry na Wujek") i Antoni Filipkowski (autor muzyki do tego wiersza), określeni w komunikacie jury jako „anonimowy autor lub autorzy piosenki «Idą, idą pancry na Wujek»"

Inf.: M. Bieniasz i artykuł Krzysztofa Świątka pt. *Dał kopniaka generałowi*, „Tygodnik Solidarność" 2009 nr 33 s. 17.

Antologie, śpiewniki, zbiory

poz. 427, s. 131, szpalta 1, wiersz 7 od góry:
jest: Politechniki Wrocławskiej, winno być: Politechniki Warszawskiej

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Wst–Wyd).

Hasła osobowe

Gombrowicz Witold

poz. 1529, s. 252, szpalta 1, wiersz 4 od góry:
jest: *Kultura* (Paryż) 1977 nr 10, winno być: *Kultura* (Paryż) 1975 nr 10

V.indd 296 2011-06-13 14:33:21

Hłasko Marek

poz. 1783, s. 281, szpalta 1, wiersze 8–9 od dołu:
jest: (przedr. z: *Kultura* (Paryż) 1986 nr 12), winno być: (przedr. z: *Kultura* (Paryż) 1966 nr 1/2)

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Herm–Hł).

Kijowski Andrzej

poz. 2123, s. 321, szpalta 1, wiersze 20–21 i 25 od dołu:
jest: *Promieniści* nr 38: 28 V 1983, winno być: *Promieniści* nr 38: 28 V 1984

Kisiel-Potocki Victus

poz. 2128, s. 321, szpalta 2, wiersz 6 od dołu:
jest: 1983, winno być: 1988

Kisielewski Stefan

poz. 2178, s. 325, szpalta 2, wiersze 16–17 od dołu:
jest: Stosunki państwo – Kościół w PRL, winno być: Stosunki Kościół – państwo w PRL

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Kis).

Kotarbiński Tadeusz, Zieliński Kazimierz

poz. 2371, s. 351, szpalta 1, wiersz 2 od góry:
jest: Studium Odrodzenia Społ. „Stos" [1980], winno być: Studium Teologii Odrodzenia Społ. „Stos" [1981]

Krynicki Ryszard

poz. 2468, s. 361, szpalta 1, wiersz 18 od góry:
jest: Ocalenie z nicości, winno być: Ocalanie z nicości

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Kry–Krz).

Sułkowski Witold

poz. 4067, s. 549, szpalta 2, wiersz 14 od dołu:
jest: list-esej do Zyszka D., winno być: list-esej do Zbyszka D.

II. Autorzy tekstów i przekładów podpisani pseudonimami lub publikujący anonimowo

Ankiewicz Dżamila, pseud. Moszkowicz Róża – poz. 2308 (s. 344): autorstwo wywiadu z Tadeuszem Konwickim pt. *Prowincjonalizm dawnych czasów, lepszych, utraconych, zaginionych...*, „Kult. Niezal." 1985 nr 11/12: VII/IX s. 25–32.

Inf.: *Oko pana Konwickiego. Rozmowa z Dżamilą Ankiewicz asystentką reżysera i Jolantą Piętek aktorką*, „Gazeta Wyborcza" 2009 nr 35 z 11 II s. 14 (rozm. Jacek Szczerba); pseudonim mylnie rozwiązano w *Bez cenzury 1976–1989* jako [Walc Jan?].

Apanowicz Franciszek, pseud. ABC – poz. 6030 (s. 831): autorstwo przekładów opowiadań Warłama Szałamowa *Apostoł Paweł* i *Sherry brandy* z cyklu *Opowiadania kołymskie*, „Podpunkt" 1989 nr [6] s. 79–85.

V.indd 297 2011-06-13 14:33:21

Inf.: F. Apanowicz, B. Żyłko; pseudonim mylnie rozwiązano w *Bez cenzury 1976–1989* jako [Żyłko Bogusław].

Apanowicz Franciszek, pseud. Ciszek Adam – poz. 6031 (s. 831): autorstwo artykułu pt. *Głos z otchłani*, „Podpunkt" 1989 nr [6] s. 76–78.

Inf.: F. Apanowicz, B. Żyłko; pseudonim mylnie rozwiązano w *Bez cenzury 1976–1989* jako [Żyłko Bogusław].

Apiecionek Czesław, pseud. Cz. A. – poz. 937 (s. 186): autorstwo noty biogr. w książce: Bobkowski Andrzej, *Coco de Oro. Szkice i opowiadania*. Wwa: Officyna Liberałów 1989.

Inf.: Cz. Apiecionek.

Barańczak Stanisław – poz. 6678 (s. 1010): autorstwo drukowanego anonimowo artykułu o Teatrze Ósmego Dnia pt. *Teatr na ławie oskarżonych*, „Zapis" 1978 nr 8: X s. 143–147.

Inf.: S. Barańczak, *Bibliografia prac własnych od 1965 do 1 IX 1992* (wydruk komputerowy, pozycja 425).

Bugajski Ryszard, pseud. Bakuła Ryszard – poz. 6728 (s. 1036): autorstwo recenzji pt. *Trzy razy jeden („Przypadek" K. Kieślowskiego)*, „Wezwanie" 1982 nr 2/3: V/VII s. 217–219.

Inf.: J. Markiewicz; pseudonim mylnie rozwiązano w *Bez cenzury 1976–1989* jako [Markiewicz Jarosław].

Dobrecki Krzysztof, pseud. Pomorski Józef – poz. 3676 (s. 505): autorstwo książki pt. *Imperium absurdu. Kartki z podróży po ZSRR*. Wwa: Niezal. Ruch Społ. „Solidarność" im. ks. Jerzego Popiełuszki 1988.

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Pols–Pon).

Dobrowolski Hieronim, pseud. Hermeneutyk – poz. 2568 (s. 375–376): autorstwo książki pt. *Każdemu co jego*. Łódź: Trybuna Ludu Podziemnego 1984.

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Herm–Hł) według *Słownika pseudonimów pisarzy polskich*. T. 5. 1971–1995. Pod red. D. Świerczyńskiej. Wrocław 1998, s. 218; pseudonim mylnie rozwiązano w *Bez cenzury 1976–1989* jako Ryszard Legutko i błędnie umieszczono książkę w haśle tego autora.

Król Marcin, Smolarowa Irena, Toruńczyk Barbara, pseud. IBM – poz. 1927 i 1928 (s. 298), 6585, 6586 i 6588 (s. 962–963): autorstwo przekładu eseju Konstantego A. Jeleńskiego pt. *„Kultura": Polska na wygnaniu*.

Inf.: Jerzy Giedroyc, Konstanty A. Jeleński, *Listy 1950–1987*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Wojciech Karpiński. Warszawa: Czytelnik 1995, s. 435–436.

Lewszyk Stanisław, pseud. S.L. „T1-126" – poz. 4898–4900 (s. 650): autorstwo książki pt. *Kołyma*.

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Ler–Lin), (S–Sam).

Miklaszewska Marta, pseud. Orda Monika – poz. 3725 (s. 510) i 3731 (s. 512): autorstwo książki pt. *Sprawiedliwość w cieniu pałki*. Wyd. 1. Wwa: Głos 1985 oraz jej pierwodruku w: „Obecność" 1984 nr 8 s. 67–83, 119.

V.indd 298 2011-06-13 14:33:21

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Or); *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*. T. 5. 1971–1995. Pod red. D. Świerczyńskiej. Wrocław 1998, s. 912.

Panas Władysław, pseud. Gryficki Biernat – poz. 226 (s. 59): autorstwo artykułu pt. *Żydzi w literaturze polskiej*, „Spotkania" 1985 nr 29/30 s. 94–108.

Inf.: W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin: Wydawnictwo Dabar 1996 (nota na okładce).

Panas Władysław, pseud. Radzikowski Ludwik W. – poz. 6040 (s. 832): autorstwo przekładu *Dziennika myśli* Lwa Szestowa, „Spotkania" 1978 nr 2: I s. 22–29.

Inf.: W. Panas, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin: Wydawnictwo Dabar 1996 (nota na okładce).

Sokołowski Jan Maksymilian, pseud. Falęcki Jan – poz. 1353 (s. 233–234): autorstwo książki pt. *Tak było. Wspominki z lat okupacji*. Wyd. 1. Wr.: Ag. Inf. „Solidarności Walczącej" 1986.

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (F–Fe).

Załuski Piotr, pseud. Oleś Stanisław – poz. 1602 i 1603 (s. 259), 3328 i 3329 (s. 464–465): współautorstwo (wraz z Wiktorem Grotowiczem) książki pt. *Czy Polaków stać na optymizm? Rozmowy ze Zdzisławem Najderem*.

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Og–Op).

III. Autorzy wierszy drukowanych anonimowo, mylnie zakwalifikowanych do działu *Utwory anonimowe i okolicznościowe* (wiersze w tym dziale systematyzowane są według roku publikacji i incipitu)

Bieniasz Maciej (hasło poz. 902) – **poz. 4912 (s. 657), 4918 (s. 664), 4935 (s. 674)**: autorstwo drukowanego anonimowo w latach 1982, 1983, 1985 wiersza pt. *Idą pancry na „Wujek"* (Przyszli nocą w uśpiony dom...).

Inf.: M. Bieniasz, A. Dębska.

Broda Jarosław (hasło poz. 1038–1047) – **poz. 4912 (s. 657)**: autorstwo drukowanego w 1982 r. wiersza pt. *Nie rzucaj na nas klęski...* [podp.: J.], **poz. 4918 (s. 663)**: prawdopodobne autorstwo drukowanego anonimowo w 1983 r. wiersza *Nieszczęsny* (Nareszcie wybiła nasza godzina...), **poz. 4918 (s. 665)**: autorstwo drukowanego anonimowo w 1983 r. wiersza *Znowu dom ci w nas kradną...*

Inf.: A. Dębska.

Budrewicz Leszek (hasło poz. 1086–1102) – **poz. 4918 (s. 662-666)**: autorstwo drukowanych anonimowo w 1983 r. wierszy: *Byłoby czym się zachłysnąć...*, *Dziwna wojna* (Moja ojczyzna stała się cmentarzem wojskowym...), *Pięść nad pięściami* (Na razie zostałem sam...), *Powrót J. J. L.* (Staram się sobie wyobrazić...), *Marzec 1982* (Wyszedłem z domu...), *Żeby można było umrzeć...*

Inf.: A. Dębska.

Jagiełło Michał Bronisław (hasło poz. 1840–1841) – **poz. 4912 (s. 654 i 658)**: autorstwo drukowanych anonimowo w 1982 r. wierszy pt. *Czwarty* (Było nas dwoje...) i *Piąty*

V.indd 299 2011-06-13 14:33:21

(Twardy byłeś, synu...) [podp.: NN] z cyklu *Kopalnia „Wujek”*, **poz. 4918 (s. 664)**: autorstwo drukowanego anonimowo w 1983 r. cyklu *Kopalnia „Wujek”* (Pierwszy: Patrz, a tamtej koszuli w kratę...), **poz. 4935 (s. 673)**: autorstwo drukowanego anonimowo w 1985 r. cyklu *Kopalnia „Wujek”*.

Inf.: A. Dębska.

Jastrun Tomasz (hasło poz. 1896–1910) – **poz. 4912 (s. 657)**: autorstwo drukowanego anonimowo w 1982 r. wiersza pt. *Alarm* (Przekaż dalej, wpadła drukarnia...) [podp.: NN].

Inf.: A. Dębska.

Kaczmarski Jacek (hasło poz. 1958–1995) – **poz. 4918 (s. 663)**: autorstwo drukowanego anonimowo w 1983 r. wiersza pt. *Budujemy arkę przed potopem* (Każdy z was jest łodzią...).

Inf.: A. Dębska.

Kowalski Jacek (hasło poz. 2391–2393) – **poz. 4958 (s. 687)**: autorstwo drukowanego anonimowo w 1989 r. wiersza pt. *Pan Tadeusz* (Jak przyjemnie pomyśleć czasem...) [podp.: monogramista JK (II poł. XX wieku)].

Inf.: A. Dębska, J. Kowalski.

Polkowski Jan (hasło poz. 3664–3672) – **poz. 4918 (662–665)**: autorstwo drukowanych anonimowo w 1983 r. wierszy: *Ani wczoraj, ani jutro, tylko dym...*, *Żadnej ofiary* (Cywilizacją jest zimne powietrze...), *22 III 82* (Melodia martwych pól...), *Nie pisz nic. Niech mówią inni...*, *Otworzy cię miecz* (Rozmyślam o Tobie...), *Oszczędziłeś mnie* (Rozpaczałbym, ale nie przebaczyłby mi tego mróz...), *Moja słodka ojczyzno* (Urodziłem się w pociągu...), *Mówiliśmy prostym językiem żywiołów...* (Widzę i opisuję: białe niebo...).

Inf.: A. Dębska.

Prokop Jan (hasło poz. 3694–3698) – **poz. 4918 (s. 662–663)**: autorstwo drukowanych anonimowo w 1983 r. wierszy: *Drogi Rejtanie właściwie twój protest...*, *Jestem chłopek z okolic Skomielnej...*
Inf.: A. Dębska.

Rymkiewicz Jarosław Marek (hasło poz. 3838–3848) – **poz. 4918 (s. 663)**: autorstwo drukowanego anonimowo w 1983 r. wiersza pt. *Czwarta pieczęć* (Koń maści trupioszarej...).

Inf.: A. Dębska.

Zagajewski Adam (hasło poz. 4687–4703) – **poz. 4918 (s. 662, 665)**: autorstwo drukowanych anonimowo w 1983 r. wierszy: *Siedemnastoletni* (Franz Schubert, siedemnastoletni...), *Porównania* (Tylko porównania...), *Czereśnie* (W sierpniowe popołudnie stary mężczyzna...).

Inf.: A. Dębska, A. Zagajewski.

V.indd 300 2011-06-13 14:33:21

IV. Autorzy wierszy okolicznościowych, odnotowanych jako anonimowe w dziale *Utwory anonimowe i okolicznościowe*

1978 (poz. 4883, s. 645), **1988** (poz. 4954, s. 684):
Ciężkie, duszne i upalne są noce sierpniowe... [tyt.: Hradec Kralove; aut.: **Jacek Tarkowski**].

Inf.: A. Dębska; Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Stal się leje, moc truchleje (1)*, „Gazeta Świąteczna" 1999 nr 1 z 2–3 I s. 12.

1979 (poz. 4885, s. 646), **1984** (poz. 4927, s. 669–670), **1985** (poz. 4935, s. 674):
Przechodniu, pochyl czoło... [tyt.: Służewiec; aut.: **Tadeusz Porayski**].

Inf.: A. Dębska.

1982 (poz. 4912, s. 659), **1983** (poz. 4918, s. 665), **1985** (poz. 4935, s. 675):
Wyjeżdżajcie już chłopcy od „Piasta"... [tyt.: Ostatnia szychta w KWK „Piast"; aut.: **Jakub Broniec (właśc. Jan Michał Zazula)**].

Inf.: A. Dębska.

1982 (poz. 4912, s. 654), **1985** (poz. 4935, s. 672):
Chłopcy z Grabówka, chłopcy z Chylonii... [tyt.: Ballada o Janku Wiśniewskim; aut.: **Krzysztof Dowgiałło**].

Inf.: Mirosław Przylipiak, *Legenda o Janku Wiśniewskim*, „Tygodnik Powszechny" 1994 nr 50 s. 1, 4.

V. Błędy w atrybucji lub systematyzacji tekstów i rozpoznaniu nazw osobowych

Poz. 64, 6555, 6567 (teksty podpisane Lidia Rola) i poz. 3359, 3916 (teksty podpisane L. B. [Lidia Burska]): autorką wszystkich tekstów jest **Lidia Rola-Burska**.

Poz. 1817 (hasło: Wacław Iwaniuk): odnotowana omyłkowo w tej pozycji książka pt. *Niezdemobilizowani. Poznań – Warszawa 1945–1946*. Wwa: Głos 1987, 102 s. jest autorstwa **Alicji Iwańskiej** i powinna figurować w jej haśle (poz. 1823–1824).

Inf.: J. Wolski.

Poz. 2128–2130 (hasło: Victus Kisiel-Potocki): hasło utworzone omyłkowo dla pseudonimu, odnotowane w nim 3 edycje książki pt. *Na Sybir w 1944 roku* winny figurować w dziale *Utwory anonimowe i okolicznościowe*.

Poz. 3431 (hasło: Marek Nowakowski): odnotowana omyłkowo w tej pozycji książka pt. *„Osiem dni w Ojczyźnie"*. Kr.: [b.w.], 1985, 28 s. jest autorstwa **Tadeusza Nowakowskiego** (wydawca podał błędne imię autora na okładce i stronie tytułowej) i powinna figurować w jego haśle (poz. 3446–3453).

Inf.: K. Bronowski, *Bibuła. Polskie wydawnictwa niezależne 1976–1989 r.* (Nowakowski).

V.indd 301 2011-06-13 14:33:21

VI. Skorygowana numeracja tomików w obrębie wrocławskiej serii Biblioteka „Agory" odnotowanych w bibliografii *Bez cenzury 1976–1989*

(Na podstawie sygnału Ł. Ossowskiego i nadesłanego wykazu pozycji Biblioteki „Agory" zamieszczonego w tomiku L. Szarugi *Prawdę mówiąc*, Wr.: [b.w.], 1979, skonfrontowanego z katalogami zbiorów wydawnictw pozacenzuralnych.)

1. Lothar Herbst *Rdza na trąbce* (poz. 1689, s. 270).
2. Marianna Bocian *Scalone z rozkładu* (poz. 948, s. 188).
3. Jarosław Broda *Poezja niebezpieczna* (poz. 1038, s. 197).
4. Leszek Budrewicz *Ruchy tektoniczne* (poz. 1088, s. 205).
5. Leszek Pułka *Defekty fetysza* (poz. 3746, s. 515).
6. Lothar Herbst *Listy w sprawie wiary i nadziei* (poz. 1688, s. 270).
7. Leszek Szaruga *Mityng poetów. (Antologia)* (poz. 344, s. 123).
8. Leszek Pułka *Made in Poland. (Poemat jednej melancholii)* (poz. 3747, s. 515).
9. Marianna Bocian *Na marginesie historii Marsjasza i Apolla. (Esej)* (poz. 946, s. 188).
10. Leszek Budrewicz *Arytmia serca* (poz. 1089, s. 205).
11. Marianna Bocian *Strzępy fotografii* (poz. 947, s. 188).
12. Ryszard Biliński *Obyczajność publiczna* (poz. 923, s. 185).
13. Leszek Pułka *Miasto* (poz. 3748, s. 515).
14. Stanisław Bereś *Szansa poetyckiego historyzmu. (Esej)* (poz. 1, s. 3, poz. 879, s. 180).
15. Leszek Budrewicz *Jak minął dzień* (poz. 1090, s. 205).
16. Jarosław Broda *Zbudźcie mnie po drugiej stronie* (poz. 1039, s. 197).
17. Leszek Pułka *Tak tylko w cyrku* (poz. 3749, s. 515).
18. Stanisław Stabro *Ten wiersz, który ma na imię Polska* (poz. 3994, s. 542).
19. Ryszard Biliński *W kręgu Kaina* (poz. 922, s. 185).
20. Leszek Szaruga *Prawdę mówiąc* (poz. 4092, s. 553).

V.indd 302 2011-06-13 14:33:21