

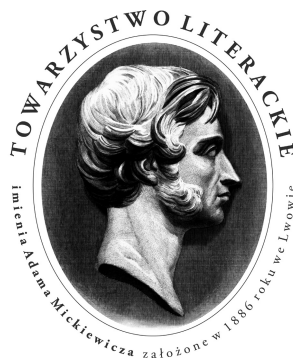
Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

# PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII  
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CX, zeszyt 3

**IBL** INSTYTUT BADAŃ  
LITERACKICH PAN  
WYDAWNICTWO  
WARSZAWA 2019



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

Komitet redakcyjny: GRAŻYNA BORKOWSKA (redaktor naczelny), MICHAŁ GŁOWIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego), TERESA KOSTKIEWICZÓWA (zastępca redaktora naczelnego), ADAM DZIADEK, LUIGI MARINELLI, ALEKSANDRA OSZCZĘDA, ANDRZEJ SKRENDO, AGATA STANKOWSKA, PAWEŁ STĘPIEŃ, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: ZOFIA SMOLSKA

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

Opracowanie redakcyjne i korekta: DOROTA FIRKOWSKA, INEZ KROPIDŁO, MICHAŁ KUNIK, AGNIESZKA MAGREL, JOANNA NOWAK, ZOFIA SMOLSKA, DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: **erte**

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**



**NARODOWY  
PROGRAM  
ROZWOJU  
CZYTELNICTWA**

„Pamiętnik Literacki” jest objęty programem digitalizacji dzięki wsparciu finansowemu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego



**Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego**

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN  
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,  
Wrocław-Warszawa 2019

Objętość: ark. wyd. 20,75; ark. druk. 16,5  
Nakład: 400 egz.

## TREŚĆ ZESZYTU

	Str.
<u>1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY</u>	
Iwona Boruszkowska, Akuszerki awangardy: kobiety a początki nowej sztuki . . . . .	5
Marzenna Cyzman, Komunistyczna agitka czy jednak coś więcej? O powieści Brunona Jasińskiego „Palę Paryż” . . . . .	15
Paweł Tomczok, Makietą nowoczesności. O pośredniku opowiadania w „Ulicy Krokodyli” Brunona Schulza . . . . .	33
Agnieszka Dauksza, Debora Vogel i gesty emancypacji . . . . .	47
Łukasz Kraj, Feminizowanie awangardy? „Na pewno książka kobiety” Wandy Melcer . . .	59
Anna Pekaniec, Awangardowe oddźwięki. Anny Świrszczyńskiej wiersze i prozy poetyczne z lat trzydziestych XX wieku . . . . .	77
Justyna Tabaszewska, Codzienne, dotkliwe, toksyczne. „Młoda” literatura w afekcie . .	91
<u>Zagadnienia języka artystycznego</u>	
Marta Bukowiecka, Świat jako język. Słowo mówione i groteska lingwistyczna w prozie Doroty Masłowskiej . . . . .	107
<u>2. MATERIAŁY I NOTATKI</u>	
Piotr Łopuszański, Noce arabskie Leśmiana . . . . .	131
Iwona Boruszkowska, Aleksander Wójtowicz, „Kochany (Panie) Janku...” – listy Jolanty Fuchśówny do Jana Brzękowskiego . . . . .	149
Agnieszka Hudzik, Wojna, emigracja i dusza poety. O korespondencji Hermanna Brocha i Józefa Wittlina . . . . .	161
„Kontakt intelektualny z Państwem obojgiem na odległość daje mi [...] wiele radości”. Listy Teodora Parnickiego do Teresy i Sławomira Cieślikowskich z lat 1961–1966. Opracował Piotr Gorliński-Kucik . . . . .	183
<u>3. RECENZJE I PRZEGLĄDY</u>	
Marta Tomczok, Postronny zaangażowany. Wokół nowej koncepcji metodologicznej. Rec.: Karolina Koprowska, Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków. Kraków 2018 . . . . .	219
Paweł Bem, Moralność archiwum. O korzyściach z ożywiania pracowni pisarza. Rec.: Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym. Redakcja Mateusz Antoniuk. Kraków 2017 . . . . .	224
Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, Młoda proza polska przed lustrem. Rec.: Irina Adelgejm, Psychologija poetiki. Autopsichotierapiewticeskije funkciji chudożestwiennogo tieksta (na materiale polskoj prozy 1990–2010-ch gg.). Moskwa 2018. „Sowriemiennyje literatury stran Centralnoj i Jugo-Wostocznoj Jewropy”. . . . .	236
Michalina Kmieć, Awangarda kobiet – ekspresjonistyczny krąg Marianne Werefkin. Rec.: Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle. Edited by Tanja Malychewa, Isabel Wünsche. Leiden–Boston (2017). „Avant-Garde Critical Studies”. Volume 33 . . . . .	244
Katarzyna Trzeciak, Rozwidłone ścieżki polskości. Rec.: Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918. Edited by Tamara Trojanowska, Joanna Niżyńska, Przemysław Czapliński. With the assistance of Agnieszka Polakowska. Toronto–Buffalo–London 2018 . . . . .	248
Maciej Zweifel, Literatura i literaturoznawstwo z perspektywy językoznawstwa kognitywnego. Wybrane ujęcia. Rec.: Dociekania kognitywne. Redakcja Agnieszka Libura, Daria Bębeniec, Hubert Kowalewski. Kraków (2018). „Językoznawstwo Kognitywne. Studia i Analizy” . . . . .	255

## CONTENTS OF THE FASCICLE

	Page
1. TREATISES AND ARTICLES	
Iwona Boruszkowska, Avant-Garde Midwives: Women and the Beginning of New Art . . .	5
Marzenna Cyzman, A Communist Propaganda Leaflet or Something Else? On Bruno Jasiński's "Pałę Paryż" ("I Burn Paris") . . . . .	15
Paweł Tomczok, A Model of Modernity. Bruno Schulz's "Ulica Krokodyli" ("The Street of Crocodiles"): the Story's Intermediary . . . . .	33
Agnieszka Dauksza, Debora Vogel and Emancipatory Gestures . . . . .	47
Łukasz Kraj, Feminizing the Avant-Garde? Wanda Melcer's "Na pewno książka kobiety" ("Surely a Woman's Book") . . . . .	59
Anna Pekaniec, Avant-Garde Responses. Anna Świrszczyńska's Poems and Poetic Prose of the 1930s . . . . .	77
Justyna Tabaszewska, Everyday, Bitter, Toxic. "Young" Literature in Affect . . . . .	91
Problems of Artistic Language	
Marta Bukowiecka, World as Language. Spoken Language and Linguistic Grotesque in Dorota Masłowska's Prose . . . . .	107
2. MATERIALS AND NOTES	
Piotr Łopuszański, Leśmian's Arabian Nights . . . . .	131
Iwona Boruszkowska, Aleksander Wójtowicz, "Kochany (Panie) Janku..." ("Dearest (Mister) Johnny..."): Jolanta Fuchsówna's Letters to Jan Brzękowski . . . . .	149
Agnieszka Hudzik, War, Emigration and the Soul of the Poet. On Hermann Broch and Józef Wittlin's Correspondence . . . . .	161
"Kontakt intelektualny z Państwem obojgiem na odległość daje mi [...] wiele radości" ("The intellectual contact with both of You from distance [...] brings me much happiness"). Teodor Parnicki's Letters to Teresa and Sławomir Cieślukowscy from the Years 1961–1966. Edited by Piotr Gorliński-Kucik . . . . .	183
3. REVIEWS AND SURVEYS	

# 1. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

Pamiętnik Literacki CX, 2019, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2019.3.1

IWONA BORUSZKOWSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## AKUSZERKI AWANGARDY: KOBIETY A POCZĄTKI NOWEJ SZTUKI\*

Po zapoznaniu się z kanonicznymi dziś monografiami na temat historii polskiej literatury awangardowej<sup>1</sup>, a szczególnie pracami dotyczącymi początków nowej sztuki, współczesny odbiorca uznać może, iż polski ruch futurystyczny jest męskulinistycznym monolitem – w badaniach Andrzeja Lama, Grzegorza Gazdy czy innych próżno szukać fragmentów poświęconych roli kobiet. Z szeregu nazwisk pierwszej świetności – Jerzy Jankowski, Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Aleksander Wat, Anatol Stern, Julian Przyboś, Tadeusz Peiper (by wymienić tytułem przykładu jedynie najbardziej rozpoznawalne) – nie wychylają się nazwiska znanych artystek bądź pisarek, a przecież nie jest prawdą, że kobiety nie współtworzyły w Polsce nowej sztuki. Nawet w studiach nad tzw. awangardami marginesu czy – jak to określa Andrzej K. Waśkiewicz – „peryferiami polskiego futuryzmu”<sup>2</sup> brak passusów poświęconych analizie roli kobiet. Miejsca dla nich nie ma również wśród „niechcianych futurystów”<sup>3</sup>.

Gdy przyglądamy się męskiemu niemal zupełnie obliczu polskiej awangardy historycznej, trudno powiązać z tym nurtem kobiece nazwiska<sup>4</sup>. Owszem, reprezentujący go pisarze stworzyli bardzo interesujące bohaterki w swoich dziełach (jak choćby Bruno Jasiński w *Nogach Izoldy Morgan*<sup>5</sup>), uwieczniali też kobiety w poezji

---

\* Tekst powstał w ramach projektu *Style zachowań awangardowych* (program Sonata 10, nr rej. 2015/19/D/HS2/01003), finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

<sup>1</sup> Zob. A. Lam, *Awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*. Kraków 1969. – G. Gazda, *Futurizm w Polsce*. Wrocław 1974. – *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp, koment. Z. Jaroński. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska. Wrocław 1978. BN I 230.

<sup>2</sup> A. K. Waśkiewicz, *W kręgu futuryzmu i awangardy. Studia i szkice*. Wrocław 2003, s. 89.

<sup>3</sup> Zob. K. Jaworski, *Niechciani futurysty – warszawska awangarda literacka Dwudziestolecia międzywojennego*. W zb.: *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura – sztuka – film*. Red. K. Jaworski, P. Rosiński. Kielce 2011.

<sup>4</sup> Wyjątkiem mogą być wiersze M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej albo twórczość K. Ilakowiczówny, wskazywana przez T. Peipera w *Drodze rymu* (w: *Tędy. Nowe usta*. Przedm., koment. S. Jaworski. Oprac., red. T. Podolska. Kraków 1972) jako przykład awangardowości rytmu poezji.

<sup>5</sup> B. Jasiński, *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*. Wybór, wstęp G. Lasota. Warszawa 1966. Tytułowe kobiece nogi to w owej mikropowieści rekwizyt erotyczny, potencjalny substytut pożądania głównego bohatera, inżyniera Berga. Ów symbol seksualności kobiety i jej uprzedmiotowienia można określić jako figurę kryzysu, nabiera więc też znaczenia symbolu zagłady świata. Samobójcza śmierć Izoldy wyraża protest przeciwko takiemu urzeczowieniu i stanowi próbę ponownej in-

(często były to liryki o zabarwieniu erotycznym<sup>6</sup>), poświęcali im fragmenty tekstów teoretycznych i manifestów:

Rozróżniamy spomiędzy dzieł sztuki architektonicznej, plastycznej i technicznej – KOBIECĘ – jako doskonałą maszynę rozrodczą<sup>7</sup>.

Chcemy słać wojnę – jedyną higienę świata – militaryzm, patriotyzm, gest niszczycielski anarchistów, piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet<sup>8</sup>.

Wprowadzający „dyktaturę poetoriatu” skamandryci traktowali je nawet jako zupełnie odrębną grupę odbiorców:

Robotnicy, żołnierze, dzieci, starcy, ludzie, kobiety, inteligenci i pisarze dramatyczni! Dnia 29 listopada w piątek o godz. 9 wieczór otwiera się: Pierwsza Warszawska Kawiarnia Poetów „POD PICADOREM” [...]<sup>9</sup>.

Tymczasem w dziejach europejskiego ruchu awangardowego nie do przecenienia jest rola np. Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej (Nadii Léger, 1904–1983)<sup>10</sup>, która była współtwórczynią (z Janem Brzękowskim) i wydawczynią dwujęzycznego francusko-polskiego czasopisma „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, samodzielnie finansującą jego druk, a także malarką ukształtowaną pod wpływem konstrukttywizmu i suprematyzmu, uczennicą Kazimierza Malewicza czy Władysława Strzemińskiego, wreszcie żoną słynnego malarza Fernanda Légera. Warto też wspomnieć o francuskiej artystce Valentine de Saint-Point – świadomej zasad futurystycznej autokreacji twórczyni tekstu programowego *Manifesto della donna futurista* (Manifest kobiety futurystycznej) z 1912 roku, w którym odpowiadała ona na słynny manifest Marinettiego i naszkicowała portret silnej, niezależnej kobiety nowych czasów.

Przywołując określenie Agnieszki Mroziak, można stwierdzić, iż w momencie pojawiania się idei nowej sztuki kobiety weszły w rolę „akuszerki” procesów transformacyjnych<sup>11</sup>. Wkład artystek i pisarek w formowanie się polskiego ruchu awangardowego był i często nadal jest pomijany. Nie chcę przez to powiedzieć, że pełniły one jedynie funkcje pomocnicze, ale podkreślić, że były wówczas obecne oraz

---

tegracji rozczłonkowanych części ciała (nogi umierają wraz z bohaterką). Kobieta zostaje tu wprowadzona do roli fetyszu.

<sup>6</sup> Zob. T. Peiper, *Niedziela*. W: *Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstów, koment. A. K. Waśkiewicz. *Utwory Z dróg wojennych* oprac., koment. S. Jaworski. Kraków 1979, s. 67.

<sup>7</sup> B. Jasieński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej życia*. W: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Oprac. E. Balcerzan. Wrocław 1972. BN I 211, s. 205.

<sup>8</sup> F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. W zb.: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybór, oprac. E. Grabska, H. Morawska. Warszawa 1969, s. 151 (przeł. M. Czerwiński).

<sup>9</sup> A. Kowalczykowska, *Programy i spory literackie w Dwudziestoleciu 1918–1939*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 1981, s. 35.

<sup>10</sup> Zob. H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*. Warszawa 2005. – M. Poprzeczka, *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie*. Warszawa 2012.

<sup>11</sup> A. Mroziak, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Warszawa 2012.

aktywne, choć nie zawsze widoczne, wskutek tego nie zostały zapamiętane, ich ślady zaś zacierano<sup>12</sup>. Wszechstronna, lecz przemilczana i niedoceniana rola kobiet w kształtowaniu się awangardy domaga się solidnych badań i wielu tomów opracowań monograficznych. Pewne kroki w tę stronę już uczyniono<sup>13</sup>.

### Komentatorki i propagatorki idei nowej sztuki

W momencie pojawienia się tendencji awangardowych polska prasa niemal na bieżąco przekazywała doniesienia o nowinkach artystycznych. To właśnie z tego źródła można obecnie uzyskać sporo informacji o roli, jaką miały do spełnienia „akuszerki awangardy”. Wśród pierwszych komentatorek poczynań twórców awangardowych znajdziemy Annę Limprechtównę (pseudonim Orsyd), pisarkę<sup>14</sup> i publicystkę, drukującą artykuły na temat sytuacji kobiet<sup>15</sup> w czasopiśmie feministycznym „Ster”, wydawanym początkowo jako dwutygodnik we Lwowie przez Leontynę Jezierską, a od 1907 roku w Warszawie przez Związek Równouprawnienia Kobiet Polskich<sup>16</sup>. Będąc aktywną członkinią tego związku, Limprechtówna „zajmowała się głównie przybliżaniem czytelnikom problemu społecznego, jakim [...] była prostytutka”<sup>17</sup>. Poza tym interesowała się też tematyką krytycznoliteracką. Jako pierwsza polska komentatorka włoskiego futuryzmu na łamach warszawskiego dwutygodnika „Echo Literacko-Artystyczne” w styczniu 1914 ogłosiła obszerny analityczny szkic zatytułowany *Futuryzm*, w którym przytaczała fragmenty manifestów Filippa Tommasa Marinettiego, a przedstawiając futurystyczne poglądy na sztukę i literaturę, zapoznawała czytelnika z założeniami ruchu w rozumieniu politycznym, artystycznym i socjalnym<sup>18</sup>:

W życiu społecznym futuryści walczą ze wszystkim, co słabe, niedołęzne, upadające: z miękka czułościowością w stosunkach z ludźmi, z nostalgią romantyczną, zwracającą się ku przyżytkom prze-

<sup>12</sup> O problemie usuwania śladów kobiecej obecności zob. G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Draj, A. Kopaćki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002.

<sup>13</sup> Wymienić tu można kilka ciekawych publikacji, m.in.: E. A. Frost, *Feminist Avant-Garde in American Poetry*. Iowa City 2003. – L. Delap, *The Feminist Avant-Garde: Transatlantic Encounters of the Early Twentieth Century*. Cambridge – New York 2007. – J. M. Harding, *Cutting Performances. Collage Events, Feminist Artists, and the American Avant-Garde*. Ann Arbor 2010. – M. Marcus, R. Hemus, *Women of the Avant-Garde 1920–1940*. Ed. M. J. Holm, K. Degel, J. Rank. Transl. J. Manley. Humlebæk 2012.

<sup>14</sup> O Annie Limprechtównie (zm. 1927) nie wiadomo zbyt wiele. Poza tym, że była współpracowniczką „Steru” oraz tygodnika społeczno-politycznego „Głos”, wydała kilka utworów literackich: cykl opowiadań *Za późno (Idylla, Wyzwolona, Wikta, Izmael, Dwa listy* (Warszawa 1900)), powieść współczesną *Własną drogą* (Warszawa 1914); nowele: *Postanictwo Jasia* (Warszawa 1925), *Gwiazda w kałuży* (Warszawa 1927) oraz *Franek z Pragi (zwycięzca)* (Warszawa 1927); w rękopisie zaś pozostaje jej jednoaktówka – dramat *Matka* (napisany między rokiem 1901 a 1910).

<sup>15</sup> Np. A. Limprechtówna, *O prostytutce w małżeństwie*. „Ster” 1907, z. 1/2, s. 47–48.

<sup>16</sup> Związek Równouprawnienia Kobiet Polskich działał od 1907 roku, na jego czele stała Paulina Kuczalska-Reinschmit (1859–1921).

<sup>17</sup> D. Domarańczyk, „Ster” – pierwsze w Polsce radykalne czasopismo feministyczne przelotem XIX i XX wieku. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 1, s. 202.

<sup>18</sup> Orsyd, *Futuryzm*. „Echo Literacko-Artystyczne” 1914, nr 1. Pisownia oraz interpunkcja w przytoczonych cytatach z tego artykułu zostały zmodernizowane według współczesnych zasad.

szłości, z wygodnym oportunizmem, z tyranią wszelkich zbiorowych autorytetów, jak akademie, konserwatoria, towarzystwa naukowe itd.<sup>19</sup>

Dalej autorka szkicu przyglądała się „reformatorskiej roli futuryzmu”<sup>20</sup> w dziedzinie sztuk pięknych i literatury. Jako cechy charakterystyczne omawianego przez siebie prądu Limprechtówna wskazywała kult maszyny, niszczycielskie tendencje względem starego porządku, wprowadzanie zupełnie nowych zasad tworzenia w literaturze, malarstwie i muzyce, a także referowała poglądy futurystów na temat kobiet. Cztery lata przed pierwszą polską ulotką futurystyczną *Tak* (broszurka z 1918 roku) i pięć lat przed pierwszymi wystąpieniami futurystów warszawskich („Wieczór podtropikalny” Sterna i Wata) czy krakowskich („pozewieczory” Czyżewskiego, Jasieńskiego i Młodożeńca w Klubie Futurystów „Pod Katarynką”), publicystka pisała o futuryzmie, że jako „młodzieńczy wybuch długo tłumionego niezadowolenia [...] grzeszy dziką przesadą i brutalną bezwzględnością, która nieopatrznie pali za sobą wszystkie mosty”<sup>21</sup>. Z obawą akcentowała awangardowe „burzliwe zamiary względem wszystkiego, co [...] przeszłość najpiękniejszego i najdrogocenniejszego pozostawiła [...]”<sup>22</sup>. Prognozowała jednak, że futuryzm jako ruch postępowy może stać się „podwaliną społeczno-państwowej potęgi Włoch”<sup>23</sup>. I choć badacze historii futuryzmu notują 26 chronologicznie wcześniejszych wzmianek i artykułów zapoznających czytelników z założeniami estetycznymi Marinettiego<sup>24</sup>, to szkic Limprechtówny wyróżnia się na ich tle wnikliwością i wykorzystaniem obszernych cytatów z manifestów (w przekładzie własnym). Autorka współkreowała obraz tego awangardowego ruchu artystycznego, w jakiś sposób zapewne wpłynęła na polską recepcję założeń włoskiego futuryzmu w tzw. fazie informacyjnej (według Gazdy przypadającej na lata 1909–1918<sup>25</sup>), a być może też w okresach późniejszych.

Limprechtówna nie była zresztą jedyną polską publicystką żywo zainteresowaną prądami artystycznymi nowej sztuki. W kijowskim dwutygodniku ilustrowanym „Kłosy Ukraińskie”<sup>26</sup> ukazał się 12 IV 1914 dość podobny w treści, choć może mniej obrazowy, a bardziej informacyjny artykuł Marii Sławińskiej – polskiej dziennikarki-korespondentki z Florencji (nic więcej nie udało się o tej autorce ustalić). Sam futuryzm i główne tezy włoskich artystów charakteryzowała Sławińska następująco:

Ruch futurystyczny jest [...] zmaganiem się „młodych sił” na polu literatury i sztuki. [...]

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Jako pierwszy ukazał się anonimowy artykuł w krakowskiej „Nowej Reformie” z 7 V 1909; jako drugi – szkic I. Grabowskiego *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej* („Świat” 1909, nr 40–41).

<sup>25</sup> Zob. *Gazda*, *op. cit.*, s. 62.

<sup>26</sup> „Kłosy Ukraińskie” – dwutygodnik ilustrowany. Polskie czasopismo polityczne i literackie redagowane pod kierownictwem Jana Ursyna-Zamaraiewa (1857–1924), wydawane w Kijowie od roku 1913 do 1917.



[...] Do grona jego należą malarze, rzeźbiarze, poeci i muzycy. Celem ich jest, jak mówią, oswobodzenie Włoch od gangreny, jaka je pożera. Tą „gangreną” mają być profesorowie, archeolodzy, antykwariusze i cała przeszłość, zawarta w muzeach, która swoją wielkością przytłacza duszę i nie da odetchnąć swobodniej<sup>27</sup>.

W kolejnym numerze „Kłosów Ukraińskich” Sławińska relacjonowała zaś z iście reporterskim zacięciem florencki wieczór futurystyczny:

odczyty, które futurzyści (!) urządzili niedawno we Florencji, ściągnęły masę publiczności. [...]

Na kwadrans przed odczytem sala była [...] przepełniona [...]. Z trudnością przedostałam się do swojego krzesła, w pierwszej chwili ogłuszona gwizdaniem i wyciem [...]<sup>28</sup>.

Autorka pozostawiła też świetny opis tej „antyfuturystycznej manifestacji”, czyli reakcji publiczności, jaka towarzyszyła włoskim występom Marinettiego, Umberta Boccioniego, Carla Carrà<sup>29</sup>:

Piekielny wrzask i wycie [...]. Marinetti dostaje kartoflem w głowę i na scenę zaczynają lecieć różne warzywa, pomarańcze, jaja; z jednej z łóż sypią się na scenę kwiaty – czerwone goździki i białe chryzantemy. O 10-ej godz. na pomoc chrypiącym głosom manifestantów w dwu łóżach zaczynają grać syreny samochodowe, dzielnie akompaniując referentom do końca odczytu, który przeciągnął się do północy; po czym wszyscy jak najspokojniej rozeszli się<sup>30</sup>.

Warto zaznaczyć, że obie publicystkiabrały głos w sprawie futuryzmu przed Jerzym Jankowskim (druk poematu *Maggi* w czerwcu 1914), przed Stefanem Żeromskim (zakopiański odczyt o włoskich futurystach w kontekście literatury polskiej w roku 1915), przed wykładami Juliana Tuwima o włoskim i rosyjskim futuryzmie (Łódź 1915) czy przed serią artykułów Jerzego Hulewicza w „Zdroju” (1917).

Do grona propagatorek wiedzy na temat futuryzmu zaliczyć można również Bronisławę Rychter-Janowską (1868–1953) – krakowską malarzkę i publicystkę (drukowała w „Gazecie Lwowskiej”), podróżniczkę (nie tylko studiowała w Niemczech i Włoszech, ale też odwiedziła kraje północnej Afryki czy Turcję) i pisarkę (zostawiła po sobie kilka dramatów, a także obszerne pamiętniki). W monachijskiej pracowni Antona Ažbé stała przy sztalugach razem z rosyjskimi abstrakcjonistami Aleksiejem Jawlenskim i Wasilijem Kandinskim. I choć sama w swej twórczości artystycznej raczej preferowała konwencję realistyczną (pejzaże i portrety), to nowatorskie prądy w malarstwie wzbudziły jej zainteresowanie. W roku 1919 na zaproszenie Ludwika Skoczylasa wygłosiła wykład *Futuryzm w malarstwie włoskim*<sup>31</sup>. Treść odczytu, niestety, nie zachowała się. Brak też wzmianki o tym fakcie w dziennikach Rychter-Janowskiej<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> M. Sławińska, *Kilka słów o futuryzmie*. [Cz. 1]. „Kłosy Ukraińskie” 1914, nr 2, s. 8.

<sup>28</sup> Sławińska, *op. cit.*, [cz. 2]. Jw., nr 3/4, s. 16.

<sup>29</sup> Prócz nich w opisywanym wydarzeniu wystąpili także G. Papini, A. Soffici, I. Tavalato i F. Canigullo.

<sup>30</sup> Sławińska, *op. cit.*, [cz. 2], s. 16.

<sup>31</sup> Zdaje się, że jedynym śladem tego wydarzenia jest prasowy anons: *Wykłady w Domu Artystów (pl. św. Ducha)*. „Goniec Krakowski” 1919, nr 312, s. 2.

<sup>32</sup> B. Rychter-Janowska, *Mój dziennik 1912–1950*. Wstęp, oprac. J. Różalska. Warszawa 2016.

### Tłumaczk i awangardowej poezji i dramatu

Poza dziennikarkami do rzeczniczek idei nowej sztuki zaliczyć można także tłumaczki, których praca pozwalała przybliżyć czytelnikowi realizacje poetyckie awangardystów francuskich czy włoskich.

W połowie grudnia 1919 i na początku stycznia 1920 ukazały się dwa numery poznańskiego „Zdroju” poświęcone włoskim futurystom. W numerze 5 zamieszczone zostały fragmenty dramatyczne: *Teatrzyk miłości. Dramat przedmiotów* Marinettiego oraz *Ku zwycięstwu* autorstwa Bruna Corry i Emilia Settimellego, a w numerze z 1920: *Geniusz i kultura* Umberta Boccioniego i *Paralelepiped* Paola Buzziego. Wszystkie teksty przetłumaczyła Janina de Witt. Spolszczenia owych „syntez” służyły nie tylko jako prezentacja włoskiego dramatu futurystycznego, ale także jako ilustracja do szkiców Aleksandra Kołtońskiego, analizujących teatr syntetyczny<sup>33</sup>. Skumulowana w paru słowach i gestach kilkunastominutowa scenka Boccioniego odegrana została w 1919 roku na IV Wieczorze „Zdroju” w Teatrze Polskim w Poznaniu, a poprzedził ją spektakl tańca formistycznego w wykonaniu niemieckiej aktorki i tancerki Rity Sacchetto (1880–1959). De Witt podobno osobiście spotkała się z przywódcą włoskich futurystów, potem zaś jeszcze tłumaczyła jego *Manifest futuryzmu*. Wcześniej był on już trzykrotnie spolszczony: przez Ignacego Grabowskiego (1909), przez Cezarego Jellentę (1911) oraz anonimowo (1913)<sup>34</sup>. Przekład z 1921 roku, autorstwa de Witt, zamieszczony został w *Panteonie literatury wszechświatowej*<sup>35</sup> i był czwartym z kolei, lecz zarazem pierwszym pełnym, dokonany przez kobietę tłumaczeniem tekstu programowego futurystów. Nieco później inne utwory Marinettiego przekładała też reportażystka i poetka Wanda Melcer (1896–1972); ukazały się one na łamach „Bloku” w 1924 roku (numer z 23 IX).

Tłumaczką francuskich poetów była romanistka i pisarka Anna Ludwika Czerney (1891–1968), która w 1925 roku przygotowała do druku *Antologię nowej liryki francuskiej*, gdzie zgromadziła i zaprezentowała we własnym przekładzie poezję od Guillaume’a Apollinaire’a do Tristana Tzary; zamieściła tam też obszerną przedmowę i uwagi odnośnie do zapisu, interpunkcji i ortografii w kontekście postulowanego przez futurystów uwolnienia „poezji z więzów codziennej konwenansowej logiki”<sup>36</sup>.

### Recytatorki „słowoplastyczne”

Kolejną znaczącą grupę kobiet zaangażowanych we współtworzenie nowej sztuki stanowią jej interpretatorki sceniczne. We wspomnianym już spektaklu literacko-artystycznym w Teatrze Polskim w Poznaniu 23 XII 1919, określanym jako IV Wie-

<sup>33</sup> Teatr syntetyczny (*teatro sintetico*) polegał na nowym zaaranżowaniu akcji scenicznej z użyciem syntetyczności i dynamiczności. Zob. T. K i r e Ń c z u k, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*. Kraków 2008.

<sup>34</sup> Przekład I. G r a b o w s k i e g o opublikowany był w „Świecie” (1909, nry 40–41), C. J e l l e n t y – w „Literaturze i Sztuce” (1911, nry 42–43), anonimowy zaś w „Przeglądzie Wileńskim” (1913, nry 48–49).

<sup>35</sup> A. L a n g e, A. T o m, *Panteon literatury wszechświatowej. Italia*. Warszawa 1921.

<sup>36</sup> *Antologia nowej liryki francuskiej*. Wybór, wstęp A. L. C z e r n e y. Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 142.

czór „Zdroju”<sup>37</sup>, w roli deklamatorek uczestniczyły krakowska aktorka i recytatorka Julia Romowicz (1889–1942(?))<sup>38</sup>, a także poetka Janina Przybylska<sup>39</sup>, której wiersze znalazły się w ekspresjonistycznej antologii *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*<sup>40</sup>.

Wśród publicznych wystąpień awangardystów coraz większą popularność zyskiwały spotkania poetyckie. 13 III 1920 odbył się pierwszy „poezowieczór” krakowskiego Niezalegalizowanego Klubu Futurystów „Pod Katarynką” w piwnicy domu przy ulicy Jabłonowskich 12, w którym wzięli udział Jasiński, Młodożeniec i Czyżewski, a ich wiersze (m.in. *Oczy tygrysa* i *Elektryczne wizje* Czyżewskiego) recytowała aktorka Teatru im. Juliusza Słowackiego – Zofia Ordyńska (1882–1972)<sup>41</sup>, określana jako „niezrównana interpretatorka poezji futurystycznej”. 19 IV 1920 zorganizowano zaś w Klubie Artystów wieczór poetycki „jednego z najwybitniejszych polskich futurystów” – Czyżewskiego<sup>42</sup>. Jego utwory deklamowała również Ordyńska, która w środowisku krakowskich futurystów uchodziła za najlepszą wykonawczynię ich poezji. Sama artystka szczególnie ceniła sobie wiersze Czyżewskiego, m.in. *Baladę o kelnerce Koci*, *Zielone oko* i *Pastorałki*<sup>43</sup>. Kilka dni po tym wydarzeniu ukazała się relacja (wyjątkowo utrzymana w tonie poważnym, nie zaś humorystycznym) dziennikarki i felietonistki publikującej w „Gońcu Krakowskim” oraz w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”, Jadwigi Migowej (1891–1942):

Utwory p. Tytusa Czyżewskiego wygłosiła p. Zofia Ordyńska z niezrównaną wprost ekspresją, wydobywając po mistrzowsku właściwy nastrój. Recytacje poprzedzone były słowem wstępnym samego autora, który krótko a jasno przedstawił historię futuryzmu w Europie<sup>44</sup>.

Prasowe doniesienia Migowej informują o prawie wszystkich krakowskich wieczorach futurystycznych, zatem dziennikarka bywała na nich, towarzyszyła poetom także podczas występów wyjazdowych (np. w Zakopanem). Raczej jednak nie ceniła tego typu twórczości i czyniła ją przedmiotem żartów w humoreskach na temat futuryzmu czy futurystycznej pisowni<sup>45</sup>. W „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” parodiowała nową sztukę:

nasz rodzimy futuryzm odznacza się specjalną zdolnością do stwarzania coraz to nowych kierunków i grup, [...] każdy z poszczególnych futurystów siebie jedynie uważa za powołanego do budzenia coraz

<sup>37</sup> Relacje z tego wydarzenia znajdują się w rubryce *Wiadomości miejscowe* w „Kurierze Poznańskim” (1919, nr 295, s. 3), w notatce J. Drobnika (J. D., *Z powodu wystawy Buntu i Formistów. Kilka uwag o nowym kierunku sztuki w ogóle*. Jw., nr 298, s. 1–2), a także w artykule *Ruch artystyczny w Poznaniu* („Goniec Krakowski” 1920, nr 11, s. 5).

<sup>38</sup> *Romowicz Julia*. Hasło w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Warszawa 1973.

<sup>39</sup> Janina Zofia Przybylska (1896–1950) – nauczycielka gimnazjum i poetka „Zdroju”; żona malarza, grafika i rzeźbiarza Władysława Skotarka, współtwórcy grupy ekspresjonistów polskich „Bunt”.

<sup>40</sup> *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*. T. 1: 1917–1919. Przedm. J. Hulewicz. Poznań 1920.

<sup>41</sup> Zob. A. Pekaniec, *Na scenie: życia, teatru, pisma. O Zofii Ordyńskiej*. W: *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*. T. 4. Red. E. Furgał. Kraków 2012.

<sup>42</sup> „Goniec Krakowski” 1920, nr z 17 IV, s. 5.

<sup>43</sup> Z. Ordyńska, *To już prawie sto lat. Pamiętnik aktorki*. Wrocław 1970, s. 173–175.

<sup>44</sup> J. Migowa, *Wizje elektryczne. Wieczór autorski Tytusa Czyżewskiego*. „Goniec Krakowski” 1920, nr z 22 IV, s. 5.

<sup>45</sup> J. Migowa, *Jak Ewcia została futurystką?* Jw., 1921, nr z 31 VIII, s. 5.

to nowych dreszczów... [...] powstaje w Krakowie strefizm [...], próbkę poezji streficznej podajemy: „Chwastek Chwistka chwilę chwalił / chwycił Chwistek chwost”. Prócz strefizmu istnieją firmizm 00, winkleryzm, neogofronizm, wszystkie zaś są pod konglomeratem blagizmu, reklamizmu i – idiotyzmu!<sup>46</sup>

W podobnym tonie w „Kurierze Poznańskim” Jadwiga Osbergerówna relacjonowała „poezokoncerty” futurystów (np. 17 II 1921) – „najmłodszych w zakresie sztuki anarchistów”: „pozbawione rymu, rytmu i sensu, pełne [...] gromów niweczących wszystko”<sup>47</sup>.

Futuryści krakowscy bardzo cenili interpretacje sceniczne Heleny Buczyńskiej (1894–1957) – aktorki filmowej, reżyserki, tancerki i choreografki, która wymyśliła i praktykowała nowatorską metodę recytacji awangardowych wierszy: słowoplastykę. Jako młoda aktorka zetknęła się z rosyjskimi futurystami (m.in. Władimirem Majakowskim) i już wówczas posługiwała się ową formą ekspresji, polegającą na połączeniu słowa, muzyki i tańca. Kiedy Buczyńska zaczęła pojawiać się na polskich „poezowieczorach”, w jednodniówce „Nuż w bżuhu” (listopad 1921) przedstawiono ją jako „głośną reformatorkę na polu recytacji nowoczesnej” i „twórczynię nowej recytacji futurystycznej”<sup>48</sup>.

Podobną do słowoplastyki technikę wykorzystywała aktorka Irena Solska (1877–1958), podczas słynnego występu „Katarynki” w sali Teatru im. Słowackiego w Krakowie (11 VI 1921) deklamując *Moskwę Młodożeńca* – wiersz, w którym recytator ma w zasadzie do powiedzenia tylko „to”, „tu” i „tam”. Część publiczności była zachwycona brawurową i nowatorską interpretacją, inni gwizdali i tupali, spektakl zakończył się bójką<sup>49</sup>. Solska uczestniczyła jednak we wszystkich najważniejszych futurystycznych „poezowieczorach” odbywających się w Krakowie, Warszawie i Łodzi, a ceniący jej technikę futuryści – którzy przywiązywali ogromne znaczenie do sposobu publicznej prezentacji swoich wierszy – dedykowali Solskiej różne utwory (m.in. Jasiński i Wat).

Wśród deklamatorek poezji futurystycznej wymienić można też: muzę skamandrytów występującą na wieczorach poetyckich „Pod Picadorem” – Annę Frenkiel (znaną jako Maria Morska, 1895–1945), Marię Strońską (właśc. Marię Kuczabińską, 1897–1964) czy Helenę Sulimę (właśc. Helenę Stanisławę Gottowt, 1882–1944) – recytatorki wierszy Sterna i Wata.

Ordyńska, Buczyńska, Frenkiel oraz Solska odpowiadały na wezwanie Jasińskiego: „są słowa, których nie można mówić ani krzyżeć – trzeba je tańczyć, są inne, które można tylko śpiewać”<sup>50</sup>. Aktorki, dzięki recytacji połączonej z ruchem, pełnej ekspresji, realizowały ideę nowej formy sztuki, która poprzez wykorzystanie

<sup>46</sup> J. Migowa, *Nasi futurysty*. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr z 21 V, s. 5. Równie negatywnie wystąpienia polskich futurystów i formistów oceniała pisarka E. Łuskińska („Goniec Krakowski” 1921, nr z 21 II).

<sup>47</sup> J. Osbergerówna, *Kronika warszawska*. „Kurier Poznański” 1921, nr z 17 II, s. 2–3.

<sup>48</sup> „Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystów”, s. 2. Wydanie nadzwyczajne. Kraków–Warszawa 1921 (listopad). Na stronie: <https://polona.pl/item/nuz-w-bzuhu-2-jednodniowka-futurystow-wydanie-nadzwyczajne-krakuw-warszawa-listopad,NDE4Mjkw/1/#info:metadata> (data dostępu: 11 VII 2019).

<sup>49</sup> Zob. Z. Jarosiński, wstęp w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, s. L.

<sup>50</sup> B. Jasiński, *Teatr w Krakowie*. „Kurier Lwowski” 1924, nr 3, s. 3.

muzyki, tańca i deklamacji miała charakter performansu. A jak twierdzą badacze awangardy:

Właśnie dlatego, że [wiersze] były dziwaczne i zawsze nieco niejasne, stwarzały okazję recytacji ekspresyjnej, opartej na jaskrawych efektach, więc demonstrującej pełnię artystycznego kunsztu<sup>51</sup>.

Mówiąc o teatrze, warto wspomnieć Stanisławę Wysocką<sup>52</sup> (właśc. Stanisławę Dziegielewską, 1877–1941) – aktorkę na początku kariery scenicznej posługującą się pseudonimem „Wilska”, reżyserkę teatralną i dyrektorkę teatru. W roku 1915 założyła ona w Kijowie Teatr Studya, uważany za pierwszą polską scenę eksperymentalną, i kierowała nim przez 2 lata. Pierwsze przedstawienie odbyło się tam 22 II 1916, wystawiano *Świerszcza za kominem* według Charlesa Dickensa. „Nowa Modrzejewska” – jak prasa okrzyknęła Wysocką – specjalizowała się w odtwarzaniu postaci tragicznych, a na występach gościnnych (m.in. we Lwowie) jako pierwsza polska aktorka wcieliła się w rolę Hamleta. W swojej pracy korzystała z metody Konstantina Stanisławskiego, którego poznała osobiście i z którym wielokrotnie miała okazję wymieniać poglądy na temat sztuki aktorskiej. Wysocką interesowały nowe eksperymentalne idee, które rozważała pod względem teoretycznym na łamach prasy, a wcielała w życie w swoim teatrze. Jego zespół zbudowała na wzór studia Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego. W roku 1920 pisała:

Aktor dawniejszy szedł od swojego „ja” do duszy wcielanej postaci; naturalizm dawał wzorki gotowe z zewnątrz, aktor uczył się kopiować życie, podpatrywał otaczających go ludzi, ich przyzwyczajenia, często zewnątrz, bez zastanawiania się nad ich duszą, i przeładowywał odtwarzane postacie olbrzymią ilością niepotrzebnych gestów, przy czym zatracił kontury duchowe i cielesne i odczuwał się pięknego mówienia<sup>53</sup>.

Wysocka występowała przeciwko naturalizmowi w teatrze i postulowała uwolnienie wyobraźni aktora. We wspomnieniach z lat pierwszej wojny światowej Józef Flach określił jej inscenizację *Balladyny* jako futurystyczną<sup>54</sup>.

Już po pobieżnej kwerendzie prasy tego okresu zauważyć możemy, że kobiety były czynnymi uczestniczkami działań futurystycznych i awangardowych wydarzeń literackich, takich jak wieczory poezji czy „poezokoncerty”. Wykonywały prace dziennikarskie oraz translatorskie dla czasopism; relacjonowały fakty związane z nową sztuką, utrzymywały kontakty z zagranicznymi artystami, tłumaczyły ich utwory – przez co wpływały na zaistnienie nowych zjawisk w świadomości polskich odbiorców<sup>55</sup>. W obliczu tak ogromnego materiału potwierdzającego aktywność kobiet już

<sup>51</sup> Jarosiński, *op. cit.*, s. CVIII.

<sup>52</sup> Zob. Z. Wilski, *Stanisława Wysocka*. Warszawa 1965.

<sup>53</sup> S. Wysocka, *Teatr przyszłości*. Wstęp, oprac. Z. Wilski. Warszawa 1973, s. 36. Zob. też W. Zbigniew, *Wielka tragiczka*. Kraków 1982. – D. Kosiński, *Wygnane z Krakowa (W. Siemaszkowa, I. Solska, S. Wysocka)*. W zb.: *Krakowskie rodowody teatralne. Materiały z sesji naukowej „Z Krakowa w świat”, 22–24 X 1993*. Red. J. Michalik. Kraków 1994. – „Bo Ty jesteś moje fatum”. *Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza 1924–1935*. Wstęp, oprac. tekstu, przypisy M. Wójcik. Kielce 2008.

<sup>54</sup> J. Flach, *Kijów w czasie wojny*. „Goniec Krakowski” 1920, nr 126, s. 2–3.

<sup>55</sup> Zjawiskiem wymagającym odrębnego szczegółowego opracowania jest uczestnictwo kobiet w ruchu literackim – jako członkiń ugrupowań poetyckich czy autorek działających aktywnie na polu lite-

u początków nowej sztuki nie powinno dopuszczać się do sytuacji marginalizowania ich roli. Należy podjąć próbę przywrócenia im miejsca w obowiązującym dyskursie historycznoliterackim, w ten sposób dopełniając naszą wiedzę o awangardzie.

W traktowaniu kobiet przez twórców nowej sztuki, w określaniu ich roli w awangardowym projekcie – czy raczej w odbieraniu im prawa do podmiotowej w nim obecności – ujawnia się pęknięcie tego projektu, jego niespójność. Hołubiona w manifestach modernizacja, wynoszone do rangi awangardowych symboli wynalazki, związane z rozwojem technologicznym, przyklaskiwanie postępowi cywilizacyjnemu i odrzucanie tradycji, konwenansów oraz anachronicznych stereotypów – wszystko to prowadzić powinno raczej do emancypacji, równouprawnienia, zniszczenia międzypłciowych granic i barier. Ale nie doprowadziło – tak jakby projekt emancypacji kobiet nie był częścią szerszej zakrojonego projektu modernistycznego.

---

Abstract

IWONA BORUSZKOWSKA Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0001-8021-9210

**AVANT-GARDE MIDWIVES: WOMEN AND THE BEGINNING OF NEW ART**

The subject of the article is the place and role of women in avant-garde creativity. Women always were midwives of transformative and modernization processes, though their contribution was often omitted or passed over in silence; they were active and present, though not always visible and remembered. The text reminds of the figures of the women connected with the avant-garde movement of, *inter alia*, Cracow, Lvov, or Poznań in the 1920s, the translators of Italian and French futurists (Janina de Witt, Wanda Melcer, Anna Ludwika Czerny), the actresses reciting poems at avant-garde soirées (referred to as “vivid word” woman reciters: Julia Romowicz, Janina Przybylska, Zofia Ordyńska, Helena Buczyńska, Irena Solska, Anna Frenkiel, Stanisława Wysocka), woman reviewers, woman editors and woman journalists (Anna Limplechtówna, Maria Sławińska, Bronisława Rychter-Janowska, Jadwiga Miłgowa, Jadwiga Osbergerówna).

---

ratury. Działalność poetycką kobiet związanych z grupami literackimi opisuje A. Zawiszevska (*Między Młoda Polska, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin 2014).

MARZENNA CYZMAN Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

## KOMUNISTYCZNA AGITKA CZY JEDNAK COŚ WIĘCEJ? O POWIEŚCI BRUNONA JASIEŃSKIEGO „PAŁĘ PARYŻ”

Nie można w sposób badawczo (i czytelniczo) uczciwy oddać się lekturze powieści *Pałę Paryż*<sup>1</sup> z pominięciem niektórych jej szczegółów, zwłaszcza tych stanowiących istotę jej semantyki. Życzylibyśmy sobie wprawdzie niejednokrotnie, by w tekście pewnych elementów nie było, najzwyczajniej bowiem utwór psują, ale jeśli już je tam zidentyfikowaliśmy, analiza, mimo że przecież zawsze aspektowa, nie powinna ich pominąć. Końcowa część powieści Brunona Jasińskiego, w której wykreowany został komunistyczny raj, obecnie chyba wyłącznie razi, śmieszy lub oburza, z przyczyn oczywistych w naszej wspólnocie interpretacyjnej. Charakterystyczny ten fragment mógłby modelować jednak taki styl odbioru powieści – inne jej istotne problemy i walory dałoby się ograniczyć do tego stopnia, że znaczenie *Pałę Paryż* sprowadzone by było li tylko do komunistycznej agitki, której autor, przecież członek polskiej sekcji Francuskiej Partii Komunistycznej, a nawet Centralnego Komitetu Wykonawczego Tadżyckiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, z pewnością się tu także dopuścił. Stąd już byłby krok do uznania powieści Jasińskiego za dzieło obecnie niewarte głębszego namysłu ani tym bardziej pracy badawczej, nie wspominając o zwykłej – podejmowanej dla przyjemności estetycznej i intelektualnej – lekturze przeciętnego czytelnika. A jednak *Pałę Paryż* wciąż funkcjonuje w obiegu dyskursywnym, o czym świadczą nie tylko dokonywane w ostatnich latach interpretacje omawianego utworu, ale również nowe jego wydania<sup>2</sup>. W roku 2005 ukazała się w oficynie „Jirafa Roja” kolejna polska edycja powieści Jasińskiego, a w 2012 roku pojawiło się pierwsze jej tłumaczenie na język angielski. Oficyna Twisted Spoon Press zadbała nawet o wyjątkowo bogatą oprawę graficzną książki<sup>3</sup>. Powieść ta trafiła w 2003 roku także ponownie do francuskich księgarń<sup>4</sup>. *Pałę*

<sup>1</sup> Podstawą moich analiz jest edycja: B. Jasiński, *Pałę Paryż*. Wyd. 2. Warszawa 1974. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem P. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

Istnieją różne wersje tekstu powieści, dlatego tak ważny jest wybór konkretnego wydania utworu. Będę o tym jeszcze szczegółowo wspominać w niniejszym artykule.

<sup>2</sup> Całe piarstwo Jasińskiego cieszy się niesłabnącym zainteresowaniem, zarówno czytelniczym, jak i badawczym, czego dowodzą choćby dwa artykuły na temat tego artysty w z. 3 (2018) „Pamiętnika Literackiego”: I. Borszowski, *Katastrofizm okaleczający, katastrofizm inspirujący? Awangarda a zagłada świata w „Nogach Izoldy Morgan” Brunona Jasińskiego oraz W. Tomasiaka Cień Jasińskiego. Przyczynek bibliograficzny*.

<sup>3</sup> B. Jasiński, *I Burn Paris*. Transl. S. A. Gauger, M. Piekoszewski. Prague 2012.

<sup>4</sup> B. Jasiński, *Je brûle Paris*. Trad. B. Rayski. Paris 2003. Zob. więcej na ten temat:

*Paryż* cieszy się zatem sporą popularnością, należy do chętnie wznawianej klasyki literatury. Można by raczej przypuszczać, że utwór tak wyraźnie ideowo sprofilowany, zwłaszcza po doświadczeniu komunizmu w Europie, zostanie skazany na banicję literacką, tymczasem nadal istnieje w głównym obiegu, a naszkicowany tu potencjalny styl jego odbioru w zasadzie nie jest obecnie identyfikowany. Funkcjonujące w dyskursie literaturoznawczym, zarówno polskim, jak i zagranicznym, interpretacje okazują się jednak dość powierzchowne i operują ustabilizowanymi od lat deskrypcjami powieści, jak atak na wartości kultury zachodniej, powieść katastroficzna, utopia. Warto zatem raz jeszcze dać życie omawianemu utworowi poprzez nowe jego odczytanie, i to takie, które przynajmniej w części aktualizowałyby jego złożoną (semantycznie, ideowo oraz stylistycznie) warstwę, nie z pominięciem jej wygłosowych partii i nawet nie wbrew nim, lecz poprzez włączenie ich w spójny i całościowy wymiar semantyczny. Może w taki sposób uda się odpowiedzieć na pytanie o fenomen tej powieści, wciąż żywej w dyskursie literaturoznawczym.

Na wstępie chciałabym postawić tezę, że *Palę Paryż* jest utworem o mechanizmach przemocowych funkcjonujących w społeczeństwie, mechanizmach, które przyczyniają się do dominacji społecznej (i politycznej) oraz do wykluczenia. Jasiński zdaje się tu przeprowadzać eksperyment myślowy, projektując miasto zamknięte ze względu na dżumę. Ustanawia w nim kilka różnych ośrodków władzy, charakteryzujących się odrębną strukturą i względną autonomią<sup>5</sup>. Ta groteskowa wizja Paryża – miasta wielu państw, właściwie państewek, zostaje wywiedziona z obserwacji społeczeństwa współczesnego autorowi i zhiperbolizowana w stopniu, który umożliwia zaprojektowanie hipotetycznych konsekwencji dostrzeganego stanu rzeczy. Nie chodzi tu jednak o mechanizm kompozycyjny typowy dla powieści utopijnych; ma to raczej związek z oryginalną metodą percepcji samego Jasińskiego, który wskazywał, że nazbyt wnikliwe obserwowanie jakiegoś pozornie zwykłego, pospolitego obiektu powoduje zatarcie jego realności w takim stopniu, iż jest on odtąd postrzegany w sposób zhiperbolizowany, w innym miejscu i z całkiem odmiennym uposażeniem<sup>6</sup>. A zatem wręcz obsesyjne śledzenie pewnych realnych porządków rzeczy pozwala je zobaczyć w perspektywie zupełnie nowej, jakiej zwyczajna obserwacja dać nie może. W efekcie otrzymujemy wszakże raczej spotęgowanie realności niż ucieczkę od niej. To stanowi, w moim mniemaniu, istotę eksperymentu myślowego, którego wyrazem jest fabuła *Palę Paryż*.

Choć w interpretacjach powieści Jasińskiego pojawiają się opisy ujmujące ją jako utopię, to z reguły nie towarzyszą im precyzyjne uzasadnienia tego przyporządkowania. Jeden z rozdziałów książki Niny Kolesnikoff *Bruno Jasiński: His Evolution from Futurism to Socialist Realism* nosi wprawdzie tytuł *I Burn Paris* –

---

W. Orliński, *Bruno Jasiński wraca do Paryża*. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 253, z 29 X 2003, s. 12.

<sup>5</sup> Pisząc o powieści Jasińskiego jako o eksperymencie myślowym, wykorzystuję pewne ustalenia A. Stoffa (*Fabuła jako zapis eksperymentu myślowego*. W: *Studia z teorii literatury i poetyki historycznej*. Lublin 1997).

<sup>6</sup> B. Jasiński opisuje tę oryginalną metodę obserwacji w *exposé* do *Nóg Izoldy Morgan* (Kraków 1923). Zob. E. Balcerzan, wstęp w: B. Jasiński, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Oprac. E. Balcerzan. Wrocław 1972, s. LV-LVI. BN I 211.



A *Utopian Novel*<sup>7</sup>, lecz rozważania tam przedstawione koncentrują się na genezie, fabule, stylu i zawartości ideowej powieści Jasińskiego, nie zaś na jej utopijności. Utopijność, jak można przypuszczać, jest podawana jako kwalifikacja gatunkowa utworu *Palę Paryż* wyłącznie ze względu na wygłosową jego partię, w której wykreowana została wizja dostatku i szczęścia w mieście odrodzonym przez proletariackie masy. Należałoby raczej postawić tezę, że utwór Jasińskiego nosi znamiona powieści utopijnej, w swym wymiarze semantycznym i z uwagi na schemat kompozycyjny wykracza jednak poza ramy konwencjonalnie przypisywane prozie utopijnej. To właściwie, jak już tu wskazywałam, eksperyment myślowy, przeprowadzony metodą ponadnikliwej percepcji rzeczywistości. Eksperyment ten, choć ideologicznie sprofilowany, nie tyle dąży do osiągnięcia utopijnej wizji, ile ma na celu precyzyjną rejestrację określonych stanów rzeczy i mechanizmów je organizujących. Końcowy element powieści, wizja komunistycznego rajy, wydaje się zarówno jego konsekwencją, jak i naddatkiem ideologicznym, z samym eksperymentem mającym niewiele wspólnego. Może to też tłumaczyć, dlaczego owa finalna faza powieści sprawia wrażenie tak nieharmonijnej pod względem kompozycji w stosunku do części ją poprzedzających. Ów moment utopijnej proweniencji, dodany po przeprowadzeniu właściwego fabularnego eksperymentu myślowego, jako nieharmonijny w zestawieniu z resztą oznacza zgrzyt artystyczny, i to już nie tylko z uwagi na jego ideologiczne zabarwienie, ale przede wszystkim ze względów czysto konstrukcyjnych. *Palę Paryż* nie realizuje wzorca powieści utopijnej, nawiązuje wprawdzie do niego, lecz w stopniu nie pozwalającym na taką kwalifikację gatunkową<sup>8</sup>. Podobną tezę formułuje Krzysztof Jaworski, który nie widzi w utworze Jasińskiego współczesnej utopii: „Kreślony w końcowej części »nowy, lepszy świat« wypada mało przekonująco w porównaniu ze sposobem burzenia starego świata”<sup>9</sup>.

Kwalifikacja gatunkowa utworu *Palę Paryż* jest zresztą wyjątkowo problematyczna, raczej wymyka się on ścisłym przyporządkowaniom gatunkowym; znajdujemy w nim coś z utopii, ale też coś z powieści katastroficznej, dramatu psychologicznego, powieści społecznej, a nawet fantastycznej, przy czym sprowadzenie tego utworu do którejś z nich nie odzwierciedlałoby jego bogactwa i specyfiki. Wydaje się, że powieść Jasińskiego znamionuje intencyjna heterogeniczność gatunkowa. Jak wskazuje Tadeusz Bujnicki, każda z trzech części *Palę Paryż* realizuje odrębną formę gatunkową, korelatywnie do innego schematu fabularnego. Tak więc pierwsza stanowi aktualizację schematu właściwego romansowi brukowemu, druga – cyklu nowelistycznego, trzecia natomiast przywodzi na myśl literaturę faktu<sup>10</sup>. Te

<sup>7</sup> N. Kolesnikoff, *Bruno Jasiński: His Evolution from Futurism to Socialist Realism*. Waterloo, Ont., 1982, s. 74–85. Na temat utopijności *Palę Paryż* zob. też J. Hoły, *Der tschechische utopische Roman der Zwischenkriegszeit und „Palę Paryż“ von Bruno Jasiński*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1999, z. 1/2.

<sup>8</sup> Więcej na temat utopii zob. np.: J. Szacki, *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980. – A. Zgorzelski, *Fantastyka, utopia, science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa 1980.

<sup>9</sup> K. Jaworski, *Przestrzeń fabularna i ukształtowanie języka narracji a idea polityczna. Na przykładzie powieści Brunona Jasińskiego „Palę Paryż”*. „Studia Filologiczne Akademii Świętokrzyskiej” 2002, t. 17, s. 111.

<sup>10</sup> T. Bujnicki, *Bunt żywiołów i logika dziejów. W kręgu idei polskiej Lewicy*. Katowice 1984, s. 181–183.

gatunkową niejednoznaczność należy mieć na uwadze, dokonując interpretacji *Palę Paryż*, odpowiednikiem owej niejednoznaczności jest bowiem złożoność świata przedstawionego i bogactwo utworu.

Zanim przejdę do zbadania świata przedstawionego w omawianej powieści, skupię się na okolicznościach jej powstania i recepcji. Utwór przyniósł Jasięńskiemu rozgłos, szeroko go komentowano, a jego recenzje były skrajnie różne. Wedle słów samego autora: to jego pierwsze dzieło prozatorskie, najprawdopodobniej napisane zaledwie w trzy miesiące, w 1927 roku<sup>11</sup>. Stwierdzenie to zaskakujące, zważywszy na to, że polski futurysta bynajmniej nie debiutował prozatorsko powieścią *Palę Paryż*, rozdział epicki w jego twórczości otwiera bowiem tekst *Nogi Izoldy Morgan*. Autor najprawdopodobniej nie przywiązywał do niego aż tak dużego znaczenia, za problemowo i artystycznie istotny uznawał natomiast *Palę Paryż*. Z pewnością powieść miała dla niego wymiar szczególnie osobisty jako literacki dokument jego ówczesnej dojrzałości światopoglądowej (czy może raczej: determinacji ideologicznej). Jak dowodzi Jaworski, utwór ukazał się po raz pierwszy nie w języku francuskim, o czym informują starsze opracowania na temat życia i pisarstwa Jasięńskiego, lecz w języku rosyjskim, w Moskwie, w kwietniu 1928<sup>12</sup>. Powieść w języku francuskim natomiast zaczęła się ukazywać we wrześniu 1928 na łamach „L’Humanité”, przypuszczalnie w tłumaczeniu z rosyjskiej wersji utworu. Zarówno miejsce publikacji, jak i dedykacja poprzedzająca francuski tekst sugerowały ówczesnym czytelnikom potencjalną jego proveniencję ideologiczną. Periodyk stanowił bowiem organ partii komunistycznej. Płomienna dedykacja dla Tomasza Dąbala, członka Komunistycznej Partii Polski i współorganizatora Międzynarodówki Chłopskiej<sup>13</sup>, wskazywała na to, czego można oczekiwać od ideowej warstwy powieści. Najsłynniejszy tekst w twórczości Jasięńskiego nie tylko jednak zapewnił mu rozgłos od dawna oczekiwany, ale i spowodował poważne i przykre konsekwencje w życiu artysty, doprowadzając w efekcie do jego wydalenia z Francji<sup>14</sup>. I choć Jasięński z tego powodu zyskał sławę w ZSRR, mógł się bowiem mienić pisarzem proletariatu, to przecież ten rozgłos i działalność w Kraju Rad przyniosły pisarzowi zgubę – postawiono mu absurdalne zarzuty szpiegostwa na rzecz

<sup>11</sup> B. Jasięński, *Coś w rodzaju autobiografii*. W: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, s. 50. Okoliczności, w jakich powstawała powieść, wskazuje także Jasięński w ostatnim zachowanym jego zeznaniu, które zostało napisane w więzieniu w Butyrkach 11 I 1938. Wpłynęły one na poglądy artysty w czasie tworzenia *Palę Paryż*. Zob. K. Jaworski, *Bruno Jasięński w sowieckim więzieniu. Aresztowanie, wyrok, śmierć*. Kielce 1995, s. 156–157.

<sup>12</sup> K. Jaworski, *Dandys. Słowo o Brunonie Jasięńskim*. Warszawa 2009, s. 157. Fragment *Palę Paryż* po polsku wyszedł najpierw w komunistycznym tygodniku „Trybuna Radziecka” w 1928 r. (nr 3), wydrukowanym w Moskwie, w styczniu 1928. Nosił on tytuł *W więzieniu Santé* i zawierał przypis, w którym autor informował, że jest to część nie opublikowanej jeszcze powieści, mającej się ukazać w języku rosyjskim w wydawnictwie „Moskowskij roboczij”. Ten szczegół edytorski ustalił Jaworski (*Dandys*, s. 157).

<sup>13</sup> To dzięki rekomendacji T. Dąbala zresztą powieść ukazała się we francuskim czasopiśmie. Zob. Jaworski, *Dandys*, s. 158.

<sup>14</sup> O pobycie Jasięńskiego we Francji i okolicznościach jego wydalenia z Paryża pisze dokładnie K. Jaworski (*Bruno Jasięński we Francji (1925–1929). Zestawienie chronologiczne z uwzględnieniem nieznanych dokumentów z archiwów francuskich*. „Studia Filologiczne Akademii Świętokrzyskiej” 2002, t. 17).

Polski, w konsekwencji czego został rozstrzelany w 1938 roku w Butowie pod Moskwą<sup>15</sup>.

W Polsce międzywojennej utwór *Pałę Paryż* miał dwa wydania, w latach 1929 i 1931, oba ze wstępem Juliusza Kadena-Bandrowskiego i oba ocenzone w świetle na pojawiające się w nim antypolskie akcenty, co też stanowi znamienne sygnały kontekstu ideologicznego wpisane w powieść, w której idee międzynarodowego ruchu komunistycznego górują nad negatywnie tu waloryzowanymi wartościami *stricto* narodowymi, a nawet pozostają z nimi w sprzeczności<sup>16</sup>.

Nie zagłębiając się w szczegółowe sprawozdanie dotyczące recenzji *Pałę Paryż*, niefunkcjonalne dla niniejszych rozważań, warto jedynie wskazać na pewne tendencje interpretacyjne, jakie pojawiły się w formułowanych w tamtym okresie recenzjach<sup>17</sup>. Przede wszystkim więc zarzucano Jasięńskiemu literacką wtórność wobec pisarstwa Ilji Erenburga, zarzut zresztą stawiany już w odniesieniu do wcześniejszych utworów poety. Recenzenci podkreślali także to, że powieść jest aluzją do noweli Paula Moranda *Pałę Moskwę*, polemiką z tym dziełem, co należy wszak podać w wątpliwość<sup>18</sup>. Za aluzyjny można uznać jedynie tytuł powieści, brak bowiem istotniejszych związków między frywolną opowiadką Moranda, w której główny bohater pali Moskwę swą nieukojoną namietnością do ponętnej Rosjanki, a powieścią, która – mimo że niepozbawiona akcentów humorystycznych – roztacza katastroficzną wizję niszczonego i wymierającego Paryża. Punkty wspólne obu tych utworów trzeba by pewnie dokładniej przebadać, choć można przypuszczać, iż nie doprowadziłyby to, nawet po drobiazgowych analizach, do innych wniosków<sup>19</sup>. Piotr Kitrasiewicz, badacz współczesny, wskazując na związek obu powieści, twierdzi, że proza Jasięńskiego „Powstała jako obszerna replika, zacietrzewiony kontratak, a więc z pobudek, powiedzmy sobie, niezbyt wysokich”<sup>20</sup>, co podkreśla jedynie żywotność owej tendencji interpretacyjnej, nie ma tu bowiem przekonujących uzasadnień. Powieść Jasięńskiego jest zatem i obecnie czytana w kontekście noweli Moranda, czemu sprzyja choćby niedawna publikacja obu utworów w wydawnictwie „Jirafa Roja”. To służy zapomnianej już nowelce francuskiego pisarza, która dzięki temu funkcjonuje w ruchu dyskursywnym, szkodzi jednak, w moim mniemaniu, powieści polskiego autora, sprowadzając jej złożony sens do oburzonego głosu polemicznego. Jeśli miałyby to być ataki na Moranda, to wyjątkowo i absurdalnie

<sup>15</sup> Szczegółowy opis wielkiej czystki, okoliczności aresztowania Jasięńskiego i omówienie dokumentów pochodzących z tamtego okresu można znaleźć w publikacjach Jaworskiego *Bruno Jasięński w sowieckim więzieniu i Dandys* (s. 226–247).

<sup>16</sup> Więcej na ten temat, zwłaszcza o stosunku samego Jasięńskiego do przedmowy Bandrowskiego: Jaworski, *Dandys*, s. 160.

<sup>17</sup> Reakcje na powieść Jasięńskiego w emigracyjnych kregach literackich dokumentuje M. Stępień w artykule *Polska krytyka literacka w Związku Radzieckim 1917–1937* („Pamiętnik Literacki” 1967, z. 3, s. 145).

<sup>18</sup> Taką tezę proponuje np. A. Stern (*Bruno Jasięński*, Warszawa 1969).

<sup>19</sup> Zwróćmy uwagę np. na podobną stylistykę u P. Moranda (*Pałę Moskwę*, Przeł. H. Jel. W: B. Jasięński, *Pałę Paryż. Zawiera również: Paula Moranda „Pałę Moskwę”*. Red., wstęp P. Kitrasiewicz, Warszawa 2005, s. 285), autor ten stosuje także metafory animalistyczne.

<sup>20</sup> P. Kitrasiewicz, *Morand – Jasięński. Pojedynek na miasta*. Wstęp w: Jasięński, *Pałę Paryż. Zawiera również: Paula Moranda „Pałę Moskwę”*, s. 7.

wręcz niewspółmierny do tej semantycznie nieskomplikowanej, lekkiej, erotycznej – choć, oczywiście, niepozbawionej wyrazistych akcentów krytycznych wobec ówczesnej Rosji<sup>21</sup> – opowiastki o seksualnych bolączkach głównego bohatera. Należy przypuszczać, że *Palę Paryż*, dzieło o dużej semantycznej złożoności, wyjątkowej różnorodności stylistycznej i zwarte kompozycyjnie, nawet jeśli rzeczywiście napisane zostało w trzy miesiące, to dojrzewało znacznie dłużej, kształtując się w toku społecznych czy politycznych obserwacji autora, wraz z nabywaniem przez niego świadomości ideowej i literackiej. Tak często podnoszony problem związku między nowelą *Moranda* a powieścią *Jasieńskiego* może wynikać ze zwykłego zbiegu okoliczności. Wydanie obu utworów dzieli zaledwie kilka miesięcy (*Palę Moskwę* ukazało się w Polsce w tomie zbiorowym *Swawolna Europa* w 1928 r.), *Jasieński* znał twórczość *Moranda*, mogła więc ona faktycznie być dla niego inspiracją. Tytuł jest poza tym wyraźnie aluzyjny. Tymczasem ową inspirację stanowiłaby nie tyle treść powieści, ile – jak sugeruje także *Jaworski* – zastosowana przez tłumacza wersja jej tytułu<sup>22</sup>. Czasownik „*brûler*” jest semantycznie niejednoznaczny, gdyż to zarówno ‘mijać’, ‘omijać’, ‘zwiedzać’, jak i ‘palić’. Gdyby tytuł przełożyć, jak sugerował *Aleksander Wat*, jako *Przelotem przez Moskwę*<sup>23</sup>, prawdopodobnie problem w ogóle by nie powstał i dyskusji nawet by nie rozpoczęto. Wolno bowiem przypuszczać, iż to nie nowela *Moranda* tak bardzo oburzyła *Jasieńskiego*, lecz najpewniej właśnie tłumaczenie jej tytułu, które zdeklarowanego komunistę mogło po prostu razić i bulwersować<sup>24</sup>.

*Kolesnikoff* stawia tezę, właściwie obcą polskiemu dyskursowi literaturoznawczemu, że utwór *Palę Paryż* jest aluzyjny raczej względem innej noweli *Moranda*, zatytułowanej *Dziecięca krucjata*<sup>25</sup>. To antyutopia prezentująca satyryczną wizję globalnej rewolucji, w której wyniku Francja staje się kolejną republiką radziecką. Próba ustanowienia komunistycznego porządku napotyka jednak opór lokalny, ostatecznie więc nie udaje się. Dzieci używane przez rząd radziecki do zaprowadzenia we Francji nowego porządku okazują się niezdolne do wypełniania powierzonych im obowiązków i sprawowania władzy. Również związki powieści *Jasieńskiego* z utworem *Erenburga Trust D. E. Dzieje zagłady Europy* sprawiają wrażenie o wiele mocniejszych niż z nowelą *Palę Moskwę*, to bowiem w książce *Erenburga* występuje motyw zarazy, dokumentnie niszczącej populację Europy<sup>26</sup>. Podobnie jak w *Palę Paryż* – świat wartości kultury zachodniej ulega tu całkowitej destrukcji.

<sup>21</sup> W nowej Moskwie jest brudno, ponuro, ludzie wydają się zaleknieni, żyją w ciasnych wielorodzinnych mieszkaniach, wszystko, co może budzić skojarzenia z kulturą Zachodu, np. używanie słowa „*foxtrot*”, zostało zakazane.

<sup>22</sup> *Jaworski*, *Dandys*, s. 161.

<sup>23</sup> *A. Wat* próbował dowieść, że *Jasieński* „błędnie zrozumiał tytuł utworu *Moranda*. *Je brûle Moscou* oznacza wprawdzie »palę«, ale również »zwiedzam« Moskwę”, jak pisze *Kitrasiewicz* (*op. cit.*, s. 10). Wszystkie wskazywane tu tytuły noweli *Moranda* wydają się adekwatne wobec jej treści.

<sup>24</sup> Zob. więcej na ten temat: *Jaworski*, *Dandys*, s. 161. Tezę, że utwór *Jasieńskiego* jest jednak aluzyjny względem noweli *Moranda* forsuje także *W. Orliński* w artykule *Gniew w głowie futurozysty* (na stronie: <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,2862056.html> (data dostępu: 26 IX 2018)).

<sup>25</sup> Utwór ten zawarty jest w tomie *Swawolna Europa* (Przeł. H. Jel. Warszawa 1928, s. 197–211).

<sup>26</sup> *I. Erenburg*, *Trust D. E. Dzieje zagłady Europy*. Z upoważnienia autora przeł. *Fredani*. Warszawa 1926. Spod pióra tego artysty wyszła także powieść *Upadek Paryża* (Przeł. P. Hertz.

Jeśliby zatem poszukiwać istotnych związków powieści Jasieńskiego z innymi utworami, które mogłyby stanowić dlań inspirację, to bez wątpienia byłyby to te trzy wymienione, przy czym wydaje się, że *Pałę Moskwę* – tekst najczęściej przywoływany w recenzjach i interpretacjach dotyczących *Pałę Paryż* – w zdecydowanie najmniejszym stopniu<sup>27</sup>.

W samym, bezsprzecznie aluzyjnym, tytule: *Pałę Paryż*, można by się dopatrywać pewnego bardziej znaczącego gestu semantycznego, który wskazuje już nie tyle na utwór Moranda, ile na sensy naddane Moskwie i Paryżowi. Jeśli bowiem Paryż stanowił esencję zachodniości, kapitalizmu, nierówności i blichtru świata współczesnego, tego wszystkiego zatem, przeciwko czemu opowiadali się komuniści, to Moskwa była dla nich wcieleniem idei równości klasowej i triumfu idei proletariatu. Pełniła funkcję symbolu i wzoru (bez względu na faktyczny stan rzeczy) nowego, wspaniałego komunistycznego świata. Tytuł powieści Jasieńskiego w ścisłym sensie leksykalnym odnosi się więc do tytułu noweli Moranda, ale w swej głębszej warstwie semantycznej wskazuje na opozycyjność dwóch rodzajów porządku społecznego, politycznego i kulturowego, które uosabiają dwa europejskie miasta. Jasieński wykorzystuje tytuł utworu Moranda nie po to, by wykonać gest polemiczny względem tego autora, lecz raczej w celu zestawienia dwu przeciwstawnych modeli świata, jakie symbolicznie sygnalizują tu dwie nazwy miejscowe.

Świat przedstawiony w powieści Jasieńskiego, mimo że ograniczony do przestrzeni jednego miasta, Paryża, jest w swej warstwie przedmiotowej niezwykle złożony i skomplikowany. Choć ewokuje się w utworze przestrzenie współprzedstawione, chińskiego Nankinu czy brytyjskiego Londynu, to nie one decydują o poszerzaniu granic świata powieściowego. Owe przestrzenie współprzedstawione nie wyznaczają tu nawet epickiego makrokosmosu, makrokosmos bowiem – paradoksalnie – jest zarazem mikrokosmosem, uobecnionym przez bezpośrednio podaną w powieściowym świecie przestrzeń miejską Paryża. Inne przestrzenie funkcjonują jedynie jako elementy składające się na historie bohaterów, jak opowieść P'ana

---

Warszawa 1949), co stanowi o żywotności motywu upadku akurat tego miasta w twórczości pisarzy komunizujących.

<sup>27</sup> Więcej na temat związków powieści Jasieńskiego z utworami Moranda i Erenburga zob. K o l e s n i k o f f, *op. cit.*, s. 74–76. Nie przeprowadzono tam dogłębnych studiów dotyczących relacji między dziełem polskiego futurysty a utworami dwu pozostałych pisarzy, sądzę zatem, że warto by w przyszłości pokusić się o szczegółową analizę porównawczą tych trzech tekstów. Jeszcze inne wyjaśnienie dla tytułu i charakteru powieści przedstawia M. N i k o d e m, który w szkicu *Jasieński na lewo. Myśl marksistowska w twórczości Brunona Jasieńskiego* („Nowa Krytyka” 2015, nr 34) wskazuje na okoliczności biograficzne. W roku 1926 Jasieński, będąc już w Paryżu, spalił swe polskie dokumenty w odpowiedzi na wezwanie, w którym został, pod groźbą utraty obywatelstwa polskiego, zobowiązany do stawienia się na komisji poborowej. Pisarz zniszczył papiery, tym samym w sposób symboliczny zaznaczając ostateczne zerwanie z ojczyzną. Czytamy u N i k o d e m a (*ibidem*, s. 239): „Pałac polski dokument, nie tylko palił Paryż (rozumiany jako stolica światowej burżuazji), ale także palił Polskę, odcinając się od swojej przeszłości, rozpoczynając nowe życie jako pisarz proletariacki i działacz komunistyczny, mając w perspektywie przybycie do Moskwy, gdzie nawiązał już korespondencję z towarzyszem Dąbalem”. Ta hipoteza wydaje się jednak nieprzekonująca, jeśli się weźmie pod uwagę semantykę powieści i inne, bardziej prawdopodobne, źródła jej ewentualnych inspiracji. O spaleniu dokumentów z Polski wspomina sam Jasieński w swoim zeznaniu – zob. J a w o r s k i, *Bruno Jasieński w sowieckim więzieniu*, s. 156–158.

Tsiang-kueja, budują wprawdzie jego tożsamość i uzasadniają potencjalnemu odbiorcy motyw jego zachowań, lecz sprawiają wrażenie mało ważnych w planie semantycznym utworu, gdyż należą do zupełnie odmiennego, odległego i odizolowanego od właściwej przestrzeni, porządku. Paryż jest ujęty w sposób totalizujący i hiperboliczny; choć wyznaczany przez realną nazwę topograficzną, mającą w trybie pozatekstowym swe konkretne odniesienie<sup>28</sup>, to wszakże w porządku powieściowym wskazującą cały świat, jedyny i wyłączny, poza którym nic istotnego już nie funkcjonuje. Daria Gosek w szkicu *Strategia podpalacza. Brunona Jasińskiego wizja miasta* formułuje podobną tezę, podkreślając, że „miasto w powieści staje się kategorią globalną: przekracza granice wyznaczone na mapie”<sup>29</sup>. Paryż Jasińskiego jest zatem miastem-światem, co więcej miastem wielkiej transformacji, najpierw destrukcyjnej, potem zaś twórczej. „Paryż” to nazwa własna, otrzymująca w powieści status miana, nazwy ogólnej, której zakres odniesienia okazuje się zdecydowanie szerszy niż w przypadku nazwy jednostkowej. Można by powiedzieć, że transformacja nazwy własnej „Paryż” w miano przebiega równoległe względem destrukcji starego i konstrukcji nowego świata w powieści. Uzasadniona w tym kontekście wydaje się teza Jaworskiego, że tytuł utworu jest metaforyczny – stolica Francji „płonie”, ponieważ ulega ideowemu przeobrażeniu, a dżuma, potraktowana tu symbolicznie, oczyszcza miasto ze starego, zatrutego porządku<sup>30</sup>.

Wybór Paryża jako ekwiwalentu świata nie był, jak już tu wskazywałam, przypadkowy. To tylko powieściowe zniszczenie stolicy Francji mogło przynieść pożądany, szczególnie mocny, efekt pragmatyczny. Zniszczyć miasto-świat, a potem na nowo je zbudować – oto zasada fabularnego przebiegu utworu Jasińskiego.

Wizja Paryża, jaką roztacza przed nami autor, nie zaskakuje jednak znawców jego pisarstwa. Podobne obrazy ewokował już w *Trzech poematach*, w których miasto stanowi centrum rozpusty i biedy. Tak jest Paryż postrzegany również z perspektywy Pierre'a, robotnika. Pierre przeżywa zawód miłosny, odkrywając, że jego ukochana świadczy usługi erotyczne zamożnym mieszkańcom miasta. Skoro bieda i potrzeba posiadania rozbudzona ponad miarę w społeczeństwie konsumpcyjnym pcha Jeanette w ramiona bogatych panów, to brak pracy, głód i frustracja doprowadzają Pierre'a do wieży ciśnienia, w której zakaża wodę zarazkami dżumy. Oboje są tu jednocześnie reprezentantami i ofiarami porządku zdominowanego przez rażące nierówności społeczne. Widzimy Paryż w czasach kryzysu. Tu wszyscy czekają na zwolnienie z pracy, szczęśliwcy zaharowują się za marne pieniądze w nieznośnych warunkach, kurczowo trzymając się swych nędznych posiadłości, ci zaś, którzy już zostali pozbawieni zajęcia, zasilają grupę bezdomnych cierpiących głód. Sytuacja gospodarcza i ekonomiczna wydaje się wyjątkowo trudna, chlebodawcy w porozumieniu z rządem fałszują nawet świadectwa pracy, by robotnicy nie mie-

<sup>28</sup> I jest to nadzwyczaj konkretne odniesienie, zważywszy na niebywałą dokładność, z jaką Jasiński odtworzył szczegóły topograficzne miasta. Więcej na ten temat zob. Jaworski, *Przestrzeń fabularna i ukształtowanie języka narracji a idea polityczna*, s. 100–103.

<sup>29</sup> D. Gosek, *Strategia podpalacza. Brunona Jasińskiego wizja miasta*. W: *Miasto (post)socjalistyczne. Przestrzeń władzy*. T. 1. Red. K. Nędza-Sikonowska, M. Pirveli. Kraków-Szczecin 2015, s. 94.

<sup>30</sup> Zob. Jaworski, *Przestrzeń fabularna i ukształtowanie języka narracji a idea polityczna*, s. 104.

li prawa do zasiłku. Nic więc dziwnego, że wybuchają strajki. Miasto jest miejscem nieprzyjaznym, które niszczy ludzi, psychicznie i fizycznie, jest miejscem ich zagłady, stopniowego umierania. Człowiek to tylko mało wartościowy element metropolii, wszak w Paryżu wabi się go cmoknięciem jak psa prostytutki (P 24). Rozciąga się tu naturalistyczna wizja miasta. Obowiązuje bezwzględne prawo walki o byt, w której efekcie eliminuje się najsłabszych. Wykreowaniu tej wizji służą naturalistyczne środki językowego wyrazu, zwłaszcza zaś animalistyczne metafory dominujące w powieści:

    Za uciekającą przodem, rasową i smukłą jak charcica Hispano-Suiza, o wystraszonych ślepiach latarni, ociekającą żeńskim sokiem benzyny, z ujadaniem i skowytem, odgryzając się nawzajem i na próżno usiłując przypaść nozdrzami do jej kobiecego podogonia, sadziły majestatyczne, stateczne jak dogi Rolls-Royce'y, przysadziste jak jamniki Amilkary, brudne i bezpańskie jak kundle Fordy i kuse, kurtyzowane jak foxteriery Citroënki; pstra, rozjuszona sfora psów w okresie rui. [P 40]

Użycie leksyki stosowanej przy opisie zwierząt do przedstawienia miasta, jego typowych obiektów i mieszkańców, nie tylko ma charakter degradujący względem przedmiotów odniesienia<sup>31</sup>. Wiąże się też z wyrażeniem, w sposób niezwykle brutalny i dosadny, jak w zacytowanym fragmencie, przekonania o zupełnej destrukcji miasta, miasta, które z założenia powinno być ośrodkiem cywilizacji i wartości wyższych. O takowych nie może tu być w ogóle mowy, skoro ludzie umierają pokątnie z głodu, po wyczerpującej i ostatecznie przegranej walce o byt<sup>32</sup>. Paryż ma jedynie „zgrzane ciało”, pot i parującą z niego wodę, jawi się jako bezwolna, psująca się i gnijąca materia (P 46).

To właśnie głód okazuje się głównym bohaterem powieści *Pałę Paryż*. O ile w drugiej jej części wydaje się on naturalną konsekwencją dżumy i izolacji miasta, która uniemożliwia dostawy żywności z zewnątrz, ma więc charakter wytłumaczalny, o tyle w pierwszej części jest irracjonalny, a przez to jeszcze bardziej dojmujący. Oto w XX wieku ludzkość została już uposażona w doskonałe zdobycze techniki w jednym z najpiękniejszych i najlepiej rozwiniętych miast Europy:

    W powrozach wnętrzości, jak mewa w poplątanym olinowaniu opuszczonego statku, uwił sobie gniazdo stary, zadomowiony głód, nie opuszczając go ani na chwilę. [P 41]

Głód powoduje cierpienie, głód niszczy i głód zabija. Głodny jest Pierre, nie może zatem podejmować racjonalnych działań. To głód więc w konsekwencji doprowadza do tragedii. Niszczący, straszny i nieludzki – staje się paradoksalnie podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym współczesnego człowieka w tzw.

<sup>31</sup> Jaworski (*ibidem*, s. 106) także zwraca uwagę na to, że świat przyrody bywa bardzo często przywoływany w metaforach Jasieńskiego. Badacz rejestruje owe porównania zwierzęce, wskazując ptaki, muchy i ryby jako częste ich człony.

<sup>32</sup> Nie jest mi znane żadne szersze opracowanie problemu naturalizmu w powieści *Pałę Paryż*. Z pewnością warto by dokonać głębszej analizy tego zagadnienia, także poprzez zestawienie polskiego utworu z *Brzuchem Paryża* É. Zoli. W powieści prawodawcy naturalizmu można bowiem zidentyfikować podobne – w zakresie stylu i semantyki – ewokowanie przestrzeni miasta, w dodatku tego samego miasta. Wobec faktu, że w literaturze polskiej nie mamy wielu realizacji poetyki naturalistycznej, zwłaszcza po okresie, w którym naturalizm przestał już być żywotnym prądem artystycznym, byłby to cenny wkład w badania nad tendencjami w XX-wiecznej powieści polskiej.

cywilizowanym świecie. Hiperbolizacja i personalizacja głodu nie dziwią, zważywszy na podstawowe motywy twórczości Jasieńskiego, wśród których motyw głodu należy do tych najczęściej wykorzystywanych. Dość wspomnieć makabryczne wizje głodu w *Pieśń o głodzie*, wyraz szczególnej społecznej, nie tylko i nie tyle ideologicznej, wrażliwości samego autora<sup>33</sup>.

To nie wyłącznie głód jednak i wywołana nim frustracja społeczna doprowadzają w Paryżu do wydarzeń spowodowanych zapanowaniem dżumy. Mechanizm pozwalający się ukonstytuować w mieście-świecie kilku odrębnym państw wiąże się z opozycją swój-obcy, przy czym każda z grup społecznych czy etnicznych odmiennie definiuje obszary tego, co „inne”. „Inny” znaczy tu podejrzany, groźny, wrogi; „inny” to ten, który nas dotąd wykluczał. W sprzyjających okolicznościach – graniczna zaś sytuacja zamkniętego miasta takie okoliczności stwarza – trzeba więc dotychczasową zależność odwrócić i to „innego” właśnie usunąć teraz w sposób możliwie najbardziej restrykcyjny. W Paryżu mamy zatem monarchię białych gwardzistów, państwo anglo-amerykańskie i żydowskie, republikę chińską, monarchię francuską, a nawet państwo policyjne – nie z uwagi na dominujący w nim reżim, lecz dlatego, iż tworzą go policjanci, którzy niezadowoleni z tego, że żadne z powstałych państweczek ich nie potrzebuje, zamierzają ustanowić własne, by wciąż móc spełniać swoje obowiązki.

Przyjrę się tu dwóm państwom: chińskiemu i żydowskiemu. Żółtoskórzy mieszkańcy Paryża dokonują zamachu stanu i teren dotychczasowej Dzielnicy Łacińskiej ustanawiają „autonomiczną republiką żółtych” (P 123). Każdego białego człowieka schwytanego na jej terytorium traktuje się jako potencjalnego nosiciela dżumy, zostaje on więc wyjęty spod prawa. Prawa przysługują zresztą wyłącznie Chińczykom, przy czym nie wolno im opuszczać granic republiki. Źródła tego antagonizmu między dwiema grupami etnicznymi, między Europejczykami a Azjatami, wydają się dla nas jasne w świetle historii życia P’ana Tsiang-kueja. Nienawiść do białych była w Chinach powszechna, jeszcze bowiem w czasach cesarstwa to oni stanowili uprzywilejowaną grupę społeczną. Faworyzowano ich, bo jako ci, którzy przywozili ze sobą europejskie wynalazki i nowinki techniczne, cieszyli się szczególnymi względami cesarza i mandarynów. Z perspektywy zwykłych, wiodących trudne i proste życie Chińczyków, biali byli tymi, którzy wykorzystywali ich kraj dla czerpania zysków. Sam P’an doświadcza upokorzeń ze strony białych mieszkańców Nankinu. Gdy trafia więc do szkoły, uczy się wprawdzie wyjątkowo pilnie europejskich języków i kultury, a nawet religii chrześcijańskiej, jednak nie interioryzuje wartości, które z nimi się wiążą. Uważnie śledzi bowiem cały czas proces dominacji białych w Chinach, ale też umocnienia się ich pozycji po upadku cesarstwa i ustanowieniu republiki. Obserwacja nędzy i wyjątkowo nieludzkich warunków pracy w fabryce, w której przyszło P’an Tsiang-kuejowi zarabiać na życie po wydaleniu ze szkoły, utwierdza go tylko w przekonaniu, że to socjalizm jest jedynym remedium na problemy społeczeństwa chińskiego. Samobójcza śmierć przyjaciółki, wykorzystywanej seksualnie przez zarządcę w fa-

<sup>33</sup> Owa wrażliwość miała, oczywiście, swoje konsekwencje ideologiczne. Obserwacja głodnych mas robotników i chłopów z pewnością przyczyniła się do pełnego akcesu Jasieńskiego do komunizmu. Zob. N i k o d e m, *op. cit.*, s. 227–246.



bryce, powoduje radykalizację poglądów P'ana, a podróż po Europie, postrzeganej przez niego jako Chiny międzynarodowe, Chiny wszystkich ludzi ciemniejących, ugruntowuje jego socjalistyczne przekonania. Dżuma to dla P'ana „nieoczekiwana sojuszniczka” (P 117), stwarza bowiem możliwość swoistego odegrania się za cierpienia powodowane dotychczas przez białych<sup>34</sup>.

Problem niechęci do białych, który zostaje wskazany poprzez historię P'ana, jest znowu szerszy, a jego przyczyna tkwi nie tylko w uprzywilejowanej ich pozycji w Chinach na początku XX wieku. Jasiński zwraca uwagę na ogromne różnice między dwiema wspólnotami interpretacyjnymi, europejską i azjatycką, różnice tak wielkie, że właściwie uniemożliwiają one współpracę i porozumienie. Temu służą obszernie dialogi między Profesorem a P'anem, dialogi, w których ten pierwszy usiłuje zidentyfikować nić łączącą żarliwego miłośnika kultury europejskiej z agresywnym Azjatą (P 115), bez skrupułów miażdżącym czaszkę jego syna, gdy tymczasem on sam żyje w świecie europejskich wartości i nie potrafi po prostu dokonać zemsty, zabić P'ana. Stosunek Chińczyków do Europejczyków jest zresztą osobliwy – przekonani o konieczności wymarcia imperialistycznej, białej Europy, zarazem dbają o skarby jej kultury. Mieszkańcom republiki chińskiej powierzono wszak opiekę nad bibliotekami, by nie ucierpiały w czasie zarazy. Uznanie wartości dóbr kulturowych Starego Kontynentu i rozpoznanie ich potencjalnej użyteczności nie prowadzi wszakże do asymilacji czy integracji z europejską wspólnotą interpretacyjną, tę postrzega się zawsze jako odrębną i nieuzgadnialną pod żadnym pozorem z azjatycką. To dwa odmienne typy konstruowania świata, których stosunek względem siebie może być tylko rozłączny. W sprzyjających okolicznościach daje się go zatem jedynie sformalizować, oficjalnie oddzielając od siebie dwie różne wspólnoty, wykluczając w ten sposób – pod groźbą sankcji – ewentualność dialogu.

Dwie nieuzgadnialne ze sobą konstrukcje świata wiążą się także z uzasadnieniem powołania kolejnego państwa, państwa żydowskiego, przy czym w procesie jego tworzenia dużą rolę odgrywa antychrześcijańska retoryka rabiego Eleazara Ben Cwiego. On to właśnie wskazuje, że wszystkie klęski Żydów wzięły się z bratania się z gojami, nawet dżuma jest interpretowana przez niego jako plaga zesłana na Aryjczyków za gnębienie narodu żydowskiego. Rabbi, wyjątkowo antypatyczna postać, opisywana przez narratora bądź przy użyciu metafor animalistycznych, bądź przy użyciu ironii, cynicznie wyzyskuje dla celów politycznych niezdolność społeczności żydowskiej do asymilacji, obwiniając za nią opresywny stosunek do nich gojów. W ten sposób okręg Hôtel de Ville staje się terenem państwa żydowskiego, gdzie jedynie mniejszość polska dopuszcza się buntu – jak ironicznie komentuje narrator – z uwagi na jej wrodzony antysemityzm (P 132).

Autonomia i dystynktywność wskazanych tu państweczek osiągnana jest dzięki temu samemu mechanizmowi wykluczenia. Wszystkie państwa ukonstytuowane

<sup>34</sup> Ten aspekt powieści Jasińskiego był przedmiotem rozważań A. Saignes w referacie *Polska-Chiny-Francja. O „żółtym niebezpieczeństwie” w literaturze pierwszej połowy XX wieku*, który został wygłoszony w listopadzie 2016 na *Spotkaniu Polonistyk Trzech Krajów – Chin, Korei, Japonii* w Kantonie. Nie jest mi znana wersja drukowana owego wykładu, najprawdopodobniej jeszcze nigdzie go nie opublikowano, miałam jedynie przyjemność wysłuchać jego mówionej wersji właśnie podczas konferencji w Chinach.

w mieście-świecie powstały w jego efekcie. Ujmując rzecz precyzyjniej, jest to mechanizm odwrócenia, sfundamentalizowania i sformalizowania już istniejących mechanizmów wykluczenia – grupy, które doświadczyły społecznego, etnicznego, religijnego oraz kulturowego wyłączenia, odwracają wcześniejsze zależności, przy czym fundamentalizują je i w efekcie izolują się od reszty świata postrzeganej jako opresywna. Ustanowienie jednego państwa pociąga za sobą ukonstytuowanie się kolejnego. Tak więc w odpowiedzi na powstanie republiki radzieckiej, utworzonej przez robotników z okręgu Belleville, kameleoci królewscy, przy poparciu katolików, tego samego dnia monarchią ogłaszają lewy brzeg Sekwany. To znak protestu wobec poczynań wrogiej grupy społecznej, ale i obawa przed potencjalnym zdominowaniem. Bez względu na negocjacje, jakie podejmowane są między niektórymi z państw (np. rabbi przychodzi do Lingslaya, członka rady komisarzy koncesji), żadne autentyczne porozumienie, a tym bardziej zjednoczenie, nie wydaje się realne – tak silne jest poczucie autonomii, wyłączności i odrębności powstałych organizmów państwowych. Ucieczka czy przejście na drugą stronę jest wprawdzie możliwe, lecz pod groźbą rozstrzelania.

W Paryżu – mieście-państwie-świecie, skupiają się potencjalne konflikty społeczne, etniczne, narodowościowe, religijne oraz polityczne. Uzyskujemy w taki sposób panoramę podzielonego, rozdartego i wrogiego świata. Ludzie za wszelką cenę dążą w nim do dominacji, nie wahając się użyć przemocy wobec tych, których postrzegają jako obcych. To osobliwy wieloświat, w jakim zderzają się ze sobą rozmaite konstrukcje rzeczywistości, czemu w planie językowym odpowiada zróżnicowanie stylistyczne. Mimo to utworzony przez Jasieńskiego świat nie jest nieharmonijny pod względem kompozycyjnym, pokazanie swoistego naddatku różnorodności stanowi jedną z reguł konsekwencji przedmiotowej w budowie totalnego państwa-świata w powieści. Tak uzyskany obraz – właśnie poprzez chwyt intencyjnego wyolbrzymienia i literacko kontrolowanej przesady – nosi znamiona groteski. Nie brak zresztą humoru w sposobie prezentacji poszczególnych państewek. Efekt komiczny wywołuje już sam fakt lawinowego przyrostu kolejnych monarchii, koncesji i republik. Śmiech może budzić także zasada organizacji wielu z nich i przedsiębrane środki opresji, jak w przypadku państwa murzyńskiego, tworzonego przez czarnoskórych dżezbandystów i oddźwiernych. Białych, którzy dziwnym trafem znaleźli się na terenie republiki murzyńskiej, karano ścięciem głowy, wszak z zachowaniem wszystkich obyczajów Ku-Klux-Klanu. Państwo policyjne natomiast dla utwierdzenia się w swej własnej faktyczności ogłasza dyktatorem przypadkową osobę, głuchego staruszka Duponta. Policjanci desperacko szukają przestępców, dyktator pomaga im więc, wydając dekret za takowych uznający blondynów. Humor czy ironia łagodzą ponury i straszny obraz świata powieściowego, w którym panują głód, chaos i przemoc.

Uwaga narratora skupia się głównie na kilku postaciach, jak David Lingslay czy rotmistrz Sołowiow, których życiowe, zawsze dramatyczne, historie są dość szczegółowo zaprezentowane, co też stanowi okazję do zobrazowania problemów społecznych. Ukazanie tak wielu różnych światów koegzystujących na terenie formalnie obejmującym granice administracyjne Paryża stwarza także pretekst do zaprezentowania wielu istotnych dyskusji światopoglądowych, obrazujących – w sposób dyskursywny – źródła współczesnych konfliktów. To nie tylko znamienna

dyskusja Profesora z P'anem, to również dramatyczna wymiana zdań między przedstawicielem białych Sołominem a przedstawicielem czerwonych Sołominem, jego bratem. Można by rzec nawet, że w powieści *Palę Paryż* dominującą formą wypowiedzi jest dyskusja światopoglądowa. Dyskusje nie prowadzą jednak do uzgodnienia racji, pokazują raczej niemożność porozumienia w zbyt skonfliktowanym i zróżnicowanym świecie. Dżuma zresztą w sposób radykalny problemy rozwiązuje – zabija bowiem ostatecznie całą ludność Paryża. Ocaleni pozostają tylko więźniowie, którzy, dotychczas oddzieleni od czarnej zarazy, już po nieoczekiwanym jej ustąpieniu dokonują rzezi na strażnikach i rozpoczynają triumfalny pochód przez miasto.

Dżuma posłużyła Jasieńskiemu jako środek do wyizolowania i stotalizowania miasta, jej celem było pokazanie przemocowych mechanizmów społecznych i politycznych. Stosując swą metodę ponadwnikliwej obserwacji rzeczywistości, autor uzyskał zhiperbolizowany obraz świata, w którym szczególnie gęstym i wyostreniu uległy wszystkie możliwe do zaobserwowania konflikty społeczne. Należałoby postawić tezę, że *Palę Paryż* jest znakomitą realizacją artystyczną dyskursu o władzy i wykluczeniu, jaki w książce *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia* zaprezentował Michel Foucault<sup>35</sup>. Zamknięta i starannie podzielona oraz dokładnie kontrolowana przestrzeń, taka, jaką intencyjnie projektowano w czasie trwania autentycznej dżumy nawiedzającej miasta przed kilkoma wiekami, stanowi „zwarty model urządzenia dyscyplinarnego”<sup>36</sup>. Odpowiedzią na stałe zagrożenie śmiercią jest wręcz obsesyjna potrzeba ładu i porządkowania, „definiowania ciał”, jak określa to Foucault, i przydzielania właściwych im miejsc. To władza wprowadza konflikty i klasyfikacje, określając, co jest specyficzne dla jednostki, co jest dla niej dozwolone, a co stanowczo zabronione. Jak wskazuje filozof, istnieje też polityczne marzenie o dżumie, bo oznacza ona możliwość wprowadzenia ścisłych podziałów i przypisanie każdemu z ciał jego prawdziwego oblicza, różnego od oblicza innych ciał. Zaraza ma więc dwa wymiary: faktyczny i imaginacyjny. Jej korelatem jest dyscyplina, u której podstaw leży strach przed zarażeniem. Zarażeniem pojętym zarówno realistycznie, jako zakażenie śmiertelną zarazą, jak i abstrakcyjnie, jako zakażenie – co wylicza Foucault – buntem, dezercją, włóczęgostwem; ale i – co zauważa z kolei Jasieński – „innością”. Dżuma wiąże się zatem z powołaniem schematów dyscyplinarnych, które w swej zewnętrznej formie wydają się odpowiedzią na chaos wynikający z granicznej sytuacji błyskawicznie rozprzestrzeniającej się zarazy, lecz *de facto* wskazują znacznie głębiej zakorzenione mechanizmy wykluczenia. Dżuma wymaga ścisłego nadzoru i kontroli, szczególnej koncentracji władzy, która – jak to zaprezentował w konstrukcji swego świata przedstawionego Jasieński – używa podziału na chorych i zdrowych, możliwych do

<sup>35</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. T. Komendant. Warszawa 2009. Oczywiście, nie ma tu mowy o żadnych genetycznych powiązaniach. Praca filozofa ukazała się w 1975 r. w Paryżu pt. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, wydaje się też mało prawdopodobne, by badacz ten znał powieść Jasieńskiego. Jest to więc jedynie próba powiązania jej semantycznej zawartości z późniejszym, pod wielu względami z nią zbieżnym, dyskursem w obszarze namysłu filozoficznego i społecznego.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 193. Rozważania Foucault opiera na autentycznym regulaminie, jaki w XVII w. został opublikowany w związku z pojawieniem się dżumy w jednym z miast (*ibidem*, s. 193–194).

ocalenia, w celu dokonania i uzasadnienia wykluczenia „innych” pod względem religijnym, etnicznym czy światopoglądowym. Każdy, kto pojawi się na terenie jednego z państw powstałych na terytorium Paryża, może wszak zostać rozstrzelany, oficjalnie jako potencjalny roznosiciel dżumy, ale faktycznie jako „inny” i wyłącznie z takiej racji – różnie w każdym z państw ustalonej „inności” – niepożądany. Dżuma, ta imaginacyjna, wiąże się z marzeniem o zdyscyplinowanym społeczeństwie. Eksperyment myślowy Jasińskiego obnaża przemocowe mechanizmy stojące u podstaw tej dyscypliny, pokazuje też utopijność modelu zdyscyplinowanego społeczeństwa. W spluralizowanym świecie mogą się tworzyć państwa i społeczeństwa oparte jedynie na przemocy. Wobec różnorodności, a także braku porozumienia i zgodnego dialogu mogą się tylko mnożyć, w sposób coraz bardziej restrykcyjny oddzielając się od siebie. Zastosowane „procedury indywidualizacji”<sup>37</sup> służą wykluczeniu. To obserwacja Foucaulta, który dostrzega te mechanizmy u władzy dyscyplinarnej od XIX wieku. To również obserwacja Jasińskiego, który, posługując się dżumą, obnaża mechanizmy wykluczenia i dyscypliny, jakie w sytuacji względnie stabilnej społecznie zdają się tkwić w ukryciu. Foucault twierdzi:

istnienie całego zespołu technik i instytucji, których zadaniem jest oceniać, kontrolować i korygować anormalnych, wprawia w ruch urządzenia dyscyplinarne stworzone ze strachu przed dżumą<sup>38</sup>.

Ta sformułowana w obszarze namysłu społecznego teza zostaje w powieści *Pałę Paryż* sprawdzona i potwierdzona za pomocą konstrukcji świata przedstawionego.

Rzetelna interpretacja, jak wskazywałam na początku rozważań, nie może pomijać żadnych, nawet tych wyjątkowo kłopotliwych, fragmentów utworu. Ideologiczna proveniencja *Pałę Paryż* wydaje się oczywista nie tylko w kontekście ostatniego fragmentu, w którym widzimy idealnie ze sobą współpracujące społeczeństwo, odrodzone po dżumie, żyjące w dostatku, równości i harmonii, zgodnie z komunistycznymi wartościami. Jasiński nie uprawia wprawdzie nachalnej komunistycznej agitacji, trudno tutaj dopatrywać się tendencyjności, choć sposób prowadzenia narracji nie pozostawia wątpliwości, po czyjej stronie lokują się sympatie autora. Jaworski wskazuje, iż „w sugestywnie dobranych metaforach kryje się wyraźna, silnie zsubiektywizowana wizja świata”<sup>39</sup>. Widać więc solidarność z tymi najbardziej robotniczymi masami społeczeństwa, widać współczucie względem biednych, upokorzonych i głodujących, co poświadcza choćby stylistyka narracji, szczególnie dosadna, brutalna wręcz, w tych partiach opisowych, które odnoszą się do wrogiego miasta czy wrogich zamożnych i cynicznych wyzyskiwaczy. „Zamysł narratora jest doskonale czytelny – uwypuklić brzydotę opisywanego świata i wzbudzić do niego odrazę”, jak podsumowuje swe drobiazgowo rozważania o stylistyce narracji w powieści *Pałę Paryż* Jaworski<sup>40</sup>. Pierre wprawdzie jest odpowiedzialny za zarazę w mieście, wskazane w tekście okoliczności, w jakich przyszło mu żyć, i doznane upokorzenia pozwalają jednak patrzeć na niego raczej ze współczuciem (a nawet ze zrozumieniem) niż z potępieniem. Za dokonany czyn poniósł zresztą karę. W opisie

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 194.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 195.

<sup>39</sup> Jaworski, *Przestrzeń fabularna i ukształtowanie języka narracji a idea polityczna*, s. 105.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 108.

owej postaci brakuje animalizujących metafor czy ironii, tak charakterystycznych dla przedstawień innych bohaterów powieści, na których narrator zdaje się wylądowywać wściekłość za przemocowy porządek społeczny. Obserwowane tu zsubiektywizowanie narracji nie oznacza jednak nachalnej tendencyjności i być może również dlatego utwór *Palę Paryż* spotyka się obecnie z pozytywnym odbiorem.

To, dzięki czemu powieść Jasińskiego zachowuje nadal wartość artystyczną i semantyczną nośność, stanowiło wszakże problem tak dla samego autora, jak i dla współczesnych mu czytelników, gdyż uniemożliwiało pełen akces do grona pisarzy proletariatu. Początkowo entuzjastycznie przyjęty w środowisku komunistycznym utwór okazał się bowiem w swej zawartości ideologicznej nie tylko niewystarczająco zideologizowany, ale i pod wieloma względami błędny. Jan Hempel, krytyk współczesny Jasińskiemu, stwierdził nawet, że *Palę Paryż* bardziej „sprzyja dążnościom faszystującym”, niż wspiera ideologię proletariacką<sup>41</sup>. Jasiński przygotował zatem nowy wariant powieści, formułując w rezultacie poprawek i przeróbek tekst zideologizowany w stopniu, który niweluje wartość artystyczną wersji poprzedniej<sup>42</sup>. Aby uniknąć interpretacji niebezpiecznych, potencjalnie sprzecznych z mar-

<sup>41</sup> Cyt. za: Stępień, *loc. cit.* J. Wolski [J. Hempel] (*Apokalipsa według Brunona Jasińskiego*. „Kultura Mas” 1930, nr 4/5, s. 66) uznał, że wprawdzie intencyjnie *Palę Paryż* miał być powieścią rewolucyjną, ale jest faktycznie powieścią apokaliptyczną, w zasadzie służącą burżuazji, bo formułującą bardziej ostrzeżenie niż oskarżenie pod jej adresem. Więcej na ten temat zob. Kolesnikoff, *op. cit.*, s. 83. Krytycznie o powieści wyrażał się również T. Dąbala (*Nowe objawienie św. Jana Teologa [...]*. „Kultura Mas” 1930, nr 4/5), niezwykle przychylny Jasińskiemu, który jednak powątpiewał, czy autor w dostateczny sposób podkreślił walkę klasową i ganił go za „apokaliptyczne bzdurstwa” (*ibidem*, s. 79).

<sup>42</sup> Wedle ustaleń Kolesnikoff (*op. cit.*, s. 84–85) ta zideologizowana wersja powieści po rosyjsku (*Ja żgu Paryż*) pojawiła się w r. 1934 i została włączona do wydania: B. Jasiński, *Izbrannyye proizwiedienija*. T. 1. Koment. A. Abramowna. Moskwa 1957. Rozważania nad tą edycją utworu podejmował także E. Balcerzan (*Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*. Wrocław 1968, s. 321–328). Zbadanie i porównanie wielu, jak się okazuje, rozmaitych, nieznacznie lub w sposób drastyczny różniących się od siebie wersji utworu *Palę Paryż* to materiał na osobny, zapewne obszerny artykuł. Zatem wspomnę tu tylko szerzej o badaniach, jakie w tym zakresie przeprowadziła A. Kato (*Nieznana wersja „Palę Paryż” Brunona Jasińskiego*. Na stronie: [https://www.academia.edu/37047671/Nieznana\\_wersja\\_Pal%C4%99\\_Pary%C5%BC\\_Brunona\\_Jasie%C5%84skiego\\_forthcoming](https://www.academia.edu/37047671/Nieznana_wersja_Pal%C4%99_Pary%C5%BC_Brunona_Jasie%C5%84skiego_forthcoming): (data dostępu: 27 IX 2018)). Punktem wyjścia jej dociekań była japońska wersja powieści, jak się okazuje, różna od tej najbardziej rozpowszechnionej, publikowanej już po 1957 roku. Występuje tu dodatkowy epizod, w którym po Paryżu przechadzają się „plutony pionierów chińskich, amerykańskich, rosyjskich, francuskich i afrykańskich” (*ibidem*, s. 2; podkreśl. M. C.), co sugeruje, jak słusznie wskazuje autorka, realizację rewolucji światowej. Kato ustaliła, że podstawą japońskiego przekładu była edycja rosyjska opublikowana przez Gosudarstwiennoje izdatielstwo w 1930 r. w Moskwie. Zawiera ona przedmowę T. Dąbala. Autorka stawia tezę, że końcowy fragment został dodany z jego inicjatywy właśnie, miał on w ten sposób chronić zarówno Jasińskiego, jak i siebie przed zarzutami ze strony środowiska komunistycznego, a zatem zapewnić im bezpieczeństwo. Rosyjskich wydań było jednak znacznie więcej, jak podkreśla także Jaworski (*Dandys*, s. 214), powieść Jasińskiego ukazała się po rosyjsku w następujących oficynach: „Moskowskij raboczij” (1929, 1930), „GIZ” (1930, 1931), „Literatura i iskusstwo” (1932). O skomplikowanych losach wydawniczych utworu *Palę Paryż* zob. też J. Dziarnowska, *Słowo o Brunonie Jasińskim*. Wyd. 2. Warszawa 1982, s. 178–179. Wobec braku szczegółowych badań na ten temat należy pozostawić na razie w zawieszeniu pytanie o podobieństwa i różnice między wydaniem. Nie wiadomo zresztą, czy odpowiedź będzie kiedyś w ogóle możliwa, albowiem rosyjskie wersje powieści *Palę Paryż* bar-

ksistowską wizją społeczeństwa i jego rozwoju, Jasiński zmienił w powieści *Palę Paryż* pewne elementy fabuły i stylistykę, uzyskując w ten sposób tekst tendencyjny, wręcz propagandowy, który stanowi *quasi*-literacki ekwiwalent ideologii komunistycznej, nie zaś dzieło literackie dopracowane artystycznie i semantycznie bogate. W nowej wersji to rząd odpowiada za zarażenie miasta, natomiast Pierre jest tylko jego marionetką, co bardziej wyraziście obarcza winą klasę rządzących, a nie robotnika, podejmującego – w wariacie pierwotnym – swe działania indywidualnie. W wersji zmodyfikowanej bohater prawdopodobnie sobie nie uświadamia tego, co znajduje się w próbowce. Zideologizowany nowy tekst *Palę Paryż* wyklucza też kryminalistów jako fundatorów komunistycznej republiki szczęśliwości, wszak razić mogło odbiorcę to, że najlepszy z istniejących porządków społecznych tworzą ci, którzy łamali prawo, nawet jeśli byli wśród nich niesłusznie skazani robotnicy. W zmienionej wersji tekstu Jasiński zamieścił również prolog, który zawiera zapowiedzi zdarzeń w powieści, a także odniesienia do aktualnej sytuacji politycznej, m.in. do ruchu faszystowskiego. Zideologizowana edycja *Palę Paryż* realizuje w zasadzie konwencje realizmu socjalistycznego i umożliwia Jasińskiemu pełen akces do grona pisarzy proletariackich, czasowo gwarantując mu też uznanie i bezpieczeństwo, zarazem jednak spycha go na niziny artystyczne. Ten zmodyfikowany, okaleczony właściwie, tekst powieści nie stanowi, na szczęście, podstawy kolejnych wydań, będąc dzisiaj już tylko ciekawostką dla badaczy i miłośników twórczości Jasińskiego.

W porównaniu z wersją późniejszą – *Palę Paryż* z 1928 roku wydaje się w niewielkim doprawdy stopniu aktualizować kontekst ideologiczny. Eksperyment myślowy, którego efektem jest obnażenie mechanizmów przemocowych funkcjonujących w społeczeństwie, sprawia wrażenie na tyle sugestywnego i spójnego, że dołączona do niego utopijna wizja nowego komunistycznego świata nie może zniwelować jego rangi semantycznej. Jej wykreowanie okazuje się zrozumiałe, jeśli weźmiemy pod uwagę poglądy autora, lecz z perspektywy przeprowadzonego wcześniej eksperymentu, który rejestruje fabuła *Palę Paryż*, sprawia wrażenie nazbyt infantylnej próby zaprezentowania pozytywnej alternatywy dla zniszczonego świata. Poświadcza to nawet stylistyka obrazów odnoszących się do komunistycznego raj. Barwny, bogaty, niezwykle zmetaforyzowany język ustępuje tu bowiem opisom bez finezji stylistycznej. Można by, oczywiście, bronić tezy, że jeśli jest to powieść apokaliptyczna, to w sposób naturalny wizja katastrofy, analogicznie do tej biblijnej, musiała zostać dopełniona wizją Nowej Jeruzalem, tu w postaci Nowej Markizalem. Moim zdaniem, nie zmienia to jednak faktu, iż infantylny i – niecelowo – wręcz komiczny wygłosowy epizod powieści jest niespójny względem tak problemu istotnej, znaczeniowo skomplikowanej i precyzyjnie skonstruowanej pierwszej, zasadniczej wersji utworu<sup>43</sup>.

---

dzo trudno odnaleźć. Pamiętajmy, iż znaczna ich część musiała zostać zniszczona po aresztowaniu i rozstrzelaniu Jasińskiego. Wypada więc po prostu założyć, że zasadniczo istnieją dwa warianty utworu: pierwotny, w języku rosyjskim, z 1928 r., który nadal stanowi podstawę wydań współczesnych, oraz wersja z 1934 r., również w języku rosyjskim, z dodatkowym, zideologizowanym zakończeniem.

<sup>43</sup> Pojawianie się myśli marksistowskiej w twórczości Jasińskiego było przedmiotem rozważań m.in.

Współczesne, najświeższe reakcje na powieść *Palę Paryż* dowodzą ideowej jej nośności (ideowej, nie ideologicznej), wygłosowa partia utworu zdaje się nie rzutować na sposób odbioru pierwszej jego części. Jaworski twierdzi, że „Nawet jeśli [...] powieść [Jasieńskiego] budziła sprzeciw ze względu na ideologię, to pomysł fabularny był widowiskowy, przekonujący literacko”<sup>44</sup>, podkreślając wagę znakomitej stylistyki utworu. John Self, współczesny wydawca książki, wskazuje na to, iż przez lata nie straciła ona świeżości i wigoru<sup>45</sup>. W innym zaś komentarzu, sformułowanym przy okazji najnowszego tłumaczenia *Palę Paryż*, czytamy:

książka pozostaje bliska współczesnej wrażliwości – Jasieński odsłania kosmopolityczny blichtr nowocześniejszej metropolii jako zewnętrzną warstwę, pod którą kryją się wrogość i zewierzenie<sup>46</sup>.

Wojciech Orliński natomiast pisze:

Poza sztucznym happy endem powieść w ogóle się nie zestarzała. Zwłaszcza w czasach, w których porwane samoloty uderzają w lśniące wieżowce, autodestrukcyjna nienawiść do cywilizacji Zachodu nie wydaje się czymś tak nieprawdopodobnym, jak krytykom zarzucającym Jasieńskiemu zbytnią fantastyczność pomysłu kilkadziesiąt lat temu. Rozpad wielkiej metropolii na zwalczające się nawzajem enklawy też nie brzmi dziś nieprawdopodobnie – choćby dzięki nagłośnieniu przez popkulturę społecznej degeneracji metropolii amerykańskich<sup>47</sup>.

Tak więc jest Jasieński czytany współcześnie: nie jako żaloszny piewca (jak się okazało później) zbrodniczej ideologii, nawet nie jako ofiara swych własnych przekonań, lecz jako wnikliwy obserwator ówczesnych problemów, problemów dojmujących również obecnie, w dobie globalizacji, intensywnego rozwoju techniki i mediów, które jedynie pogłębiają wykluczenie społeczne. Semantyczną nośność i aktualność ideową powieści Jasieńskiego potwierdza także wystawa *Je brûle Paris*, przygotowana przez Stanisława Rukszę w Cité internationale des arts w Paryżu w 2015 roku. Ta konceptualna ekspozycja, złożona z dokumentów, obiektów, prac graficznych, poruszała temat lęku i wyobcowania człowieka w zglobalizowanym świecie. Jej patronem ideowym był właśnie Jasieński, nadal, jak się okazuje, uznawany za atrakcyjnego myśliciela, który za pomocą literatury odkrywa mechanizmy kontroli, władzy, dyscypliny i wykluczenia<sup>48</sup>. Najprawdopodobniej zatem współczesna recepcja wydobywa nareszcie to, co stanowi największą wartość semantyczną utworu, a co w pierwotnej fazie odbioru ze względu na okoliczności historyczne jednak nie mogło być w pełni zaktualizowane. Oto więc po prawie 100 latach od

---

T. Bujnickiego (*Poezja rewolucyjna jako problem historycznoliteracki*. W zb.: *Marksizm, kultura, literatura*. Red. B. Owczarek, K. Rutkowski. Warszawa 1982, s. 53, 67–68), który w *Ziemi na lewo* widział najradzykalniejszą formę poezji rewolucyjnej, a w *Słowie o Jakubie Szeli* realizację postulatów krytyki marksistowskiej. Zob. też Nikodem, *op. cit.*

<sup>44</sup> Jaworski, *Przestrzeń fabularna i ukształtowanie języka narracji a idea polityczna*, s. 111.

<sup>45</sup> J. Self, *Bruno Jasieński: „I Burn Paris”*. Na stronie: <https://theasylum.wordpress.com/2012/04/18/bruno-jasienski-i-burn-paris/> (data dostępu: 25 IX 2018).

<sup>46</sup> „*Palę Paryż*” Brunona Jasieńskiego po angielsku. Na stronie: <https://culture.pl/pl/artykul/pale-paryz-brunona-jasienskiego-po-angielsku> (data dostępu: 25 IX 2018).

<sup>47</sup> Orliński, *Gniew w głowie futurysty*.

<sup>48</sup> Zob. Luiza [L. Sawicka-Hofstede], *Paryż: wystawa „Je brûle Paris” („Palę Paryż”!)*. Na stronie: <http://www.vectorpolonii.com/paryz-wystawa-je-brule-paris-pale-paryz/> (data dostępu: 26 IX 2018).

pierwszej publikacji powieść Jasińskiego otrzymuje nowe, zapewne bogatsze, istnienie, stając się nie tylko tekstem wciąż żywym w dyskursie literaturoznawczym, ale i ważnym głosem w dyskursie społecznym.

Abstract

---

MARZENNA CYZMAN Nicolaus Copernicus University, Toruń  
ORCID: 0000-0002-5530-2351

**A COMMUNIST PROPAGANDA LEAFLET OR SOMETHING ELSE? ON BRUNO JASIEŃSKI'S  
"PAŁĘ PARYŻ" ("I BURN PARIS")**

*Pałę Paryż* (*I Burn Paris*), a novel by Bruno Jasiński, published for the first time in the year 1928, is still vivid in literary discourse, and continuously enjoys reader interest, the evidence of which is the novel's new editions (the latest from the year 2005) as well as new translations into foreign languages (in 2012 into English). The novel's interpretations formulated so far are somewhat superficial and do not further validate their plausibility. The author of the article considers some of the theses most often unarguably adopted, especially the issue of the novel's utopianism and its allusiveness to Paul Morand's novel *Je brûle Moscou* (*I Burn Moscow*). The plot of Jasiński's piece is researched within the categories of an intellectual experiment; the paper also includes the novel's updating interpretation as a text about violence mechanisms in a society. The ideological matter of *I Burn Paris* is viewed from the perspective of a few versions of the text modified by the author himself. The article indicates that the vision of communist paradise presented in the final part of the novel does not diminish its semantic potential, as well as highlights the stylistic richness and compositional content of *I Burn Paris*.



PAWEŁ TOMCZOK Uniwersytet Śląski, Katowice

## MAKIETA NOWOCZESNOŚCI O POŚREDNIKU OPOWIADANIA W „ULICY KROKODYLI” BRUNONA SCHULZA

Proza Brunona Schulza, zamknięta w domu, uwikłana w relacje rodzinne, często wydostaje się jednak na miejską ulicę. Spacerzy z matką czy ojcem po drohobyckim rynku, przechadzki Dodo czy tytułowego emeryta, a przede wszystkim nocne poszukiwanie sklepów cynamonowych sytuują narrację opowiadań w konkretnych przestrzeniach, które badacze przez wiele lat identyfikowali na mapie Drohobycza, dowodząc wręcz realistycznego ulokowania literackiej fantazji<sup>1</sup>.

Wśród opowiadań Schulza najmocniej w obszarze miasta osadzona została bez wątpienia *Ulica Krokodyli*. Już budowa utworu skłania do ufności w jego realistyczny charakter. Narrator pokazuje bowiem przestrzeń umieszczoną na mapie, by następnie zabrać czytelnika na swoistą wycieczkę po dzielnicy. W czasie tej narracyjnej przechadzki odbiorca może zobaczyć, minąć bądź odwiedzić liczne obiekty (dworzec, tramwaj, dorożki), a także zapoznać się z autorskimi opiniami na temat nowych form handlu czy przemian obyczajowych. Taką interpretację opowiadania wybrało wielu czytelników i badaczy Schulza. Zgodnie z wpływową przez wiele lat wykładnią Artura Sandauera – „W fantastyczno-sennej *Ulicy Krokodyli* znajdziemy całkowicie realistyczny obraz przemian, jakim w latach 1901–1914 uległo jego [tj. Schulza] miasteczko [...]”<sup>2</sup>. Ów realistyczny charakter ma być tak wyraźny, że przyczynia się nawet do uznania utworu Schulza za etnograficzną czy antropologiczną analizę miasta, co prawda przeprowadzoną według modelu postmodernistycznego „opisu gęstego” Clifforda Geertza, opisu tworzonego przez badacza patrzącego na poddane oglądowi miasto niczym Benjaminowski *flâneur*<sup>3</sup>.

Realistyczny obraz drohobyckiej nowoczesności peryferyjnego kapitalizmu jest jednoznacznie negatywny. W tle rywalizacji między „trzeźwymi formami komercjalizmu” a tradycyjnym handlem znajduje się bowiem historia sklepu bławatnego Jakuba Schulza, który to sklep miał zostać zlikwidowany z powodu niemożności

<sup>1</sup> Np. udało się ustalić, że ulica Liszniańska zapisana została w wielu wydaniach jako Leszniańska – zob. przypis J. Jarzębskiego w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Wyd. 2, przejr. i uzup. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 66. BN I 264 (lokalizacje umieszczone bezpośrednio w tekście odnoszą się do tej edycji). Zob. też J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny 2002, s. 68.

<sup>2</sup> A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana. (Rzecz o Brunonie Schulzu)*. W: *Pisma zebrane*. T. 1: *Studia o literaturze współczesnej*. Warszawa 1985, s. 563.

<sup>3</sup> Zob. M. J. Dudziak, *Etnografie Brunona Schulza. Próba antropologicznego ujęcia „Ulicy Krokodyli” jako analizy miasta*. „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1998, nr 3/4.

sprostania nowoczesnej konkurencji. Biografia pisarza, a także jego rodziny zdaje się zatem dokładnie pasować do wielkich narracji historii gospodarczej i społecznej o wkraczaniu nowoczesnej cywilizacji, niosącej ze sobą rozpad wszystkiego, co stałe, stabilne i tradycyjne. Koleje żelazne, które docierają do Drohobycza w 1872 roku, czy odkrycie ropy w Borysławiu i rozwój spekulacji wokół jej wydobycia<sup>4</sup> determinować mają klęskę ekonomiczną rodziny Schulzów, jak też negatywny stosunek samego pisarza do nowoczesności<sup>5</sup>. Schulz w takim ujęciu wyrasta na zwolennika tradycyjnej „wspólnoty organicznej”<sup>6</sup>, którą zastępuje nowoczesność cechująca się licznymi brakami: np. brakiem instynktu<sup>7</sup>, władzy patriarchalnej, „tradycyjnej hierarchii społecznej i naturalnych więzi wspólnotowych”<sup>8</sup>. Tak jednoznaczne usytuowanie prozy Schulza w ramie aksjologicznej pozwala Barbarze Sienkiewicz stwierdzić, że „Nowoczesny świat ulicy Krokodyli poddany został przez Schulza krytyce na dwóch płaszczyznach: ontologicznej i etycznej”<sup>9</sup>, a także wskazać liczne wady owej przestrzeni braku. Pawła Dybła zaś podobna analiza prowadzi do wniosku, że wymieniona tu ulica przypomina piekło<sup>10</sup>.

Według przytoczonych wykładni *Ulicy Krokodyli* sens opowiadania wydaje się dość jasny – pisarz przedstawia przemianę ekonomiczną i społeczną rodzinnego miasta, przemianę, która w decydujący sposób dotknęła jego rodzinę oraz określiła jego negatywny stosunek do nowoczesnej rzeczywistości. To popularne – i wciąż powtarzane – rozumienie utworu Schulza wzbudzało jednak czasem wątpliwości. Jerzy Jarzębski zauważył:

Kiedy dziś przyglądamy się tym rejonom rzeczywistego Drohobycza, które Schulz opisuje jako okolice ulicy Krokodyli (chodzi o bardziej od rynku oddalone odcinki ulicy Stryjskiej), trudno nam sobie raczej wyobrazić, by opis zaprezentowany w opowiadaniu był wizją w jakikolwiek sposób „realistyczną”. Nie, to raczej literacka stylizacja niż fotografia zdjęta z natury.

A zatem Schulz opisuje nie tyle prawdziwą dzielnicę swego miasta, ile wtargnięcie w jego obręb nowych idei i nowej obyczajowości, ów modernistyczny kryzys, jaki przechodzi kultura tradycyjna, w której zagnieździły się czynniki rozkładowe, podminowując moralność i religię przodków<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> W ostatnich latach przed pierwszą wojną światową borysławskie i drohobyckie kopalnie oraz rafinerie stały się międzynarodowymi spółkami, notowanymi na giełdach w Londynie i Berlinie. Kapitał niemiecki czy angielski miał jednak zwykle charakter spekulacyjny, nastawiony na sprzedaż akcji na zachodnich giełdach po zdecydowanie zawyżonych cenach. Na temat różnych spekulacji zob. H. Diamond, *Położenie gospodarcze Galicji przed wojną*. Lipsk 1915, s. 75–86.

<sup>5</sup> Zob. T. S. Robertson: *Obrazowanie i historia w opowiadaniach Brunona Schulza. Przypadek kolei żelaznej*. W zb.: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*. Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992. Red. J. Jarzębski. Kraków 1994; *Bruno Schulz i śmierć tradycyjnego kupca*. „Kresy” 1996, nr 27.

<sup>6</sup> B. Sienkiewicz, *Schulzowskie tęsknoty i abominacje. W stronę diagnozy rozpadu organicznej wspólnoty (w tomie „Sklepy cynamonowe”)*. W zb.: *Przed i po Bruno Schulzu*. Red. J. Olejnik z a k. Kraków 2018.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 116.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 124. Z opozycji płaszczyzny ontologicznej i etycznej korzystam w dalszych częściach tekstu.

<sup>10</sup> P. Dybel, *Mesjasz, który odszedł. Bruno Schulz i psychoanaliza*. Kraków 2017, s. 354.

<sup>11</sup> J. Jarzębski, *Miasto Schulza*. W: *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*. Kraków 2005, s. 106.

Po gorszącej nowoczesności dzielnicy Drohobycza nie zostały zatem żadne ślady – ba, niewykluczone, iż nigdy nie było rzeczywistych obiektów nowoczesnej ulicy. Choć Jarzębski odrzuca możliwość realistycznej lektury opowiadania, wybiera inną opcję, która pozwala utrzymać ten sam jego sens. Uznaje, że mamy do czynienia wyłącznie z krytyką modernizacyjnego zagrożenia miasta, które jednak nie narusza jego „idealnej tkanki”<sup>12</sup>.

Najdalej od realistycznej lektury *Ulicy Krokodyli* odszedł Władysław Panas. Zwrócił przede wszystkim uwagę na warstwę metajęzykową i metatekstową utworu<sup>13</sup>, w której autor sugeruje niejednoznaczny charakter nie tylko ulicy, ale też samego przedstawienia oraz stosunku narratora do opowiadanego świata. Liczne i bardzo trafne konstatacje na temat niezgodności między bezbarwną przestrzenią Ulicy Krokodyli a bujną kolorystyką komercyjnego otoczenia<sup>14</sup> naprowadzają badacza na lekturę kabalistyczną – niespójność świata przedstawionego wynika z przeniknięcia go przez sensory religijne, biblijne i kabalistyczne. W takiej interpretacji dostrzeżenie niejednoznacznego, właśnie papierowego charakteru wielu fragmentów nie przeszkadza w dojściu do wniosków podobnych do tych, które narzuca lektura realistyczna. Kontekst kabały wzmacnia bowiem negatywną ocenę nowoczesności, a „Rzeczywistość Ulicy Krokodyli jawi się jedynie jako – powiedzmy – aktualna jego [tj. zła] forma”<sup>15</sup>. Choć samą koncepcję zła jako „genetycznego uszkodzenia struktury kreowanego świata” Panas wyczytuje z *Exlibrisu* narysowanego dla Maksymiliana Goldsteina, to nie ma problemu z odnalezieniem podobnych znaczeń w omawianym opowiadaniu.

Zrekonstruowana tu skrótkowo recepcja *Ulicy Krokodyli* obrazuje dość spójny sposób odczytywania utworu. Choć wątpliwości budzi czasem realistyczny status opisanej dzielnicy, to interpretatorzy zgadzają się, że Schulz prezentuje tu zdecydowanie negatywną wizję nowoczesności, industrializacji czy peryferyjnego kapitalizmu.

W artykule przedstawiam zupełnie inną interpretację. W pierwszym punkcie, podążając częściowo za porzuconymi spostrzeżeniami Panasa, zastanawiam się nad ontologicznym charakterem ukazanego w *Ulicy Krokodyli* świata. Przyjęty przez wielu badaczy realistyczny sposób czytania skutkuje zbyt szybkim przejściem do ustalenia całościowych sensów omawianego utworu, a zarazem zlekceważeniem licznych sygnałów problematyzujących status prezentowanych obiektów. Lektura *Ulicy Krokodyli* skupić się musi na substancji i materiałach<sup>16</sup>, z których wykonana jest owa ulica – rozmaite fragmenty sugerują bowiem, że nie mamy do czynienia z czymś rzeczywistym, budynkami wzniesionymi z drewna czy cegły, lecz jedynie z ich papierową wersją, zapewne zminiaturyzowaną. Inne fragmenty nie pozwalają zaś przyjąć, że Schulz przedstawia prawdziwych ludzi. W ich miejsce wkraczają figurki, pomniejszone manekiny, które poruszają się niczym automaty.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 107.

<sup>13</sup> W. P a n a s, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*. Lublin 1997, s. 109.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 115–117.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 157–158.

<sup>16</sup> Na temat materiałów i substancji zob. pracę T. Ingolda (*Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*. Wybór, oprac., przekł. E. Klekot. Warszawa 2018).

Z czym zatem mamy tu do czynienia? W tej części artykułu chcę postawić hipotezę, że Schulz prezentuje w *Ulicy Krokodyli* makietę Drohobycza, projekt jego przebudowy, jaki mógł powstać przed pierwszą wojną światową, gdy miasto przeżywało dość szybki rozwój i marzyło o własnej nowoczesności. Nie wszystkie fragmenty opowiadania dają się jednak zredukować do takiej literackiej wędrówki przez makietę. W niektórych miejscach Schulz zdaje się dopisywać różne doświadczenia zmieniającego się – być może już w latach międzywojennych – miasta.

Rozważania o makietowym pośredniku opowiadania lokują się pomiędzy samym utworem a pytaniem o jego sens. Nie muszą naruszać dotychczasowych wykładni, akcentujących negatywny stosunek pisarza do nowoczesności. Schulz mógłby przecież równie dobrze wykorzystać makietę do zaprezentowania gnostyckiej opowieści o upadku uporządkowanej rzeczywistości kupieckiej i mieszczańskiej, przekształcającej się w komercyjny świat. Modalność tekstu sygnalizuje jednak wiele zawiedzionych nadziei, które otrzymują ciekawe uzupełnienie w planach modernizacji Drohobycza, jakie snuto przed wybuchem pierwszej wojny światowej.

Odkrycie makiety jako pośrednika Schulzowskiego opowiadania pozwala zatem nie tylko rozstrzygnąć kwestię, jak jest zrobiona *Ulica Krokodyli*, ale też rozpoznać w utworze swoistą archeologię nowoczesności – plany, projekty, marzenia, które się nie spełniły. W Drohobyczu nie powstały bowiem żadne nowoczesne formy handlu, np. wielkie domy towarowe, na ulice miasta nie wyjechał tramwaj, a kobiety, co stanowi jeden z ważniejszych etapów krytyki tej przestrzeni, nie zmieniły nagle swoich obyczajów. Nowoczesność jako projekt, który budzi wielkie nadzieje, pozostawia też wielkie rozczarowania. I zapisem takich rozczarowań okazuje się właśnie *Ulica Krokodyli*.

### Realność makiety

*Ulicę Krokodyli* otwiera powolne zbliżenie do tytułowej przestrzeni. Zanim Schulz przeniesie czytelników w jej rejony, prezentuje olbrzymią mapę ścienną, która przedstawia panoramę całej okolicy<sup>17</sup>. Ta dość nietypowa, a na pewno niewspółczesna mapa ukazuje jednak nie tylko samą ulicę czy dzielnicę, ale szeroki obszar wokół Drohobycza, dolinę Tyśmienicy. Na pierwszy plan wysuwa się miasto – „polifonia architektoniczna” (s. 75) różnych budynków i przestrzeni. W opozycji do tego skomplikowanego widoku historycznych stylów, „okolica ulicy Krokodylej świeciła pustą bielą, jaką na kartach geograficznych zwykło się oznaczać okolice podbiegunowe, krainy nie zbadane i niepewnej egzystencji” (s. 75). Schulz wyraźnie podkreśla, że chodzi tu o dzielnicę – nową, właściwie odłączoną od miasta, niewykluczone, iż dopiero planowaną. W kontekście historii Drohobycza początku XX wieku taką okolicą mogłyby być tylko utworzona przed pierwszą wojną tzw. odbenzyniarnia, po wojnie przekształcona w państwową rafinerię „Polmin”, oraz powstała obok niej kolonia – zbudowane od podstaw, nowoczesne osiedle. Fabryka przyciągnęła wielu robotników dość wysokimi zarobkami i dodatkowymi zabezpieczeniami socjalnymi.

<sup>17</sup> Analizę różnych znaczeń mapy zob. w pracy M. Dajnowskiego *Szpargał, artefakt, fantazmat. Mapa w „Ulicy Krokodyli”* („Schulz/Forum” nr 11 (2018)).

Do wybuchu drugiej wojny światowej pozostała jedną z największych rafinerii w Europie<sup>18</sup>.

Schulz nie daje wszakże jakiegos realistycznego obrazu owej przestrzeni. Mimo iż wspomina o dystrykcie „przemysłowo-handlowym”, to skupia się wyłącznie na handlu, nie zauważając wcale wielkiej rafinerii, która już wyrosła bądź właśnie powstaje w tym miejscu. Koncentruje się głównie na przedstawieniu ludności z tych rejonów, pisząc o „okolicy zamieszkiwanej przez szumowiny, przez gmin, przez kreatury bez charakteru, bez gęstości, przez istną lichotę moralną, tę tandetną odmianę człowieka, która rodzi się w takich efemerycznych środowiskach” (s. 77). Charakter tego opisu nie pozostawia większych wątpliwości – mamy do czynienia z proletariatem, najprawdopodobniej w pierwszym pokoleniu, zachęconym do porzucenia wiejskiej egzystencji i podjęcia pracy w przemyśle. Zwykle takie osiedla przemysłowe potrzebowały dłuższego czasu, by ustabilizować sytuację społeczną, a najczęściej stanowiły przestrzeń dla różnych patologii. Jedną z nich była oczywiście prostytutka. Lecz Schulz nie pisze tego wprost, nie przeprowadza zwyczajnej krytyki tej przestrzeni jako obszaru niemoralności, na którą patrzyłby z niechęcią moralisty. Przeciwnie, wspomina, że dzielnica stanowiła pokusę i nadzieję dla mieszkańców miasta. Już tu widzimy zatem podwójną niejednoznaczność pozycji narratora: etyczną, gdyż nie jest jasne, czy potępia owych „dezerterów moralnych, takich zbiegów spod sztandaru godności własnej” (s. 77), czy też sam się do nich zalicza, oraz ontologiczną – wszak nie wiadomo, na ile takie pokusy i nadzieje mają rzeczywistą podstawę.

Z realistycznym obrazem przemysłowej i komercyjnej dzielnicy kłóci się bowiem przede wszystkim jej wygląd. Jest ona pozbawiona barw, szara. Panas zgłosił dobrze uzasadnioną wątpliwość co do tej przypadłości świata przedstawionego:

Dlaczego w tym – jak sądził kiedyś Sandauer – „całkowicie realistycznym obrazie” nowoczesności, komercjalizmu, pseudoamerykanizmu, krzykliwej i jaskrawej reklamy, całkowicie nierealistycznie traktuje się podstawowy atrybut współczesnej cywilizacji – oświetlenie i kolorowość? Dlaczego tandetny świat Ulicy Krokodyli ma wszystkie cechy tandety oprócz tandetnej barwności i tandetnych efektów świetlnych? Dlaczego Schulz nie tylko ignoruje ten aspekt, ale jeszcze tę „ignorancję” poddaje szczególnej amplifikacji?<sup>19</sup>

Brak światła czy krzykliwej reklamy można wytłumaczyć tym, że przed pierwszą wojną światową dopiero planowano budowę elektrowni w Drohobyczu. Z czego jednak miałby wynikać brak kolorów? Źródłem tej bezbarwności jest w zamyśle Schulza imitacyjny charakter dzielnicy – naśladowanie jednobarwnych zdjęć oraz ilustrowanych prospektów. Ale przecież naśladowanie czarno-białej fotografii czy ilustracji nie oznacza rezygnacji z kolorów – jeżeli nawet wygląd budynków i ubrań byłby wzorowany na obrazkach z gazet, to nie przeszkodziłoby to pisarzowi w wy-

<sup>18</sup> Na temat odbenzyniarni oraz rafinerii zob. m.in. *Skorowidz przemysłowo-handlowy Królestwa Galicji*. Lwów 1913, s. 180. – *Diamond, op. cit.*, s. 84. – M. Mściwujewski, *Z dziejów Drohobycza*. Cz. 2. Drohobycz 1939, s. 199. – S. S. Nicieja, *Kresowe Trójmiasto. Truskawiec – Drohobycz – Borysław*. Opole 2009, s. 88.

<sup>19</sup> *Panas, op. cit.*, s. 118. Dalej Panas zwraca uwagę, iż „Chwilami mamy wrażenie, że cała opowieść jest opisem jakiegos zespołu rycin” (*ibidem*, s. 144).

pełnieniu powierzchni różnymi kolorami. Aby wzmocnić czytelniczą czujność, Schulz dodaje:

Podobieństwo to wychodziło poza zwykłą metaforę, gdyż chwilami, wędrując po tej części miasta, miało się w istocie wrażenie, że wertuje się w jakimś prospekcie, w nudnych rubrykach komercyjnych ogłoszeń, wśród których zagnieździły się pasożytniczo podejrzanе anonse, drażliwe notatki, wątpliwe ilustracje [...]. [s. 77–78]

Co oznacza tu wyjście „poza zwykłą metaforę”? Schulz dość wyraźnie sygnalizuje, iż nie polega to na porównaniu rzeczywistej przestrzeni do obrazów znanych z reklam prasowych. Wydaje się, że obszar, po jakim spaceruje narrator, jest złożony z gazetowych wycinków, być może przyklejonych do różnych pomniejszych modeli budynków. Tak jak w innym utworze Schulza, w *Księdze*, konstruuje się z prasowych reklam nową opowieść, tak w *Ulicy Krokodyli* stare gazety czy prospekty służą za materiał do budowy makietowego miasteczka, planowanego Drohobycza, tylko częściowo pokrywającego się z realnym miastem, a raczej stanowiącego marzenie o innym mieście<sup>20</sup>.

Problemy z realistycznym przedstawieniem najpełniej ujawniają się jednak w przypadku sklepu krawca. W tej dzielnicy trzeźwego i komercyjnego handlu, gdzie zakupy powinny być szybkie, proste, pozbawione indywidualnych relacji, tak zwyczajna czynność jak zamówienie ubrania – nie może się udać. Zauważmy, że gdyby Schulz opisywał alienację nowoczesnego handlu, to zapewne bohater zostałby szybko obsłużony, a w całej sytuacji nie pojawiłyby się żadne afekty. Tymczasem narrator wikła się w skomplikowaną grę z subiektem i panienkami sklepowymi, sam zaś sklep krawiecki okazuje się antykwarnią z drukami pornograficznymi. Trudno zatem mówić o komercyjnym i nowoczesnym handlu, skoro nie dochodzi do żadnej transakcji. Status owych postaci sklepowych też wydaje się problematyczny – subiekt, gdy wzbudza erotyczne, cielesne zainteresowanie narratora, natychmiast „z porozumiewawczym półspojrzeniem dyskretnie zwraca uwagę na markę ochronną towaru” (s. 79). Oczywiście, dałoby się tu rozwinąć analizę wyobcowania proletariatu handlowego – subiekt, jako utowarowiona siła robocza, będzie wtedy sam towarem, ba, może nawet zostać towarowym fetyszem, którego rzeczową naturę ożywia tylko cena, wartość wymienna. Ale niewykluczone, iż ową rzeczowość należy rozumieć jeszcze bardziej dosłownie. Schulz przedstawia bowiem jakieś papierowe, niewykluczone, iż trochę pomalowane figurki, o których aktywności wspomina narrator, projektując na nie swoje fantazje. Te rzeczy ożywia jednak nie ich wartość wymienna, lecz raczej fantazja pisarza, który do figurek dopisuje własne marzenia.

To zatem w wyobraźni narratora trzeba usytuować interpretację zachowania subiekta, który „przymila się i kryguje i chwilami robi wrażenie transwestyty” (s. 78). Uwagę może tu przyciągnąć słowo „krygować się” – pojawiające się także w eseju Heinricha Kleista *O teatrze marionetek*. U niemieckiego romantyka kukieł-

<sup>20</sup> Takie ujęcie zgadza się z intuicjami K. Stali (*Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995, s. 233), „wyjście poza metaforę” wiążącego z „modi świata, w których każda rzecz może stać się predykatem, w którym naruszone zostaje głęboko poczucie »twardości« istnienia obiektywnego”.

ki teatralne osiągają doskonałość, gdyż się nie krygują – ich dusza jest bowiem całkowicie zgodna z ciałem, „środkiem ciężkości ruchu”<sup>21</sup>. W przedstawieniu Schulza obiektom zostaje natomiast przyznana owa zdolność „krygowania się” – ale zaraz zastrzega się on, iż wiele z tych aktów wstydu i nieśmiałości przypisuje postaciom narrator. Tymoteusz Skiba zauważa, że „W *Ulicy Krokodyli* dziewczęta przypominają papierowe rzeźby [...] oraz manekiny wystawowe bezwstydnie prezentujące swe ciała”<sup>22</sup>. Ten materialny aspekt rzeźb i manekinów zostaje jednak w narracji uzupełniony o afekty – dwuznaczna i wątpliwa gra, w którą chce wplątać się autor opowiadania, wymaga bowiem, by martwe obiekty obdarzyć pewną intencjonalnością, sprawić, żeby, choć w wyobraźni, przybrały pozy wyrażające jakieś intencje i emocje.

Naszą uwagę powinien przyciągnąć wygląd owego sklepu, szczególnie gdy uzna się, że liczne podobieństwa wychodzą – jak chce Schulz – „poza zwykłą metaforę”. Lokal przede wszystkim wydaje się pozbawiony sufitu, skoro „wielopiętrowe półki wznoszą się jedne nad drugimi w nieokreśloną wysokość tej hali”, a sam sufit może być... niebem: „lichym, bezbarwnym, odrapanym niebem tej dzielnicy” (s. 78). Już przytoczone opisy dość jednoznacznie sugerują, że mamy do czynienia z modelami budynków, modelami otwartymi tak, by można było zajrzeć do środka, jak choćby w przypadku różnych domów dla lalek, pozbawionych niektórych ścian bądź sufitów<sup>23</sup>. Czy zatem może być owo bezbarwne i odrapane niebo? Czy chodzi tu o sufit jakiegoś zapomnianego magazynu, gdzie zamknięto starą, już niepotrzebną nikomu makietę? Sam budynek też ma raczej strukturę papierową – okno porównuje się do kratkowanych arkuszy papieru kancelaryjnego, a zamiast sklepowych lamp pojawia się „szara poświata, która nie rzuca cienia” (s. 78).

Opuszczenie sklepu krawieckiego i antykwarni równa się dość znaczącemu przemieszczeniu się narratora. Ze wschodniej części ulicy Stryjskiej przenosi się on bowiem bliżej rynku, na wzniesienie, z którego widać budowany dworzec kolejowy, a przede wszystkim bulwar wielkomiński, wypełniony „szarym, bezosobistym [...] tłumem” (s. 81), marionetkami płynącymi monotonnie. Także ten etap spaceru należałoby wpisać w teorię alienacji w wielkim mieście, ale kilka innych fragmentów zdradza, że chodzi tu nie o prawdziwych ludzi, lecz o figurki. Narrator nie zostaje nawet porwany przez tłum, jakby nie mógł się w nim znaleźć. Może tylko przyjąć pozycję obserwatora, który wyławia „jakieś ciemne, żywe spojrzenie, jakiś czarny melonik nasunięty głęboko na głowę, jakieś pół twarzy rozdarte uśmiechem, z ustami, które właśnie coś powiedziały, jakąś nogę wysuniętą w kroku i tak już zastygła na zawsze” (s. 81). To nie żywe obserwacje poruszających się na ulicy ludzi, lecz raczej widok zbiorowości figurek zastygłych w konkretnych ruchach, minach, sytuacjach – stworzonych dla „jednego gestu”, do „ról krótkich, lapidarnych”, figurek

<sup>21</sup> H. Kleist, *O teatrze marionetek*. W zb.: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Wybór, oprac. T. Namowicz. Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 576 (przeł. J. Ekier). BN II 246. Na temat relacji Schulza do Kleista zob. J. Zieliński, *Nie tylko marionetki i manekiny: Kleist i Schulz*. „Wielogłos” 2013, nr 2.

<sup>22</sup> T. Skiba, *Homunkulusy Brunona Schulza*. „Schulz/Forum” nr 3 (2014), s. 82.

<sup>23</sup> O historii domów dla lalek zob. D. Żołądź-Strzelczyk, *Idealny dom w miniaturze. Domek dla lalek – do zabawy, nauki i kolekcjonowania*. W zb.: *Zabawka – przedmiot ludyczny i obiekt kolekcjonerski*. Red. K. Kabacińska-Łuczak, D. Żołądź-Strzelczyk. Poznań 2016.

posiadających tylko „jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę” (s. 37). *Ulica Krokodyli* byłaby zatem dopełnieniem *Traktatu o manekinach*, ale w pomniejszonej skali – sztuczni ludzie umieszczeni zostali bowiem w miniaturowej przestrzeni reprezentującej planowany obraz przyszłego miasta. Za sztuczością tej rzeczywistości przemawia także brak określenia pory roku<sup>24</sup>. Wszystkie opowiadania ze *Sklepów cynamonowych* zaliczyć można do ciągu zimowego lub letniego, a tylko w omawianym utworze nie znajdujemy informacji, czy jest ciepło, czy zimno, czy świeci słońce, czy wieje wiatr. Tak dokładnie zawsze podawana pogoda znika z przestrzeni makiety – jako rzeczywistości sztucznej, niezależnej od porządku pór roku i zmian pogodowych.

### Utopie i realia transportu

Wyjście na ulice nie tylko oznacza spojrzenie na tłum ludzkich figurek, ale też pozwala przedstawić różne środki transportu. Pierwszy z nich stanowią dorożki – opuszczone jednak przez woźniców. Wizje pozbawionych pracy fiaków należą do podstawowych obrazów modernizacji: mieli zostać zastąpieni przez tramwaje, pociągi, w końcu – przez samochody. Schulz tę wizję uprzedza, proponując dorożki „biegnące samopas po ulicach” (s. 81), gdyż dorożkarze, wmieszani w tłum, nie troszczą się o swoje pojazdy. Takie wydarzenia raczej nie mogłyby zaistnieć na realnej ulicy, ale jak najbardziej pasują do rzeczywistości makiety, gdzie nie ma żadnego celu podróży, a dominuje lekkomyślność zakurzonych zabawek.

Najciekawszym elementem owej ulicy wydają się jednak tramwaje. Daleko im do solidności prawdziwych pojazdów, gdyż zrobione zostały z *papier-mâché*, ich ściany są powyginane i zmięte od wieloletniego użytku, a przedniej ściany często brak. To materialne ubóstwo nie przeszkadza pasażerom, zachowującym się z wielką godnością. Trudno taki opis potraktować poważnie – nie tylko dlatego, że tramwaje są zwykle zbudowane z innych materiałów, ale przede wszystkim z tego powodu, iż na ulicach Drohobycza nigdy się one nie pojawiły. Ów fragment może zatem uchodzić za przykład swobodnej fantazji Schulza<sup>25</sup>.

Ciekawy kontekst dla tego urywka można znaleźć w prasie drohobyckiej sprzed pierwszej wojny światowej. Na przełomie 1913 i 1914 roku w „Tygodniku Drohobyckim” ukazują się artykuły na temat projektowanej linii tramwajowej, której zbudowanie wzięłoby na siebie właściciel przyszłej elektrowni. Po długich, trwających pół roku negocjacjach radni miejscy podjęli decyzję zawarcia kontraktu ze spółką, która miała otrzymać 50-letnią koncesję na dostawy prądu dla mieszkań-

<sup>24</sup> Zob. J. Schulte, „Wielka kronika kalendarza”. *Gwiazdy, żydowski kalendarz i mity astronomiczne w opowiadaniach Brunona Schulza*. W zb.: *W utatkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas. Lublin 2003, s. 168.

<sup>25</sup> Tak jest choćby w relacji z wizyty w Drohobyczu przedstawionej przez I. Staronia (*W drohobyckim mateczniku*. „Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej” nr 22 (2018), s. 92): „Idąc ulicą Stryjską, rozmawialiśmy. Moje naiwne interpretacje Schulzowskiej prozy najczęściej należało zbywać wymownym milczeniem. »I tutaj wtedy jeździły tramwaje?« – pytałem z niedowierzaniem. »No Schulz tak to widział« – odpowiadał w wyczerpujący sposób Patryk”.



ców Drohobycza<sup>26</sup>. Już po miesiącu pojawia się jednak kolejny artykuł, w zupełnie innym tonie. Dwóch radnych zgłosiło protest przeciw uchwale rady miejskiej zatwierdzającej projekt elektrowni i linii tramwajowej. Motywacja radnych miała być dość prozaiczna – obawiali się o los własnych zwierząt hodowlanych. Ale autorzy dodają do tej informacji komentarz utrzymany w tonie modernizacyjnego lamentu:

właściwie nie rozumieją ci panowie, jakie doniosłe znaczenia ma tramwaj elektryczny dla naszego miasta, nie wiedzą, że tramwaj skraca odległości, przedłuża czas, umożliwia mieszkańcom dogodnie mieszkać poza centrum miasta, wyrównuje i reguluje ceny gruntów, podnosi wartość gruntów położonych na peryferii miasta, a z tego przecież korzystać będą najwięcej właściciele gruntów znajdujących się na przedmieściach.

Tutaj powstaną nowe kolonie urzędnicze, robotnicze i kupieckie, bo kupiectwo tam przesuwając punkt ciężkości swego handlu, gdzie nowe powstają domy na przedmieściach. Trzeba i o tym pamiętać, że z przedsiębiorstwem elektrowni i tramwaju elektrycznego nastąpi przypływ wielkich kapitałów do miasta, będzie na długie lata okazja do pracy, powstaną nowe posady do objęcia, a miasto korzystając będzie przy dodatkach do podatków na zwiększeniu się liczby kontrybuentów i ogromny dochód będzie miało rocznie<sup>27</sup>.

Łatwo zauważyć, że ów opis korzyści z pojawienia się tramwajów bardzo przypomina Schulzowską *Ulicę Krokodyli*. Dzięki linii tramwajowej powstają nowe punkty ciężkości handlu, do miasta napływają mieszkańcy i kapitały, a tereny położone w jej okolicy zmieniają się w wielkomiński bulwar. To wszystko jednak pozostaje w sferze niezrealizowanych projektów. Jak istotne to były projekty, może świadczyć długa o nich pamięć – informacje o linii tramwajowej spotykamy np. we wspomnieniu opublikowanym w drugą rocznicę śmierci wieloletniego burmistrza Drohobycza, Rajmunda Jarosza<sup>28</sup>.

Trudno sobie wyobrazić, by Bruno Schulz nie znał dobrze tych planów modernizacji Drohobycza – i to nie tylko z prasy. W drohobyckim urzędzie pracował na stanowisku inżyniera miejskiego jego starszy brat, Izidor Schulz<sup>29</sup>. Wśród członków „komisji elektrycznej” pojawia się zaś Henryk Kuhmärker<sup>30</sup>, prawdopodobnie krewny matki pisarza, która nosiła takie nazwisko panięskie<sup>31</sup>.

Schulz zatem mógł mieć bezpośredni dostęp do różnych pomysłów i dyskusji na temat przyszłości miasta. Tak poważny projekt przebudowy Drohobycza na pewno musiał zostać dokładnie zaplanowany i przemyślany – niewykluczone, iż stworzono nawet makietę przyszłego miasta przedstawiającą trasę linii tramwajowej.

<sup>26</sup> Zob. *Aereperennius*. „Tygodnik Drohobycki. Organ niezawisły, polityczno-społeczny i literacki” 1913, nr 52, z 27 XII, s. 1.

<sup>27</sup> *Kruhlj et Cie*. Jw., 1914, nr 4, z 24 I, s. 2.

<sup>28</sup> Zob. H. Springer, *W drugą rocznicę śmierci właściciela Truskawca i prezydenta miasta Drohobycza śp. Rajmunda Jarosza*. „Przegląd Pokarpacia. Drohobycz – Borysław – Truskawiec” 1939, nr 92, z 23 VII, s. 2.

<sup>29</sup> Zob. B. Łazora, *Wpływowy brat Izidor (Baruch, Izrael) Schulz*. Przeł. M. Wilczyński. „Schulz/Forum” nr 3 (2014), s. 92.

<sup>30</sup> Zob. *Aereperennius*, s. 1.

<sup>31</sup> A. Kaszuba-Dębska (*Kobiety i Schulz*. Gdańsk 2015, s. 307) odnotowuje, że kuzyn Schulza, „Juda Hersch Henryk Kuhmerker, syn pierwotnego Mojżesza, będzie dyrektorem Galicji w latach dwudziestych XX wieku i będzie współpracował z najstarszym synem Henrietty, inżynierem Izidorem Schulzem”.

Schulz jednak w swoim opowiadaniu pokazuje makietę w fazie zużycia, jakby została umieszczona w jakimś ciemnym magazynie, gdzie spokojnie pokrywa się kurzem i ulega rozpadowi.

Drohobycka linia tramwajowa miała przebiegać między dwoma dworcami. Jak wspomina Franciszek Iwanicki:

Za Austrii był przygotowany projekt poprowadzenia od Dużej Stacji do Małej linii tramwajowej, ulicami Stryjską, przez Rynek i Grunwaldzką. Projekt jednak nie został zrealizowany, chyba z uwagi na wąskie ulice, a szczególnie Stryjską, oraz duże wzniesienie ul. Grunwaldzkiej przed Rynkiem<sup>32</sup>.

Jeżeli wędrówka Ulicą Krokodyli odpowiadała owej projektowanej linii tramwajowej, to rozpoczynałaby się przy rafinerii i kolonii w okolicach dużego dworca, a kończyła właśnie w okolicach owego małego dworca.

Sam narrator uważa, że „Najdziwniejszą [...] rzeczą jest komunikacja kolejowa na ulicy Krokodylej” (s. 82). Pociąg przyjeżdża bowiem niespodziewanie, nie wiadomo, gdzie się zatrzyma, nie sposób nawet zakupić biletów kolejowych. Wszystko to sprawia, że rozwija się przekupstwo i spekulacja biletami. I dla tego fragmentu można odnaleźć konteksty historyczne. Iwanicki tak opisuje ów drugi dworzec:

Stacja ta popularnie nazywana Małą Stacją, jak sama nazwa wskazuje, wszystko tu będzie zminiaturyzowane: budynek stacyjny, dworzec osobowy (dwa tory przelotowe) i dwa tory towarowe – bocznicę. Mała Stacja służyła dla wygody podróżowania mieszkającym w jej pobliżu. Najczęstszymi pasażerami tej stacji była młodzież boryslawska, która przyjeżdżała do Drohobycza do szkół oraz pracownicy zatrudnieni w mieście<sup>33</sup>.

W niewielkim dworcu podróżni nie mogli się pomieścić, gdyż korzystało z niego zbyt wiele osób, postój pociągu trwał za krótko, a kasa biletowa, otwierana tylko 15 minut przed jego odjazdem, nie była w stanie obsłużyć wszystkich pasażerów<sup>34</sup>.

Zauważmy, że o ile dla większości fragmentów utworu trudno znaleźć realne odpowiedniki, o tyle dwa skrajne miejsca wycieczki znajdują potwierdzenie w źródłach historycznych: to, z jednej strony, robotnicza kolonia, a z drugiej – ów Mały Dworzec. Pomiedzy nimi rozciąga się jednak fikcja niezrealizowanej linii tramwajowej, a także modernizacji całego miasta.

<sup>32</sup> F. I w a n i c k i, *Kolej żelazna w Drohobyczu*. „Biuletyn Stowarzyszenia Przyjaciół Ziemi Drohobyckiej” nr 21 (2017), s. 14.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> O problemach z Małym Dworcem donosiła kronika regionalnej gazety: „Na Małym Dworcu o godz. 7 rano panuje wielki ścisk, gdyż wielka ilość robotników i urzędników jeździ rannym pociągiem. Ponieważ kasę otwiera się na 15 min. przed odjazdem, wielu podróżnych jest narażonych na zapłacenie karnego biletu. Jeżeli już dłuższy postój pociągu (ze względu na regulamin służbowy) nie jest możliwy, byłoby bardzo pożądane wcześniejsze otwieranie kasy. Przy tej sposobności zwracamy uwagę, że poczekalnia III kl. nie bywa nigdy opalana (gdzie się podziewają wyznaczone na ten cel fundusze, wzgl. opał), skutkiem czego poczekalnia kl. II. jest przepelniona podróżnymi najrozmaitszego rodzaju i kalibru. Oczekujemy i w tej sprawie szybkiej zmiany na lepsze” („Głos Drohobycko-Boryslawsko-Samborski. Bezpartyjny tygodnik informacyjny” 1928, nr 6, z 11 II, s. 4).

### Dwuznaczność

Całe opowiadanie krąży wokół prostytucji – już opis proletariackiej dzielnicy sugeruje, że jest to miejsce, gdzie wszystko wydaje się „podejrzane i dwuznaczne, wszystko zapraszało sekretnym mrugnięciem, cynicznie artykułowanym gestem, wyraźnie przymrużonym perskim okiem – do nieczystych nadziei, wszystko wyzwalało z pęt niską naturę” (s. 77). W scenie rozgrywającej się w sklepie krawca zdarza się podobna sytuacja, która kulminuje się wszakże nie w seksie, lecz w... oglądaniu pornografii: „Te winiety, te ryciny przechodzą stokrotnie najśmielsze nasze marzenia. Takich kulminacyj zepsucia, takich wymyślności wyuzdania nie przeczuwaliśmy nigdy” (s. 79). Wreszcie, już blisko końca wycieczki, zjawiają się prostytutki, które jednak... mogą być także żonami fryzjerów czy kapelmistrzów kawiarnianych. Panas zauważył, iż „Na Ulicy Krokodyli zło reprezentowane jest przede wszystkim poprzez seks”<sup>35</sup>. Do seksu wszakże w opowiadaniu nie dochodzi, nawet nie ma sugestii, że mogłoby do niego dojść. Pozostają jakieś seksualne marzenia, fantazje, wręcz obsesje narratora. Trudno w pełni zgodzić się z badaczem, gdy twierdzi: „Chyba nie trzeba być szczególnym freudystą, żeby dostrzec, iż cała scena w sklepie z subiektem-wężem i wężowatymi panienkami oraz klientem modelowana jest w kategoriach aktu seksualnego”<sup>36</sup>. Ów akt seksualny zostaje wytworzony przez wyobraźnię narratora, usytuowany w jego własnej projekcji. Trudno zatem też mówić w pełni o złu, skoro mamy do czynienia raczej z erotycznymi fascynacjami czy obsesjami.

Ciekawy kontekst dla dyskursu o prostytucji w *Ulicy Krokodyli* zaproponował Jacek Maria Kurczewski. Umieścił drohobycką prostytutkę w obrębie zmian przepisów prawnych, jakie wprowadzono po pierwszej wojnie światowej, gdy zdelegalizowano domy publiczne<sup>37</sup>. Również w prasie drohobyckiej toczyły się dyskusje na ten temat. W roku 1928 pojawia się skarga na dokuczliwą obecność prostytutek na ulicy Grunwaldzkiej, którą młodzież wraca ze szkół, m.in. do Małego Dworca<sup>38</sup>. W następnym roku zaś dr Benjamin Mühlbauer publikuje artykuł *Walka z nierządem*, w którym zauważa:

Wszystkie te dziewczęta rozrzucone są po całym mieście i zamiast jednego domu publicznego, znajdującego się zwyczajnie na peryferii miasta, mamy teraz niezliczoną ilość domów rozpusty<sup>39</sup>.

Ten stan wydaje się skutkiem likwidacji domów publicznych, w których możliwa była medyczna kontrola prostytutek. Lekarska perspektywa autora artykułu w dość dziwny sposób przenika do omawianego opowiadania. Schulz opisuje właśnie taką przestrzeń zdominowaną przez prostytucję – opisuje ją jednak bez niechęci<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> Panas, *op. cit.*, s. 135.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> J. M. Kurczewski, *Ulica Krokodyli – seks bezdomny w międzywojennym Drohobyczu*. W zb.: Bruno Schulz: *teksty i konteksty. Materiały VI Międzynarodowego Festiwalu Brunona Schulza w Drohobyczu*. Red. W. Menio k. Drohobycz 2016.

<sup>38</sup> Zob. list zatytułowany *Żale mieszkańców ul. Grunwaldzkiej* („Głos Drohobycko-Borysławsko-Samborski. Bezpartyjny tygodnik informacyjny” 1928, nr 4, z 28 I).

<sup>39</sup> B. Mühlbauer, *Walka z nierządem*. Jw., 1929, nr 5, z 10 II, s. 7.

<sup>40</sup> Na temat rozmieszczenia środowiska prostytutek w międzywojennym Drohobyczu zob. też

Od początku prezentacji narrator opowiadania informuje o dwuznacznym, wątpliwym, podejrzanym charakterze tej dzielnicy. Owa dwuznaczność odnosić się ma do prostytucji – i zostaje w dość zdecydowany sposób odwołana. W zakończeniu mówi się:

Nasze nadzieje były nieporozumieniem, dwuznaczny wygląd lokalu i służby – pozorem [...]. Świat kobiecy ulicy Krokodylej odznacza się całkiem miernym zepsuciem, zagłuszonym grubymi warstwami przesądów moralnych i banalnej popolitości. [s. 85]

Świat niepewności moralnej, zepsucia okazuje się zatem nie tyle krytyką realnych obyczajów Drohobycza, co raczej fantazją Schulza o jakimś erotyzmie życia w przestrzeni miejskiej<sup>41</sup>. Gdzie jednak mógłby się ów erotyzm realizować, skoro nie chodzi tu bynajmniej o rzeczywiste problemy z prostytutkami Drohobycza?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy wrócić do kwestii makiety. Najbardziej konkretną wskazówkę daje Schulz w przypadku tramwajów, których sprowadzenie do Drohobycza miało stanowić „ambicję rajców miejskich” (s. 82). Owa ambicja spełnia się nie w wielkim rozmachu i rozrzutności – lecz tylko „w intencjach, w projektach i w antycypacjach, która cechuje tę dzielnicę. Cała ona nie jest niczym innym, jak fermentacją pragnień przedwcześnie wybujała i dlatego bezsilna i pusta” (s. 84). *Ulica Krokodyli* określona zostaje właśnie przez pragnienie. Pragnienie zarazem modernizacyjne i erotyczne, przez to jednocześnie związane z dumą i wstydem. Modernizacja miasta łączy się tu nierozzerwalnie z modernizacją obyczajową, a nowoczesne miasto ma być miejscem panowania jakiejś nowej swobody seksualnej.

Czy da się zatem w *Ulicy Krokodyli* rozgraniczyć dwie sfery – sferę makiety i sferę realnych, socjologicznych problemów miasta? Na pewno niektóre elementy bliższe są rzeczywistym kłopotom Drohobycza, których potwierdzenie znaleźć można w źródłach historycznych (jak prostytucja, Mały Dworzec przy ulicy Grunwaldzkiej, kolonia robotnicza), a inne nawiązują do – także historycznych, choć niezrealizowanych – planów i projektów (jak tramwaje czy rozwój nowoczesnego handlu). Obie te sfery przetworzone są jednak przez wyobraźnię, pragnienie narratora, który wędruje po zużytej i zniszczonej makiecie, by odnajdywać tam nie tylko ślady porzuconej nowoczesności, ale też własne, zwykle wstydlive, pasje i nadzieje.

---

B. Shreyer, *Były lata. Wspomnienia – ludzie i wydarzenia*, s. 31–32. Na stronie: [https://www.drohobycz-boryslaw.org/images/attachments/attachments/families/shreyer/byly\\_lata/Benio-A.pdf](https://www.drohobycz-boryslaw.org/images/attachments/attachments/families/shreyer/byly_lata/Benio-A.pdf) (data dostępu: 18 VII 2019).

<sup>41</sup> Interpretacje przypisujące Schulzowi niechęć do dzielnicy prostytucji warto skonfrontować z licznymi wspomnieniami o erotycznym życiu pisarza. Sandauer (*op. cit.*, s. 564–565) relacjonuje: „zakonserwowany w dożywotnim dzieciństwie, wierny na zawsze sferze ojcowskiej: pustym ulicom, patriarchalnym obyczajom, pozostał w rodzinnym domu pod okiem siostry i kuzynki, które utrzymywał, jedynie ukradkiem marząc o tym, aby spod jarzma ascezy, jakie mu obecność tych dwu kobiet narzucała, wymknąć się czasem w świat rozkosznego upodlenia – na ulicę Krokodyli”. Sandauer przeciwstawia więc dwa aspekty życia pisarza: z jednej strony, oficjalna rola nauczyciela, mieszkającego z matką, siostrą i kuzynką; z drugiej – marzenie o wymknięciu się z owej przestrzeni. Także liczne rysunki będące szkicami sytuacji z prostytutkami wskazują, że Schulz raczej nie miałby negatywnego nastawienia do zepsucia moralnego dzielnicy.

### Zakończenie

Na początku artykułu zostały przytoczone rozmaite interpretacje *Ulicy Krokodyli*<sup>42</sup>. Wszystkie uznawały opowiadanie Schulza za jednoznaczną krytykę nowoczesności, która uderzyła w pisarza i w jego rodzinę. Rekonstrukcja różnych kontekstów utworu, jak też rozpoznanie makiety, rozumianej jako element pośredniczący między tekstem opowiadania a przedstawioną rzeczywistością, zmusza do modyfikacji tych odczytań. Przede wszystkim Schulz rezygnuje z socjologicznej, realistycznej analizy otaczającej go rzeczywistości oraz z jednoznacznie negatywnego jej wartościowania. W to miejsce wprowadza dość skomplikowaną grę z przeszłymi przyszłościami<sup>43</sup> swojego rodzinnego miasta, z przyszłościami, które nie zdołały się zrealizować, ale coś po nich pozostało. Tym czymś są owe papierowe imitacje nowoczesności, „fotomontaż złożony z wycinków zleżałych, zeszlórocznych gazet” (s. 85). Makieta jest bowiem realnym pośrednikiem opowiadania – ale jej realność ma inną, niezbyt przyjemną cechę: owo uprzestrzennione marzenie, ów fotomontaż też się starzeje („na bokach rozwiązuje się i rozpręga ta zaimprovizowana maskarada i, niezdolna wytrwać w swej roli, rozpada się za nami w gips i pakuły, w rupieciarnię jakiegoś ogromnego, pustego teatru”, s. 81). Niechęć do nowoczesności zastępuje zatem w opowiadaniu melancholia – smutek po utraconej nowoczesności, która nigdy nie zaistniała całkowicie, lecz pozostawiła jakiś makietowy obiekt, o mniejszym, niepełnym stopniu realności, rzeczywistość rozrzedzoną<sup>44</sup>, „miasto-sobowtór”<sup>45</sup>, które niczym widmowe wspomnienia nawiedza mieszkańców pamiętających o zaprzepaszczonych szansach. Schulz godzi się na taki wątpliwy i podwójnie (etycznie oraz ontologicznie) niejednoznaczny status, nie chce go demaskować, uznawać za tylko niespełnione marzenie. Dlatego buduje narrację, która osadza się na tej sprawie, ale równocześnie ją zakrywa, wycofuje, by nie wystawiać na krytyczne spojrzenie zwolenników wyłącznie realnej rzeczywistości, historii, która w pełni zaistniała. *Ulica Krokodyli* okazuje się w takiej interpretacji jedną z bardziej udanych prób ratowania wydarzeń, dla których zabrakło miejsca w czasie historii.

<sup>42</sup> Osobną kwestią pozostaje interpretacja tytułowych „krokodyli”. Zob. np. J. Gondowicz, E. Kaćka, *Schulzowskie dubia*. „Schulz/Forum” nr 7 (2016), s. 234–235.

<sup>43</sup> Na temat przeszłych przyszłości pisał obszernie R. Koselleck (*Miniona przyszłość wczesnej nowożytności*. W: *Semantyka historyczna*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Przeł. W. Kunicki. Poznań 2001). Zob. też nr 5 „Tekstów Drugich” z r. 2017, poświęcony temu zagadnieniu.

<sup>44</sup> Informacje z prasy drohobyckiej nie pozwalają na proste upolitycznienie tej narracji. Schulz lokuje swoje nadzieje przed pierwszą wojną światową, w czasach austriackiej Galicji – rozczarowanie przychodzi jednak nie wraz z wojną, lecz jeszcze przed jej wybuchem. Modernizacja Drohobycza nie uda się z powodu oporu miejscowych radnych. Wybuch wojny z pewnością i tak spowodowałby zahamowanie rozpoczętych prac. Ciekawy kontekst do tej gry nadziei i rozczarowań dopisuje H. Lewi (*Być Żydem w niepodległej Polsce*. Przeł. T. Stróżyński. „Schulz/Forum” nr 4 (2014), s. 93): „pod maską tęsknoty za dzieciństwem wracają do cesarsko-królewskich początków, kiedy dla Żydów wszystko stało otworem i było możliwe”.

<sup>45</sup> Stala, *op. cit.*, s. 248.

---

**Abstract**

---

PAWEŁ TOMCZOK University of Silesia, Katowice  
ORCID: 0000-0003-3618-4844

**A MODEL OF MODERNITY BRUNO SCHULZ'S "ULICA KROKODYLI" ("THE STREET OF CROCODILES"): THE STORY'S INTERMEDIARY**

The article presents a new interpretation of Bruno Schulz's short story *Ulica Krokodyli* (*The Street of Crocodiles*), most often understood as showing the transformation which Drohobych underwent at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. As based on the Drohobych press issued before the World War I and on historical papers, an attempt was made to reconstruct a possible context of Street of Crocodiles, *i.e.* plans of Drohobych rebuilding, especially the city's electrification and building a streetcar line. The story's careful reading allows to set an ontologically ambiguous character of many objects which do not have the status of real buildings but seem to be a part of a paper model. The observations lead to concluding that Schulz presents a projected unfulfilled future of Drohobych modernity after which only a model remained.

AGNIESZKA DAUKSZA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## DEBORA VOGEL I GESTY EMANCYPACJI\*

### Pasywna dynamika Debory Vogel

Zastanawia mnie dialektyka poruszeń i bezwładu stale wyczuwalna w pisarstwie Debory Vogel. Tendencja jest charakterystyczna dla sposobu organizacji jej pism – zarówno literackich, jak i krytycznych, które brawurowo rozwijają się w pełnej dynamice i świeżości myśli, oświetlając kolejne problemy i zagadnienia, by po chwili wędznąć w powtórzeniach, uogólnieniach i pewnej monotonii argumentacji. Także na poziomie tematyki dominuje zasada obrotu i repetycji; bezwład nie utożsamia się jednak z bezruchem, przeciwnie: cykliczność pór roku doskonale odpowiada obiegowi rzeczy i „zaprogramowanemu” ruchowi figur w przestrzeni.

Wiele przemawia za tym, że sama Vogel pisała „z doskoku” i myślała „skokami”. W listach do Brunona Schulza narzekała niekiedy na „ślamazarność wewnętrzną”, „zmęczenie”, „rozpacz ostateczną i beznadziejność”, żał „niezrealizowanych możliwości”, „niedosyt” i „techniczny brak czasu”, skazujące ją na pobyt na „ślepych torze”<sup>1</sup>. Kiedy indziej autorka zaś wspominała o „potrzebie powrotu”, „silnej, drażniącej tęsknocie pracy”, która zmobilizuje do działania, jeśli tylko „napiecie woli dopisze”<sup>2</sup>. Wahania napięć faktycznie wyczuwa się w tej twórczości, nie są one wszakże czymś jednoznacznym czy przewidywalnym. Mimo to już pierwsi komentatorzy wytykali monotematyczność, brak wyrazistości lub ideowo-stylistyczną zależność Vogel od kolegów-literatów, co zresztą wpisywało się w szerszą tendencję deprecjonowania dzieł kobiet<sup>3</sup>. Ale co by się stało, gdyby – nie zważając na zbyt surową krytykę – uznać ten tryb pisania nie za mankament, efekt niedostatecznych przygotowań albo dowód ograniczeń wyobraźni literackiej, lecz za konsekwentną metodę, odpowiedź formalną Vogel na doświadczenie nowoczesności?

Punktem wyjścia w tych poszukiwaniach będzie autotematyczne wyznanie autorki, komentującej w jednym z listów proces twórczy. Vogel przyznaje, że od-

---

\* Artykuł opiera się na wykładzie autorki zorganizowanym przez Muzeum Sztuki w Łodzi w lutym 2018.

<sup>1</sup> D. Vogel, list do B. Schulza, z 1938 roku. W: B. Schulz, *Księga listów*. Zebrał, przygot. do druku J. Ficowski. Wyd. 2, przejr., uzup. Gdańsk 2002, s. 244–246.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 244.

<sup>3</sup> Zob. K. Szymbaniak, *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*. Kraków 2006, s. 23–27.

czuwa „wzmożoną potrzebę powrotu ze »ślepego toru« [...], kontroli każdej straconej chwili i wejścia dotychczasowej treści w stadium, które można określić jako »wycofanie z obiegu«, wycofanie z intelektu, cofnięcie się w ciało, skąd promieniuje w intelekt przy odpowiednich asocjatywnie narzucających się, sprowokowanych sytuacjach. Teraz trzeba tylko odpowiednich sytuacji, by krystalizowały się dalsze warstwy obrazów i koncepcji”<sup>4</sup>.

Interesujący jest proces wytwarzania w sobie stanu gotowości do podjęcia aktu pisarskiego. Vogel nie tyle „wraca” ze ślepego toru, ile „przetorowuje się” całą sobą; wola, nastawieniem, percepcją, ciałem, odczuwaniem i myśleniem – wprost staje się „torem” transmisji dla nadchodzących poruszeń i pomysłów. „Dotychczasowa treść”, o której wspomina, jest zapewne owym budulcem, egzystencjalnym materiałem, miążgą doświadczenia codzienności, której nie da się pojąć bezpośrednio, a która może zostać skryształizowana, czyli odczuta i zrozumiana, dopiero przez „wycofanie się z obiegu” codziennej rutyny i celowości działań oraz „przetransponowanie” w tkanekę sztuki. Mówiąc wprost, proces kreacji ma być momentem „wykradzionym” monotonii egzystencji, wyrwą w repertuarze powtarzanych stale czynności i gestów, dopuszczeniem do głosu „kolorowości” życia. Błędem byłoby jednak mniemać, że stan, do którego dąży Vogel, stan twórczy, jest autonomiczny wobec codzienności. Przeciwnie, to codzienność stanowi podstawową inspirację i główny budulec, jednak „bycia w niej”, percypowania bodźców i reagowania na nie nie można utożsamić z rozumieniem realiów. Vogel stwierdza wyraźnie, że dopiero „wycofanie się z obiegu”, przełamanie rutyny działań, zawieszenie schematycznych sądów, wczucie się w ciało, pojmowane jako rezerwuuar wrażeń, ma szansę aktywować w niej kreatywność i czynną sprawczość.

Nie przypadkiem pojawia się tu retoryka pobudzeń cielesnych. Rzeczywiście, Vogel z wielką intuicją sonduje specyfikę ludzkiej percepcji i docenia wagę relacyjnych zależności między aktantami: jednostkami, obiektami, przestrzenią, ale również między władzami poznawczymi, zmysłami, ciałem i intelektem, które opracowują skorelowane percepty, afekty oraz idee. Relacyjność i afektywność są według mnie kategoriami kluczowymi dla rozumienia dzieła Vogel – choćby ze względu na język, jakim opisuje ona proces krystalizowania się i kondensowania jej własnych pomysłów.

Jeśli zawierzyć autorce, przekonującej, że proces kreacji słownej przebiega od „cofnięcia się w ciało”, przez „promieniowanie w intelekt przy odpowiednich, asocjatywnie narzucających się, sprowokowanych sytuacjach”, okaże się, że mamy do czynienia z perfekcyjnie spójnym, choć trudnym i niejednorodnym dorobkiem literackim, filozoficznym i krytycznym. Główną zasadą organizacji jest tropiczność, wyczuwalna w narastaniu koncepcji, obrazów i tematów, w „lepkości”, „gęstości” czy „duchocie” stylu, ale też w relacyjnym, montażowym współwystępowaniu nieutożsamnych bodźców i wrażeń. Wielce prawdopodobne zresztą, że ta żelazna konsekwencja asocjacji nie tylko decyduje o oryginalności dorobku Vogel, lecz także współtworzy efekt „literackiej gęstwy” – bez anegdoty, bohaterów i zdarzeń – i skazuje go na połowiczne trwanie.

<sup>4</sup> Vogel, *op. cit.*, s. 244.



Stawiam elementarne pytanie o zasadę dynamiczno-pasywnego oddziaływania pism Vogel oraz o źródła czy przyczyny nie wykluczających się, ale korelujących i samonapędzających się sił bezwładu. Będę rozpatrywać dynamikę i pasywność w kontekście przestrzeni nowoczesnego miasta, relacji przestrzeni i sztuki modernistycznej czy przestrzeni i figur ludzkich, także warunków ich obecności/widzialności w przestrzeni i sferze publicznej. Skupię się zwłaszcza na nieznaczących gestach i gestach ludzi nieznaczących.

### Sztuka nowoczesna jako relacja

U podstaw proponowanej przez Vogel metody interpretacji sztuki znajduje się relacyjne rozumienie rzeczywistości. W eseju *Jak należy patrzeć na nowoczesny obraz* autorka dobitnie tłumaczy swój tok myślenia:

Cóż [...] znaczy słowo „rzeczywistość”, jeśli nie całość pojedynczych rzeczy (ludzi i nieożywionych mas), które wchodzi z sobą w określone stosunki. W ten sposób istnieje nasz świat. A rzeczywistość, która zostaje ukazana w dziele sztuki, musi być zbudowana według tej samej zasady: jest ona specyficzną całością pojedynczych rzeczy, a nie odwzorowaniem tej całości, którą nazywamy światem lub naturą.

Ale te dwa światy – codzienny i artystyczny – są ze sobą powiązane. Świat formy musi skądś czerpać swój materiał i nie pozostaje mu żadne inne źródło niż świat przedmiotów. W ten sposób świat przedmiotów staje się materiałem, surowcem dla rzeczywistości obrazu. Pojedyncze przedmioty zostają wyjęte i wyizolowane ze swoich dotychczasowych związków, by zostać przegrupowane na nowo w innym wymiarze pewnej specyficznej rzeczywistości. Należy zatem zapomnieć o wcześniejszych związkach, z jakich znamy przedmioty, które znalazły się na płótnie. Ważne są jedynie nowe kompozycje znanych rzeczy. [...]

Wtedy dopiero można „zrozumieć” nowoczesny obraz, jak i dawne malarstwo. Wtedy będzie się je rozumieć poprawnie, a nie jak dziecko, które myśli, że rozumiało obraz, jeśli wyczyliło wszystkie rzeczy, które występują na płótnie, i cieszy się, że przypominają one jego stolik, łóżeczko i zabawkę<sup>5</sup>.

Istotne są z tej perspektywy różne poziomy relacji czy „stosunków”, jak określa je Vogel: między codziennością a niemimetycznie rozumianą reprezentacją artystyczną, między realiami procesu twórczego a kontekstem odbioru, między elementami przedstawionymi, między słowną lub wizualną materią dzieła a przestrzenią, w której ono występuje. Pisarka odrzuca referencyjny model sztuki i jej rozumienia, widząc w związkach codzienności i estetyki zależność tropiczną, nie mimetyczną. Dzieła są wykwitem danej epoki, ale ta relacja nie opiera się na odwzorowaniu, lecz na autorskim przetwarzaniu. Jeśli realizm, to tylko konstruktywistyczny, krytyczny, formalnie „przefiltrowujący” osad rzeczywistości.

Vogel sugeruje konieczność odrzucenia zarówno „naiwnego”, tematycznego, jak i wertykalnego trybu odbioru, który wiązałby się z hierarchizowaniem, narratywizowaniem i „głębinową” analizą nastawioną na wydobycie sensów zdeponowanych w dziele. Autorka *Montażu literackiego* proponuje za to „sieciową” metodę odbioru, ukierunkowaną na śledzenie napięć, podążanie za logiką asocjacji, postrzeganie rzeczy w całej, symultanicznej złożoności. Sama przyznaje się do lektury „wzruciowej” i do maksymalnej uważności wobec obiektu:

<sup>5</sup> D. Vogel, *Jak należy patrzeć na nowoczesny obraz*. Przeł. K. Szymaniak. W zb.: *Montaże. Debora Vogel i nowa legenda miasta. Wystawa, Muzeum Sztuki w Łodzi, 27.10.2017 – 4.02.2018*. Koncepcja, red. nauk. katalogu A. Bojarov, P. Polit, K. Szymaniak. Łódź 2017, s. 386–387.

Moje „odkrycie” polega na pokazaniu tego, co banalne, oczywiste i dlatego właśnie niedostrzeżone. Spoglądam na rzeczy z bardzo bliskiej perspektywy. Umożliwia ona odrzucenie zwyczajowego dystansu, dystansu wypełniającego się interpretacjami, które tak silnie zrastają się z rzeczą, że w naszych oczach stają się [...] z nią samą tożsame i za nią zostają uznane<sup>6</sup>.

Co właściwie odkrywa Vogel? Uważność i bliskość oglądu sztuki awangardowej doprowadza ją do wcale nieoczywistych konstatacji. Przede wszystkim pisarka krytykuje wypowiedzi artystów przekonujących o wyłącznie intelektualnym charakterze nowej sztuki. Krytykuje również retorykę opisu tejże sztuki, umacniającej błędne założenia:

Nieporozumienie nosi imię „sztuki intelektualnej”. [...] W sposób paradoksalny umocnił je jeszcze modernizm z jego pozorną niezrozumiałością. Pogląd, że nowe formy trzeba „rozumieć”, doprowadził do wniosku, że również w procesie ich tworzenia udział bierze intelekt. Tak powstała fikcja sztuki, która powstaje bez udziału „przeżyć”, fikcja wymyślonych, sztucznych kombinacji. Doszło aż do tego, że kierunki takie jak surrealizm, które operują irracjonalnym, asocjatywnym elementem, uznaje się za „sztuczne”, za produkt intelektualnych kombinacji<sup>7</sup>.

Vogel, wchodząc w polemikę z różnymi koncepcjami, m.in. Karola Irzykowskiego teorią „niezrozumiałości”, Tadeusza Peipera postulatem „wstydlivosti uczuć” czy Jalu Kurka, głoszącego konieczność „kielznięcia” emocji, ma równocześnie świadomość niejednoznaczności i przewrotności autorskich manifestów. Krytykuje więc nie twórców, ale komentatorów, którzy nie pojęli właściwej stawki gry awangardowej, uznali postulaty za autentyczne autodiagnozy i szczerze wskazówki interpretacyjne, nie wyróżnili się czujnością ani krytycznością oceny. Słowem: uwierzyli, że intelekt jest jedyną instancją nadawczą i odbiorczą, a zarazem dali sobie wmówić, iż nie rozumieją właśnie dlatego, że obcuja z niezrozumiałą sztuką. Tymczasem sztuka awangardowa – tak jak ta z innych epok – z oczywistych względów fundowana jest m.in. na doświadczeniach sensualno-afektywnych. Z oczywistych, gdyż żadna teoria nie pozwala w praktyce zawiesić tego komponentu ludzkiego poznania. Vogel dodawała także, że sztuka, która silnie hołduje opanowaniu i krystaliczności, tym bardziej skrywa w sobie całą skalę intensywności i pobudzeń, co zresztą wyraźnie koresponduje ze słynną frazą Thomasa S. Eliota:

Poezja to nie danie upustu wzruszeniom, ale ucieczka od wzruszenia, to nie wyrażanie osobowości, ale ucieczka od osobowości. Ale oczywiście jedynie ci, którzy posiadają osobowość i doświadczają wzruszeń, rozumieją, co to znaczy pragnąć dystansu od nich<sup>8</sup>.

Jeśli zaś chodzi o ocenę procesu odbiorczego – widzowie, chcąc jedynie „zrozumieć” sztukę, odbierali sobie podstawową kompetencję jej odczuwania, bez którego trudno o możliwie pełne otwarcie się na dzieło. I choć Vogel nie stwierdza tego wprost, da się wyczuć charakter jej diagnozy: awangarda zapłaciła i płaci do dziś ogromną cenę za tamtą nieopatrzoną metaforę „niezrozumiałstwa”: uważa się ją za sztukę hermetyczną, zimną, erudycyjną, nieprzystępną i „niepraktyczną”. Gest awangardowy stał się tym, do czego się odnosił: chcąc świadczyć o wyobcowaniu

<sup>6</sup> D. Vogel, *Montaż literacki. Wprowadzenie*. Przeł. K. Szymaniak. W zb.: jw., s. 393.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Th. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*. Przeł. H. Pręczkowska. W: *Szkice literackie*. Red., wybór, przedm., przypisy W. Chwałewik. Warszawa 1963, s. 11.

z realiów, jednocześnie wyobcowywał potencjalnych odbiorców. Zaprzepaszczono tym samym ogromny potencjał „egalitarności” awangardy, która według Vogel nie miała znać podziałów klasowych, miała być dla każdej i każdego, kto zechce wejść z nią w relacje, natrafić na jej opór w szeroko pojętej przestrzeni i nie przejść wobec tego obojętnie.

Owo otwarcie na „nowe” stanowiło dla Vogel warunek brzegowy zaakceptowania sztuki nowoczesnej – pisarka zakładała bowiem, że poczucie „przeżycia się” dotąd rozpowszechnionych form zalicza się do szerszych zjawisk wspólnotowych:

Jest jednak jeden ważny warunek: trzeba się nasycić starymi formami, może nawet przesyć i nie móc się więcej nimi karmić. Człowiek musi potrzebować nowej formy. Jeśli lakniemy – wtedy będziemy ją rozumieć<sup>9</sup>.

Tymczasem nowa sztuka, zamiast karmić masy, drażniła je i rozczarowywała, nie dając satysfakcji rozpoznania gotowych scenariuszy emocjonalnych i bazując na poziomie bardziej prymarnych pobudzeń afektywnych, które rzadko kiedy wspomagane były narracją oferującą czytelne sygnały.

Pojawiają się zresztą pewne wahania w diagnozie Vogel. Autorka *Montażu literackiego* jak mało kto „czuje” awangardę, rozumie jej motywacje, identyfikuje miejsca tkliwe, a jednocześnie dostrzega faktyczną trudność jej odbioru, wynikającą z epokowej innowacyjności, która nie przynosi gotowych rozwiązań, więcej – nie zawiera żadnej instrukcji obsługi. Vogel zrzuca to na karb nadmiernej „programowości”, będącej zapewne konsekwencją „oszołomienia odnalezieniem [przez awangardzistów] pełni świata chłodnych napięć i kierunków i tych chwil, kiedy zaciera się już granica między pojęciowym sformułowaniem poznania a samym kształtem plastycznym”<sup>10</sup>.

Jednakże Vogel niestrudzenie „przekłada” kod awangardy na proste kategorie, np. w następujący sposób:

I oto, kiedy wchodzimy w świat sztuki abstrakcyjnej, wchodzimy w świat bez maski i niedwuznaczny, w autentyczny świat najistotniejszych wzruszeń życia, prezentujący się w formie niewykrętej i dlatego może tak drażniący na pierwszy rzut oka i tak – faktycznie – trudny! Poruszamy się tu w świecie rzeczy szczególnych, w świecie, gdzie rzeczami stały się takie wielkości, jak ruch lub nieruchomość, gatunek i kierunek ruchu, ciężary, rytmy i napięcia, a nawet sama liczba i jej rytm. Te abstrakcje dla zwykłego pojmowania i odczuwania życia zostały tu potraktowane tak, jak gdyby chodziło o rzeczy, leżące w zasięgu dotyku cielesnego i wrażenia wzrokowego, jak gdyby chodziło o ciała, pejzaże czy owoce i kwiaty<sup>11</sup>.

Świetna intuicja i rozeznanie estetyczne pisarki faktycznie czynią sprawy bardziej przejrzystymi. Vogel analizuje obrazy, jak gdyby były one zdjęciami rentgenowskimi. Z zaskakującą pewnością mówi o największym odkryciu awangardy, którym według pisarki jest materializacja skądinąd niewidzialnych sił, napięć i rytmów. Niewidzialnych, ale jednak realnie oddziałujących, wywierających określony nacisk i przynoszących konkretny efekt. Umaterialnienie abstrakcji, czyli np. sił fizycznych, liczb, pobudzeń i poruszeń zmysłowych, okazuje się tu tożsame

<sup>9</sup> Vogel, *Jak należy patrzeć na nowoczesny obraz*, s. 388.

<sup>10</sup> D. Vogel, *O sztuce abstrakcyjnej*. W zb.: *Montaże*, s. 373.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 371.

z nadaniem im formy wizualnej, reprezentowaniem twórczym, nigdy jednoznacznym, najczęściej niefiguracywnym i nienarracyjnym, lecz wyrazistym i odciskającym niezatarte piętno, a także drażniącym.

Rozpoznawane przez Vogel bardziej uniwersalne mechanizmy praktyki awangardowej są zarazem podstawą autorskiej koncepcji pisania. Z pewnością inspiracją czy stymulacją do myślenia o montażach była teoria unizmu Władysława Strzemińskiego. Wydaje się, że propozycja malarza nie tyle ukształtowała wspomnianą koncepcję, ile upewniła jej twórczynię o celności jej własnych pomysłów. W eseju *O sztuce abstrakcyjnej* Vogel argumentowała:

A wobec tego, że teoria ta ma już swe sformułowanie i uzasadnienie – należy zdać sobie sprawę z założeń unizmu, w sformułowaniu podanym przez teoretyka tego kierunku, Strzemińskiego. Znając te założenia, ułatwimy sobie stosunek do tego rodzaju eksponatów. Termin „unizm” służy na oznaczenie jedności miejsca oraz form sztuki, a więc rzeźby z przestrzenią, form malarskich z prostokątną płaszczyzną płótna. Miejsce nie jest na to, aby wstawić w nie obce ciało form malarskich czy bryły, ale samo jest niejako tym materiałem, tym budulcem, który domaga się i tęskni do formy tą groźną pustką, której znieść nie można bez kształtu. Dzieło sztuki stanowi zatem jakby ciąg dalszy samej przestrzeni, tylko sformułowanej, skomponowanej i ukształtowanej w pewien sposób<sup>12</sup>.

W eseju *Kompozycja przestrzeni* Vogel dodawała:

Dziwna koncepcja; idąc po tej linii, dochodzimy do stwierdzenia, że rzeźba jest jak gdyby kondensacją przestrzeni, jej konkretyzacją, zatrzymaniem się na chwilę, bez wyrwy w ciągłości, że jest kontynuacją przestrzeni samej! Coś jakby energetyzm w estetyce. [...] Twierdzenie na pozór paradoksalne: kształtować można przecież tylko masę, bryłę, a nie puste miejsce, jakim jest przestrzeń, a jednak sięga nim Strzemiński w istotną rolę i sens sztuki w ogóle, która jest przecież w istocie swej granicą w groźnej, wielkiej przestrzeni<sup>13</sup>.

Okazuje się, że dla Vogel – może również dla Strzemińskiego – sztuka ma być opornikiem, komplikującym proces odczuwania i myślenia, „przeszkadzającym” w bezrefleksyjnym postrzeganiu realiów, wytrącającym z rutyny percepcyjnej. Jednak nie tylko. Unistyczność – mówiąc językiem Strzemińskiego – czy „relacyjność” tych koncepcji opiera się jeszcze na innych funkcjach sztuki, rozumianej tu także jako „granica”, czyli rama, która nie tylko stawia opór, ale też daje oparcie. „Groźna, wielka przestrzeń” może być w tym przypadku pojmowana jako dynamiczna przestrzeń nowoczesnego miasta, zagrażająca uczestnikom skalą bodźców i rozpiętością potencjalnych niebezpieczeństw. Lecz również metaforycznie: jako przytłaczająca codzienność, paraliżująca swą bezforemnością i bezsenssem. W obu przypadkach sztuka nie spełnia funkcji ochronki przestrzennej; nie udziela też jednoznacznej odpowiedzi na dręczące przeczcucia. Jest wszakże ramą w tym sensie, że stanowi zmateriaлизованą – wizualną, plastyczną lub językową – reakcję na określone realia, jest przedłużeniem czy spotęgowaniem doświadczenia tejże przestrzeni, jest konsekwencją oddziaływania danego kontekstu. To, co Strzemiński pojmuje jako unizm, a Vogel jako relacyjną bliskość wobec rzeczy, nie ogranicza się bynajmniej do sfery doświadczenia samych twórców. Ramy sztuki awangardowej otwierają się na pozycję odbiorcy, który, konfrontowany z siecią relacji konkretnego dzieła, może się wobec niego sytuować na różne sposoby.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 372.

<sup>13</sup> D. Vogel, *Kompozycja przestrzeni*. W zb.: *Montaże*, s. 305.

Sztuka konstruktywizmu i abstrakcji stanowi dla Vogel ekspresję pełną napięć i poruszeń, oddziałującą nie na poziomie tematu, lecz formy, mierzącą się z rytmem, nastrojem i odczuciem. Za jeden z podstawowych bodźców wpływających na jednostkę uznaje pisarka urbanizm i nowoczesne miasto, bombardujące wielością zróżnicowanych sygnałów. Często podkreśla zależność swojej metody od dynamiki, ale i od ciężającej siły bezwładu miasta. Żeby zrozumieć ten splot relacji, trzeba z pewnością zastanowić się, czym dla współczesnych Debory Vogel było doświadczenie miejskości. I jaka była pozycja kobiety w realiach modernistycznych.

### **„Zniwelowana granica między materią i człowiekiem, czyli jak człowiek stał się manekinem”<sup>14</sup>**

Coraz intensywniej modernizująca się przestrzeń publiczna europejskich miast początku XX wieku zdecydowanie przekraczała dotychczasowe wyobrażenia i doświadczenia. Mieszkańcy musieli stać się praktykami przestrzeni ulicznych, cechować się dużą elastycznością psychofizyczną, odpornością na tempo przekształceń, oraz – jak trafnie scharakteryzował tę predyspozycję Marshall Berman – spodziewać się przede wszystkim tego, co jest najmniej spodziewane<sup>15</sup>. Szczególny moment dojrzenia koncepcji Vogel przypada na czas stopniowego oswojenia się czy raczej pogodzenia z tempem zmian, wyrobienia w sobie nawyku szybkiego przeorientowania się wobec dynamiki zdarzeń. Nie ma jednak mowy o poczuciu pewności, zakorzenieniu bądź przyzwyczajeniu. Emancypacja kobiet w przestrzeni publicznej pierwszych 10-leci XX wieku wiązała się z szeregiem wyzwań obyczajowych, symbolicznych, mentalnych i kompetencyjnych. Kobiety nabywały zdolności korzystania z bogatej oferty miejskiej, ale także miasto – rozumiane jako męska „większość”, dotychczas swobodnie zaznaczająca się w sferze publicznej – „oswajało się” z obecnością kobiet. Można, oczywiście, przytaczać szereg przykładów świadczących, jak trudny, złożony i wielostopniowy był proces ich „wychodzenia” z przestrzeni prywatnej do publicznej. Vogel – choć poświęciła temu problemowi ogromną część wierszy i wiele montaży z tomu *Akacje kwitną* – sporadycznie nawiązywała w swoich esejach do procesu emancypacji. Niewątpliwie jednak był to dla niej temat kluczowy, przy czym emancypację rozumiała ona szerzej, ponadfeministycznie i ponadklasowo. Przykładowo, komentując książkę Franciszki i Stefana Themersónów, wypunktowywała:

Tylko... co się tyczy poetyckiego tekstu, uderza – zaznaczone już zresztą w tytule – uprzywilejowanie płci męskiej w reprezentacji zawodów, mogące przyzwyczaić do fałszywego podziału ludzkości na część męską, pracującą, i żeńską, konsumującą; nie odpowiada to zresztą obrazowi – już nie mówiąc o legendzie – współczesności<sup>16</sup>.

Kiedy indziej – rehabilitując konkretny – Vogel podnosi rangę proletariatu i zadaje pytanie: „jaki temat, jaki fakt jest ważny? To pytanie staje się w pewnej chwili

<sup>14</sup> D. Vogel, *Henryk Streng, Malarz konstruktywizmu*. W zb.: *Montaże*, s. 365.

<sup>15</sup> M. Berman, „*Wszystko, co stałe, rozpyływa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster. Wstęp A. Bielik-Robson. Kraków 2006.

<sup>16</sup> D. Vogel, *Legenda współczesności w literaturze dziecięcej. Fragmenty*. W zb.: *Montaże*, s. 407.

jednoznaczne z kwestią tematu aktualnego: politycznego, społecznego, proletariackiego”<sup>17</sup>. W jeszcze innym eseju pisarka dodaje:

Bezrobotni przechodzą obok kwitnących akacji, a akacje kwitną, choć jednocześnie szykują się rewolucje. Dochodzi do unieważnienia niegdyś wprowadzonej, ustabilizowanej hierarchii zdarzeń, do której przywykliśmy<sup>18</sup>.

Dla Vogel było oczywistością, że „nowa legenda miasta” ma swoich pierwszoplanowych bohaterów – są nimi kobiety i ludzie pracujący. Co znamienne, ci ludzie zawsze są u niej ludźmi nieznaczącymi, ludźmi bez właściwości i funkcjonują w jej utworach nie jako osoby, lecz figury – manekiny. Dlaczego? Przyczyn należy upatrywać w organizacji przestrzeni miejskiej i specyfice działania:

Współczesne życie, diametralnie różne od prymitywnego, ma w sobie jeden element, który sprzyja powstaniu w nas prymitywnego lęku przed pustą przestrzenią: jest nim mechanizacja i tempo. Olbrzymia przestrzeń metropolii, zmechanizowana w rytmicznym ruchu wszystkich swych komórek: ulic, fabryk, warsztatów pracy – daje w rezultacie groźny element monotonii i próżni; doprowadza do wyczerpania, graniczącego z utratą równowagi; wprowadza dyszharmonię między swym rytmem, jako całości, a siłą nośną biologicznego rytmu jednostki<sup>19</sup>.

Vogel swoim pisarstwem stale dowodzi, że codzienność miejska zniwelowała „granice między materią i człowiekiem, a człowiek stał się manekinem, podlegającym nieuchronnej regule życia”<sup>20</sup>. Co to w praktyce oznacza? Otóż w montażach Vogel manekiny są upostaciowionymi konkretami, figurami, które nie mają imion, cech indywidualnych i biografii. Te figury to literackie i wizualne „przekroje poprzeczne”, czyli odpowiedniki artystyczne ludzi z krwi i kości. Jawią się więc jako *summa* właściwości wspólnoty – ich zachowania są typowe, działania ujednoczone, gesty przewidywalne. Niekiedy ich manekinowa natura zostaje wręcz zawężona do pojedynczego gestu, krystalicznej postaci indeksu, wieloznacznej matrycy sprawczości ludzkiej.

### Gest mechanizacji i gest emancypacji

Miasto, przestrzeń, monotonia, figura manekina i gest wydają się z tej perspektywy najistotniejszymi elementami montażu w wydaniu Vogel. Zachodzące między nimi zależności wskazują ponadto na dwie, tylko pozornie wykluczające się, a w istocie dialektycznie sprzężone, nastroje czy tendencje odczuwania: wyrastający z pasywności fatalizm oraz fascynacja emancypacją. Chciałabym – zgodnie z metodą samej Vogel – rozpatrywać te prawidłowości jako relacyjne, samonapędzające się siły, które choć dla autorki i jej współczesnych są doskonale odczuwalne, wręcz determinują ich wybory i działania, to jednak nie widać ich bezpośrednio, pozostają abstrakcyjne i można je oceniać tylko ze względu na ich skutki czy przejawy i chwilowe materializacje.

Dla Vogel idealną postacią jest pojedynczy gest łączący porządki codzienności i niejednoznacznej sztuki. Podobnie jak manekiny zastępują jednostki ludzkie,

<sup>17</sup> D. Vogel, *Temat w sztuce*. W zb.: *Montaże*, s. 381.

<sup>18</sup> D. Vogel, *Montaż jako gatunek literacki (1936–1937)*. W: Szymaniak, *op. cit.*, s. 267.

<sup>19</sup> D. Vogel, *Mieszkanie w swej funkcji psychicznej i społecznej*. W zb.: *Montaże*, s. 293.

<sup>20</sup> Vogel, *Henryk Streng*, s. 365.

przewidywalne w monotonii działań, tak każdy gest jest tutaj przekrojem poprzecznym dużej liczby gestów, wypadkową powtarzanych wielokrotnie ruchów. Czytamy o „chodzeniu ulicami, dotykaniu obcych rąk i liści”, o „szukaniu twardych przedmiotów dla rąk, albo ścian szarych i ścian kolorowych plakatów”, o fryzjerskim „ondulowaniu jednej fryzury po drugiej” i „każdej pojedynczej fali włosów, co trzy centymetry fala”, wreszcie o „ludziach-żołnierzach, stojących na pionową baczność”, gdzie „lewa noga idzie w górę; teraz: prawa noga; teraz znów osobno wraca każda noga do asfaltu pod sztywnym, prostym kątem do ulicy”<sup>21</sup>. Widzimy też gesty kobiet i mężczyzn, pracujących i maszerujących na rysunkach Henryka Strenga, którymi ilustrowany był tom *Akacje kwitną*, oraz liczne gesty z analizowanych przez Vogel fotomontaży m.in. Aleksandra Krzywobłockiego, Jerzego Janischa, Margit Sielskiej i Strenga.

Nie ulega wątpliwości, że napotykamy tu repertuar na wskroś nowoczesnych ujęć, gestów i rekwizytów, jak papierosy, filiżanki, karty, plakaty, szyldy, parasolki, rowery, auta, torebki i szminki, prezentowane w przestrzeniach sklepowych, kawiarniach, klubach, restauracjach, na trotuarach, w kinie, w fabrykach itd. Wszakże dla metody Vogel owe atrybuty nie mają jednostkowego znaczenia, liczy się suma tych rzeczy i doświadczeń, ich podstawowy charakter i nastrój, to, co wspólne, tendencyjne, zunifikowane. Nastrój zaś jest isticie „przekrojowy”, szary, monotony:

Nie przypadkiem pojęcie monotonii łączy się z pojęciem rezygnacji. Oznacza ona wyrzeczenie się iluzorycznej, impresjonistycznej kolorowości. Te parę prostych i stabilnych ruchów, które zostają po jej odrzuceniu, dają obraz i pojęcie monotonii. Oto dialektyczne źródło stylu „chłodnej statyki i monotonii”. Pojęcie monotonii ma jeszcze drugie, społeczne źródło: nowoczesny urbanizm. Duża ilość szybkości i ruchu przechodzi w przeciwną jakość, na podstawie znanego psychologicznego prawa. Polifoniczność nowoczesnego miasta przechodzi w ten sposób w bezruch i szarość. Nawet czysto optycznie różnorodność miasta zlewa się w szarą, statyczną masę. Z urbanizmem wiąże się także motyw manekina oraz nastrój fatalizmu: podobieństwo dużej liczby gestów daje wrażenie maszynowego, stereotypowego, a nie jednorazowego ruchu. Maszynowy element w żywym ciele: to manekin, postać człowieka o funkcjach maszyny. Ten maszynowy element w żywym ciele stanowi, w kategoriach intelektualnych, „fatalizm”<sup>22</sup>.

Ów stan i ogląd rzeczy napawa zwątpieniem. Vogel odnajduje siebie, swoich bliskich i również: współczesnych, w tym uogólnionym opisie człowieka modernistycznego, człowieka bez właściwości – nie o wielu twarzach, ale o jednej, bezbarwnej fizjonomii, w której „odbija się i lustruje szary monoton morza i nieskończonych płaszczyzn”<sup>23</sup>. Rezygnacja wynika więc ze znieczulenia nadmiernym natężeniem, z porażenia wielością bodźców. Przesileniu percepcyjnemu odpowiada także zubożenie uczuć, nieczułość, niemożność interpretacji kumulujących się afektów. Tak uformowany człowiek-maszyna, człowiek-manekin szuka oparcia w monotonii, w rutynowych działaniach i nawykach. Gest, do którego tak często nawiązuje Vogel, nie ma znaczenia symbolicznego. Jest konkretem, ramą zachowań, synonimem ruchu, ale i działania, trudnej sprawczości wobec ogólnej, przytłaczającej siły bezwładności.

<sup>21</sup> D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*. Wyd. 2, uzupełn., rozszerz. Kraków 2006, s. 34, 24, 41, 28.

<sup>22</sup> Vogel, *Montaż literacki*, s. 394.

<sup>23</sup> D. Vogel, *Miasto bez trosk*. W zb.: *Montaż*, s. 359.

Równocześnie gest nie znaczy tak długo, jak długo pozostaje gestem jednorazowym, gestem jednostkowym. Dopiero „podobieństwo dużej liczby gestów” daje wyobrażenie skali tej niewidocznej, lecz skutecznej, zbiorowej siły emancypacyjnej. Powtarzany i odgrywany, ma określony ładunek energetyczny i ciężar afektywny, zyskuje sens, potęguje sprawczość, umacnia czynność i tych, którzy ją wykonują, uwidacznia ich, a więc też przekształca w znaczących. Ten sam gest niesie zarazem ciężar mozolnego procesu, stoi za nim nieludzki wysiłek pracy fizycznej, bieda, rozczarowanie i znój codzienności ludzi nieznaczących. Diagnoza Vogel brzmi pesymistycznie, świadczy o zasadniczym fatalizmie i bezradności. Montaż przedstawiane przez pisarkę w tomie *Akacje kwitną* są melancholijne właśnie za sprawą tej podstawowej powtarzalności, pozbawionej końca: to scenki rodzajowe rozpisane na pojedyncze gesty, miarowy ruch po określonych trajektoriach, z których nie ma ucieczki.

Wrażenie uwięzienia w ramach szarej przestrzeni bez kontrastów stale powraca w pismach Vogel – wierszach, montażach i esejach. Przykładowo, we fragmencie *Miasta bez trosk* czytamy:

Ale i to napięcie jest chłodne, płaskie; bez ostrych załamań i falowań. Czasem zdaje się, jak gdyby wszystkie gesty tego miasta zastygły w pół drogi i ciągle próbowały raz jeszcze wykonać ruch od początku do jego połowy, w której stanął; i nie mogły tego w żaden sposób przeprowadzić<sup>24</sup>.

Jednakże trzeba uczciwie zaznaczyć, że na fatalnym poczuciu zasklepienia nie wyczerpuje się bogaty repertuar wrażeń, nastrojów i inspiracji. Są bowiem u Vogel i takie passusy, które świadczą o głębokiej fascynacji utartym biegiem zdarzeń, być może nawet satysfakcji z uczestnictwa w tym rytuale codzienności. Vogel dostrzega wówczas „kolorowość codziennych gestów, odkrytą w monotonnej bryle szarości”, i docenia te „banalne gesty, [które] ulegają przeróbce na kolorową gęstą masę życia”<sup>25</sup>. Z czego wynika ta niejednoznaczność tonacji?

Otóż istotny okazuje się stan pogodzenia się z codziennością, patetyczna, a zarazem banalna konstatacja: „I nic więcej nie może się zdarzyć. / Niech wszystko będzie zawsze tak, jak jest”<sup>26</sup>. Uświadomienie sobie tej podstawowej zasady egzystencji jest wyrazem bezradności, ale również heroizmu cywilnego. Ów stan napawa dziwną otuchą rezygnacji. Doświadczenie wyobcowania i samotności, niedosytu i zawodu nieco paradoksalnie umacnia Vogel. Autorka *Montażu literackiego* po wielokroć analizuje to poczucie w esejach, sprawdza także jego ciężar w materii literackiej i zwierza się z niego w korespondencji z Schulzem. Zanurzenie się w monotonii, bycie w niej i bycie nią, daje siłę. I to również ukierunkowuje nieoczekiwany zwrot w myśleniu pisarki:

Metodą odpowiadającą liryce chłodnej statyki jest: przekrój poprzeczny. Oznacza stabilny schemat gestów i sytuacji. Ta względna stabilność jest jednoznaczna z powtórzeniem. Przekrój poprzeczny przez dynamiczne przeżycia – zawiera to, co w nich stabilne, jest zatem statyczny. Monotonia, odkryta jako struktura rzeczywistości, może stać się programem życia – oznacza wtedy zrehabilitowaną codzienność.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 358.

<sup>26</sup> D. Vogel, *Ósma jesień*. Przeł. K. Szymaniak. W: Szymaniak, *op. cit.*, s. 282.



Jest to jednak zarazem hierarchiczny, a więc i heroiczny światopogląd: widzi właściwą wartość w ciężkim powtarzaniu kilku surowych, codziennych gestów, w cudzie ruchu w ogóle, aż do samego końca<sup>27</sup>.

Vogel uzmysławia sobie wartość życia w nowoczesnych realiach, banalność tego doświadczenia i jej ogromny potencjał artystyczny. Stwierdza:

banalność trzeba podnieść do rangi poetyckiej wartości. Nie banalność zmechanizowanych kategorii i pojęć, ale banalność elementarnych zdarzeń, banalność monumentalnego trwania życia – banalność tęsknoty i rezygnacji<sup>28</sup>.

Owa nie przeczyta wcześniej siła płynie więc z energii wielu jałowych czynności i darennych gestów, które w skomasowaniu okazują się skuteczne, sprawcze, wiążące i znaczące. Artystyczno-egzystencjalna pochwała prostoty i „rehabilitacja banalności” przynosi wyzwalającą konstatację: nie ma niczego poza codziennością.

Tak oto mechaniczność gestu zaczyna funkcjonować w tym systemie jako znaczący gest i potencjał emancypacji, lecz nigdy indywidualnej, zawsze zbiorowej. O ile bowiem jednostkowe losy są jałowe, nijakie i fatalne, o tyle w związkach nabierają rangi społecznej i politycznej. Pisarka przekonuje o potencjale relacyjnej zależności pojedynczych bytów i argumentuje: „potrzeba nam wielości”. Spokój i sprawczość możliwe są tylko w doświadczeniu miejskiej zbiorowości, przez Vogel rozumianej – jak wszystko wskazuje – jako wspólnota gestu, afektu, bliskości i komunikacji intuicyjnej, oznaczającej „coś w rodzaju porozumienia, do którego nie trzeba słów i wystarczy gest. W kwestii tak ważnej, jak konieczność przechodzenia jednakowych dni”<sup>29</sup>.

#### Abstract

AGNIESZKA DAUKSZA Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0001-8269-6096

#### DEBORA VOGEL AND EMANCIPATORY GESTURES

The author interprets Debora Vogel's essays from the perspective of experiencing modernity: she focuses on insignificant gestures and on the gestures of insignificant people. She poses the questions about the gestures and properties of urban modernization, about the conditions of woman visibility and that of working people, who are crucial in Vogel's works. The subject of research is especially the process of such figures' emancipation in the public sphere at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The author proves that the passively-dynamic Vogel's literary style is strictly dependent on the pace of everyday life. The principle of rotation and repetition also dominates on the level of subject, inertness is not identified with stillness; by contrast, cyclicity well corresponds to circulation of things and programmed movement of figures in space. Vogel, however, rejects the referential model of art and its understanding, seeing in the connection between everyday life and aesthetics the relation of penetration, not mimetism.

<sup>27</sup> Vogel, *Montaż literacki*, s. 394.

<sup>28</sup> D. Vogel, „Białe słowa” w *poezji*. Przeł. K. Szymaniak. W: Szymaniak, *op. cit.*, s. 249.

<sup>29</sup> Vogel, *Miasto bez trosk*, s. 359.



LUKASZ KRAJ Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## FEMINIZOWANIE AWANGARDY? „NA PEWNO KSIĄŻKA KOBIETY”

WANDY MELCER

### Wstęp – awangardy i feminizmu dwugłos o ruchu

O twórczości poetyckiej Wandy Melcer (*p.v.* Rutkowskiej, *s.v.* Sztekkerowej), jak zresztą o samej autorce, mówiło się i wciąż mówi stosunkowo niewiele<sup>1</sup>, choć pierwszy z dwóch wydanych przez nią tomów – modernistyczne, „zbyt gładkie, oznajmujące, zawczasu ukończone” *Płynące godziny* (1917) – zostały zrecenzowane przez samą Zofię Nalkowską<sup>2</sup>. Tymczasem z dzisiejszego punktu widzenia (czy raczej: dzisiejszych punktów widzenia) niemałe zainteresowanie może budzić drugi zbiór poetycki Melcer, opublikowany w 1920 r. pod znaczącym tytułem *Na pewno książka kobiety*. Zainteresowanie to wynika – przynajmniej po części – z dostrzeżonych już przez badaczy związków pomiędzy wierszami a twórczością czy myślą futurystyczną<sup>3</sup>. Wątek ów nie doczekał się jednak, jak dotąd, szerszego omówienia, które mogłoby przecież i powinno stanowić element procesu przepisywania historii zarówno polskiej, jak i światowej awangardy, tak by obok literatury tworzonej przez mężczyzn uwzględnione zostały także dzieła autorek. Tak postawione zadanie musiałoby – w mojej ocenie – nie tylko polegać na przywracaniu głosu pisarkom zapomnianym czy odesłanym poza margines oficjalnej, kanonicznej historii literatury (choć kanon ten jest od pewnego czasu sukcesywnie dekonstruowany), ale i zawierać w sobie próbę ujęcia bądź zasygnalizowania tego, co dla awangardowej twórczości kobiet specyficzne, co znajduje się w miejscach odkształceń od dominującego, patriarchalnego modelu. Mowa tu, oczywiście, zarówno o tematyzacji różnie rozumianej „kwestii kobiecej”, jak i o jej wpływie na proces produkcji tekstu<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Zob. A. Baranowska, *Święta kucharka*. W: *Potwory i perty. Szkice o literaturze międzywojennej*. Warszawa 1986. – A. Górnicka-Boratyńska, *W poszukiwaniu starszych siostr. Wanda Melcer – próba portretu*. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4. – G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*. Gdańsk 2000, s. 96–97. – A. Araszkiewicz, *Wanda Melcer – feministyczna Atlantyda*. W: *Zapomniana rewolucja. Rozkwit kobiecego pisania w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Warszawa 2014. – A. Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin 2014. W perspektywie feministycznej, nie nawiązując jednak do wierszy, wspomina o Melcer także P. Megger w studium *Osadniczki* (w zb.: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*. Red. I. Iwasiów, A. Krukowska, A. Zawiszewska. Szczecin 2017).

<sup>2</sup> Araszkiewicz, *op. cit.*, s. 168. Zob. też s. 169.

<sup>3</sup> Zob. Zawiszewska, *op. cit.*, s. 362.

<sup>4</sup> Próbę konceptualizacji emancypacyjnego i dekonstrukcyjnego potencjału języka awangardy w kon-

Należy nadmienić, że próby jednoznacznego uchwycenia kobiecości i awangardy oraz unieruchomienia ich w normatywnych definicjach nie są tu moim celem, uświadamiam też sobie, iż punkty styeczne literatury awangardowej i literatury kobiet mają z owej przyczyny charakter nieuchronnie polimorficzny. Poszukiwanie tych punktów, jakkolwiek w takiej perspektywie jawi się jako proces nieskończonego odczytywania i reinterpretacji, wydaje się wszakże zadaniem wartym wysiłku. Można je rozpocząć od jednego z najbardziej klasycznych tekstów-manifestów feminizmu:

Dlaczego nie piszesz? Pisz! Pisanie jest dla ciebie, ty jesteś dla siebie, twoje ciało jest dla ciebie, weź je! [...].

[...] pisarstwo zawiera w sobie możliwość zmiany, jest miejscem, z którego może wyrwać się wywrotowa myśl, ruch wyprzedzający przemianę struktur społecznych i kulturalnych<sup>5</sup>.

Kategoryczne zalecenia Héléne Cixous, oświetlające, jak sądzę, niejedno z dzieł przynależnych do tego trudno definiowalnego obszaru literatury, który nazywamy „literaturą kobiecą”<sup>6</sup>, mają wspaniałą zdolność do lokowania się wciąż w świeżych kontekstach, od lat nie tracąc płodnego, inspirującego charakteru i stale dając się odczytywać od nowa. Nie dziwi więc, że kanoniczny już, najeżony imperatywami tworzenia tekst francuskiej filozofki doczekał się wielu komentarzy, spośród których należy tu wyróżnić jeden:

Cixous dystansuje się wobec groźby instytucjonalizacji „nowego” i wyjmuje koncepcję pisania spod władzy dotychczasowych teorii, ponieważ projekt pisania kobiecego miał być ze swej „istoty” alternatywny dla fallogocentrycznego dyskursu. [...] W swej istocie *écriture féminine* jest zdarzeniem, ruchem, działaniem, czymś, czego nie da się zatrzymać, wyhamować. „Ruch” ma oddawać ową dynamikę sprzeciwu, zapisaną w „istocie” *écriture*, sprzeciwu wobec wszelkich zjawisk stabilności, uśpienia, zakorzenienia<sup>7</sup>.

W przytoczonym omówieniu Krystyna Kłosińska zwraca uwagę na dwie istotne kwestie: po pierwsze – na bardzo mocne, z natury zresztą właściwe każdemu postulatowi, skupienie się na przyszłości, połączone z jednoczesnym buntem wobec zjawisk przeszłych czy teraźniejszych. Po drugie, kobiece pisarstwo utożsamia badaczka z ruchem, który jest *ex definitione* nieuchwytny, który opiera się strukturą, konceptualizacją, nieuchronnie prowadzącym do jego okrzepnięcia, a więc do utraty konstytuującej go siły życiowej, w efekcie – do jego śmierci.

---

tekście „kobiecości” podjęła m.in. J. Kristeva w swoim monumentalnym i klasycznym już dziele *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du 19e siècle, Lautréamont et Mallarmé* (Paris 1974).

<sup>5</sup> H. Cixous, *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasilowska. „Testy Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 148, 151.

<sup>6</sup> Za G. Borkowską (*Metafora drożdży: co to jest literatura/poezja kobieca*. Jw., 1995, nr 3/4) posługuję się tutaj terminem „literatura kobieca”, lecz mam pełną świadomość subtelnej różnicy między nim a konkurencyjnym terminem „literatura kobiet”, jak również zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa uwikłania się w esencjalizm, co może stanowić konsekwencję takiego wyboru. Jednakże z uwagi na fakt, że dyskusje terminologiczne w tym zakresie wychodzą poza wyznaczony obszar tej pracy, arbitralnie wybieram częstsze w mojej ocenie określenie, poprzestając na tej drobnej adnotacji.

<sup>7</sup> K. Kłosińska, *Écriture féminine. Rok 1974*. „Język Artystyczny” t. 12 (2003): *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*, s. 213–214.

Warto w tym miejscu przywołać inną, odległą czasowo, geograficznie i tematycznie, definicję, sformułowaną przez Renata Poggiolo w jego książce *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Dla włoskiego badacza ruch stanowi dynamiczną siłę, aktywność artystyczną, częściowo autoteliczną, będącą celem samym w sobie, wymykającą się instytucjonalizacji, czy – przynajmniej w teorii – podporządkowaniu jakiegokolwiek ideologii. Koncepcja ta została przeciwstawiona pojęciu szkoły, uosabiającej tradycję, autorytet i władzę<sup>8</sup>. I w tym ujęciu wyraża się „dynamika sprzeciwu”:

Ruch tworzy się – częściowo albo przede wszystkim – dla działania przeciwko komuś lub czemuś. Tym czymś może być akademia i tradycja; tym kimś może być mistrz, którego nauczanie i przykład, prestiż i autorytet są uznawane za błędne lub szkodliwe; jeszcze częściej jest nim to zbiorowe indywiduum nazywane opinią publiczną<sup>9</sup>.

Zestawienie tych – fundamentalnie przecież różnych – tekstów służy nie tyle nakreśleniu upraszczającej paraleli między *écriture féminine* a awangardą (choć pojemne instrumentarium badawcze stworzone przez Poggiolo pozwoliłoby mu, być może, zaklasyfikować pisarstwo kobiece do grona ruchów awangardowych), ile zaznaczeniu pewnego pokrewieństwa myśli, podobieństwa mentalności, miejsc wspólnych obu teorii. Zbieżność owa jest tym ciekawsza, że jedno z zadań, jakie stawiam sobie w niniejszej pracy, polega na przybliżeniu nieco tropów awangardowych w twórczości kobiety<sup>10</sup> oraz na próbie udowodnienia, iż rozmaicie rozumiana „kobiecość literatury” i zainteresowanie awangardą to dwie, być może najjaskrawsze, osie omawianego tomu poetyckiego – nawet jeśli nie zawsze idą one ze sobą w parze.

Taki cel, zasadzający się na zbadaniu elementów pisarstwa kobiecego i śladów awangardy, zarówno oddzielnie, jak i w miejscach ich styku, osiągnąć jest o tyle trudno, że twórczość awangardową, przynajmniej na gruncie polskim, zwykle się uważa za domenę mężczyzn, sygnując ją właściwie jedynie męskimi nazwiskami. Sytuację przypieczętowuje niejako fakt wyczuwalnego, choć, być może, nieuświadomionego zabarwienia mizoginistycznego wypowiedzi polskich awangardzistów<sup>11</sup>, przejętego prawdopodobnie od futurystów włoskich. W tej perspektywie gest „feminizowania” awangardy nabiera doniosłego znaczenia – Melcer dokonuje bowiem aktu niejako pionierskiego, torując drogę do twórczości awangardowej „młodszych siostram”.

Nim przejdę do szczegółowej analizy tomu, chciałbym w tym miejscu usytuować go w kontekście całego dorobku pisarki. Zarówno w okresie międzywojennym, jak i po drugiej wojnie światowej Melcer znana była przede wszystkim jako prozaiczka, autorka powieści i udanych reportaży. *Na pewno książka kobiety* jawi się na tym

<sup>8</sup> Zob. R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Roma 2014, s. 43–45. Praca Poggiolo ukaże się niebawem w moim przekładzie pt. *Teoria awangardy*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>10</sup> Według Cixous pisarstwo awangardowe w istocie mogło prowadzić do przełamania dominacji męskiej, o czym wspomina A. Na si ł o w s k a (*Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*. „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2, s. 104). W Polsce próbę analizy w podobnym duchu podjęła A. Ł u g i n („Dobrze wychowani mężczyźni” albo „ciąg dalszy, przerywisty”, czyli awangarda jako przezwyciężenie i odkrycie kobiecości. Jw., 2000, nr 6).

<sup>11</sup> Zob. np. Ł u g i n, *op. cit.*, s. 67.

tle jako eksperyment wyjątkowy, nie mający w zasadzie silniejszych związków z powstałymi później dziełami, w których poszukiwania nowych językowych form wyrazu zastąpione zostały pełnym pasji zaangażowaniem społecznym. Owo przesunięcie dominanty artystycznej nie niweluje jednak w całości pierwotnych predykcji autorki, która żywotne zainteresowanie sprawami kobiet uczyniła jedną z osi swoich reportaży. Chodzi tu zwłaszcza o problem prostytutki, pojawiający się w cyklu *Kochanek zamordowanych dziewcząt*, w którym opis opłakanej sytuacji kobiet z najniższych warstw łączy się z demaskacją prawnych i społecznych systemów władzy, a także z postulatami ich przemiany. Zamiar niesienia „kaganka oświaty” oraz proreformatorskie skłonności Melcer w kwestii kobiet dochodzą też do głosu w *Czarnym łądzie – Warszawie*, reportażu poświęconym krytyce patriarchalizmu panującego w warszawskiej społeczności żydowskiej. Obnażone zostaje tu traktowanie kobiety jako przedmiotu, podporządkowanego celom zacofanej wspólnoty. Feministyczne nastawienie daje się również dostrzec w twórczości powieściowej; za przykład może służyć *Józefina*: tytułowa bohaterka tej prozy to kobieta nowoczesna – silna, samodzielna, bez niczyjej pomocy zdobywająca sobie swoją pozycję (o modelu „Nowej Kobiety” będzie jeszcze mowa).

*Na pewno książka kobiety* jest pod tym względem zjawiskiem odrębnym, choć prawdopodobnie niektóre z rysujących się tu wątków myślenia o kobiecości składają się na rodzaj preludium do twórczości późniejszej. Fakt, że to właśnie kobiecość stanowi, przynajmniej w intencji autorki, jedną z dominant tematycznych tomu, nie ulega wątpliwości. Afirmatywne sformułowanie „książka kobiety”, podparte dodatkowo emfaticznym „na pewno” uprawomocnia czytanie tego zbioru przez pryzmat literatury kobiecej czy też, mówiąc szerzej, doświadczenia kobiecego. Pojawia się tu pierwszy problem – kwestia terminologii. Należałoby za Grażyną Borkowską uznać, „że o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy przedmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokonana seksualnej samoidentyfikacji”<sup>12</sup>. Określenie się jako kobieta – jako kobieta pisząca, wydająca książki – czyli sytuowanie się nie tylko w pozycji „przedmiotu” (np. tematykacji), ale też podmiotu (zarówno podmiotu utworu, jak i podmiotu w przestrzeni publicznej, ekonomicznej oraz artystycznej) to gest samopotwierdzenia, znamieny akt wskazywanego przez Cixous „Zabrania Głosu”<sup>13</sup> i nie przypadkiem właśnie tytuł *Głos* nosi wiersz otwierający tomik:

Wiem, że mój głos,  
 ażeby do was doszedł, przejść musi  
 przez uszy niechętnie urzędników,  
 siedzących przy stołach z zielonym suknem,  
 przez zapisane stronic,  
 przez zadrukowane szpalty,  
 przez czarne hieroglify liter, [M 3]<sup>14</sup>

Utwór kończy się stwierdzeniem: „A nie mogę [...] mówić ustami w usta” (M 3).

<sup>12</sup> Borkowska, *op. cit.*, s. 38.

<sup>13</sup> Cixous, *op. cit.*, s. 152.

<sup>14</sup> Skrótom tym opatruję cytaty z analizowanego tomiku W. Melcer-Rutkowskiej *Na pewno książka kobiety* (Warszawa 1920). Liczby po skrócie oznaczają numery stronic.

Głos żeńskiego podmiotu (podmiotki?), dążący do bezpośredniości, jest zatem w tym przypadku skazany na pokonywanie piętrzących się barier psychologicznych i społecznych (niechęć urzędników), materialnych i ekonomicznych (zadrukowane szpalty) oraz semiotycznych (hieroglify liter). Pragnienie to stanowi, jak się wydaje, coś więcej niż wyraz tęsknoty za „młodopolską utopią pozakodowej komunikacji”<sup>15</sup>. Samo pojęcie „głosu” również jest tutaj ciekawe: ten „wytwór” ciała kobiety oddziela się od niej i funkcjonuje do pewnego stopnia autonomicznie, jednocześnie zachowując związek z macierzystą przestrzenią cielesności. W świetle koncepcji arachnologii Nancy K. Miller głos ten, traktowany jako metafora tekstu czy zawartego w nim doświadczenia, pozwalałby na odkrycie „wcielonej w pisanie określonej genderowo podmiotowości”<sup>16</sup>, co stanowi właściwie jedyną dostępną formę fizycznego kontaktu z autorką, „porozumienia”, o którym mówi i za którym tęskni Aneta Górnicka-Boratyńska<sup>17</sup>. Pozostając w kręgu myśli Miller, można też rozumieć tę wypowiedź poetkiny jako swoistą odmianę „głosu wrzeczona”<sup>18</sup>, czyli wydobywania się kobiety z milczenia, jako deklarację tkania tekstu w celu przerwania więzów („Skrepowana jestem realnością” – zaczyna wiersz Melcer (M 3)), przełamania kulturowych barier, dotychczas tłumiących słowa (prawdziwie) kobiece. W takiej perspektywie wiersz przestaje być jedynie przejawem uniwersalnego dążenia do zniesienia różnicy między językiem a rzeczywistością, nabiera natomiast charakteru emancypacyjnego (choć w żadnym razie nie wojowniczego) i performatywnego – autorka ustanawia samą siebie jako kobietę tworzącą, deklaruje dążenie do zapisania siebie, ale w relacji do inności (do „was”).

### Przepisywanie futuryzmu – kobieta i aeroplan

Tak rozpoczęty tomik *Na pewno książka kobiety* stanowi bez wątpienia przykład literatury kobiecej (i obraz kobiecego doświadczenia). Co jednak z drugą częścią wstępnej hipotezy, że związkami tomu z twórczością awangardową? Warto tu podkreślić, że pewne cechy estetyki tej ostatniej, jak fascynacja urbanistyką, tematyzacja maszyny rozumianej jako nowy ideał piękna, zwrócenie się w stronę przyszłości czy pochwała witalizmu, dynamiki i siły – to cechy najczęściej wskazywane przez badaczy jako wyróżniające przynajmniej pewną grupę ruchów awangardowych<sup>19</sup>. Wątki te, określane przez Poggiolo jako powierzchowna i naiwna modernolatria<sup>20</sup>, rozbrzmiewają także w poezji Melcer, choć, jak się okaże, w innym tonie. Odmienność owa stanowi, być może, to, co nazwałem wcześniej „miejscami odkształceń” – przestrzeń feminizacji męskiej myśli futurystycznej bez jednoznacznego dekonstruowania czy negowania jej najbardziej konstytutywnych elementów. Taka strategia

<sup>15</sup> J. Prokop, *Młodopolska utopia pozakodowej komunikacji*. „Teksty” 1976, nr 2, s. 106.

<sup>16</sup> N. K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*. W zb.: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M. P. Markowski. Kraków 2006, s. 492 (przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński).

<sup>17</sup> Górnicka-Boratyńska, *op. cit.*, s. 213–214.

<sup>18</sup> Miller, *op. cit.*, s. 504–505.

<sup>19</sup> Zob. G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*. Wrocław 1974, s. 67–68, 89–90. – S. Jaworski, *Awangarda*. Kraków 1992, s. 25.

<sup>20</sup> Poggioli, *op. cit.*, s. 370–373.

pozwała Melcer odrzucić futurystyczną mizoginię jako element przygodny i rozpocząć eksplorację awangardy jako terenu potencjalnej realizacji kobiecego głosu. Gdzie zatem sytuują się najważniejsze w tym kontekście różnice?

W *Piosence windy* dochodzi do spotkania człowieka z wytworem modernizacji, a odbywa się ono na dwóch poziomach: antropomorfizacji maszyny oraz w akcie wzajemnego przegładania się w sobie:

Lustro, gdzie widzisz usta,  
kapelusz, kołnierz od pałta,  
i ostry cień na czole.  
Wysiadasz.  
Spadam na dół, śpiewając. [M 8]

Interesujące, że w tej poetyckiej próbie uchwycenia chwili z „życia” maszyny hałaśliwy futurystyczny entuzjazm ustępuje miejsca wyciszonemu namysłowi; nie dochodzi tu do ubóstwienia techniki, lecz jedynie do „oswojenia” jej poprzez umieszczenie w kontekście intymnego spotkania<sup>21</sup>. Wydaje się, że pomiędzy charakterystyczną dla futurystów włoskich bezkrytyczną apoteozą technologii a znamiennej dla niektórych wierszy Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna obawą przed ludzkim wyobcowaniem w świecie przyszłości<sup>22</sup> Melcer wybiera trzecią, środkową drogę – pogodnej afirmacji. Mimo chwilowego zbliżenia świat ludzki i świat technologiczny pozostaną w owej poezji osobne<sup>23</sup>. Odrębność czy obcość tego ostatniego nie stanowi jednak zagrożenia – *Piosenka kaloryferów* jest „cicha, cichutka” i „wdzięku pełna” (M 12).

Skłonność do łagodnej, nieekstremalnej metaforyki w opisach środków techniki objawia się znowu w wierszu *Aeroplanom*. Porównajmy ujęcie tego tematu u Melcer:

Pozdrawiam aeroplany,  
które idą na gwiazdy, jak muchy na lep,  
i chodzą radośnie w niebie, [M 9]

– oraz u Filippa Tommasa Marinettiego:

Będziemy opiewać [...] lot ślizgowy aeroplanów, których śmigło łopoce na wietrze jak flaga i zdaje się klaskać jak rozentuzjasmowany tłum<sup>24</sup>.

Praktyka poetycka pisarki uznaje w samolotach element naturalnego ładu

<sup>21</sup> Jest to jednak spotkanie skrajnie różne od „ludzko-maszynowej symbiozy” w liryce B. Jasińskiego. Zob. G. Pietruszewska-Kobiela, *Miłosne „tremolando”. Erotyczna dźwiękosfera w wybranych wierszach Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna*. „Irydion” t. 1 (2017), s. 222–223.

<sup>22</sup> Zob. G a z d a, *op. cit.*, s. 90–91.

<sup>23</sup> Zob. wers pochodzący z utworu *Czczicielowi maszyn* A. Sterna (w zb.: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp, koment., oprac. Z. J a r o s i ń s k i. Wybór, przygotowanie tekstów H. Z a w o r s k a. Wrocław 1978, s. 222. BN I 203): „ujrzysz drobną różnicę pomiędzy maszyną a mną”. Przykłady kontaminacji cech człowieka i maszyny znajdziemy natomiast u S. M ł o d o ż e ń c a, w utworze *Motyw* (w zb.: *iw.*, s. 195): „Włosy elektryczne / palce magnetyczne”.

<sup>24</sup> F. M a r i n e t t i, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*. W zb.: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybór, oprac. E. G r a b s k a, H. M o r a w s k a. Warszawa 1977, s. 152 (przeł. M. C z e r w i ń s k i).



i trudno tu szukać technofilskiej egzaltacji, tak właściwej innym futurystom<sup>25</sup>. Obraz gwiazd wywołuje u Melcer charakterystyczne dla jej poezji wrażenie radości życia<sup>26</sup>, w Marinettim zaś wyzwała on pragnienie rywalizacji i dominacji („rzucamy raz jeszcze nasze wyzwanie gwiazdom!”<sup>27</sup>). Czy relatywną powściągliwość i stonowanie w reakcjach podmiotu na technologiczne przeobrażenie rzeczywistości czy – ściślej mówiąc – kultury moglibyśmy w myśl teorii Sherry B. Ortner uznać za cechy poezji kobiecej<sup>28</sup>? Sytuowanie się w porządku przyrody dostrzegalne jest w tej poezji w sposobie opisu świata – aeroplan, będący wytworem ludzkiej myśli oraz pracy, zostaje poddany oglądowi jako detal wybrany z tła<sup>29</sup> i jednocześnie wtopiony w krajobraz nieba – zaadaptowany do naturalnej rzeczywistości, przestaje być elementem jej obcym. Gestowi pozdrowienia daleko do szaleńczej adoracji „ryczącej maszyny”.

Przykładów odmiennego przekształcenia futurystycznych tematów czy zabiegów poetyckich jest w omawianym tomiku więcej i wydaje się, że dobrą metodą ich badania będzie tu równoległa lektura tekstów Marinettiego. W jednym z jego manifestów czytamy: „Wychodziliśmy wszyscy z miasta zwinnym i precyzyjnym krokiem, który, jak się wydawało, pragnął tańczyć, szukając wszędzie przeszkód do pokonania”<sup>30</sup>. Już jeden rzut oka wystarczy, by wypowiedź tę (jak również wiele innych programowych stwierdzeń i deklaracji futurystów, choćby zawartych w punkcie dziewiątym *Manifestu futuryzmu*<sup>31</sup>) w świetle badań nad męskosciami zaklasyfikować jako wyrażającą tzw. męskość hegemoniczną – opierającą się na dominacji i sile, związaną z dążeniem do zwycięstw, obalania przeszkód<sup>32</sup>. Zastanawiające jest natomiast pojawienie się w tej sekwencji tańca – czy stanowi on po prostu metaforę? Czy to nawiązanie do dionizyjskiego, szaleńczego pochodu? Nie ulega wątpliwości, że taniec był w działalności futurystów (przede wszystkim włoskich) elementem o stosunkowo dużym znaczeniu<sup>33</sup>, niezależnie od tego, czy wynikało to ze świadomego wyboru, czy też może futuryści bezwiednie odwoływali się do tańca jako najlepszego środka wyrazu tak ukochanych przez nich dynamiki, siły, energii.

<sup>25</sup> Na gruncie polskim aeroplan został określony np. przez J. Grabowskiego (*Najnowsze prądy w literaturze europejskiej – futuryzm*. „Świat” 1909, nr 40/41) jako „lotny i zuchwały” (cyt. za: Gazda, *op. cit.*, s. 62).

<sup>26</sup> Zob. Baranowska, *op. cit.*, s. 75.

<sup>27</sup> Marinetti, *op. cit.*, s. 154.

<sup>28</sup> S. B. Ortner, *Is Female to Male as Nature Is to Culture?* „Feminist Studies” 1972, nr 2.

<sup>29</sup> Zob. B. Witosz, *Kobieta patrzy. (O aktach percepcji wzrokowej we współczesnej prozie kobiecej)*. „Język Artystyczny” t. 12 (2003), s. 70.

<sup>30</sup> F. Marinetti, *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* W: F. Marinetti [i in.], *I manifesti del futurismo*. Firenze 1914, s. 11.

<sup>31</sup> Zob. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, s. 151.

<sup>32</sup> Zob. M. Skucha, *Męskość hegemoniczna (hegemonialna)*. Hasło w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*. Red. M. Rudaś - Grodzka [i in.]. Warszawa 2014, s. 315–317.

<sup>33</sup> Marinetti wydał w 1917 r. manifest poświęcony tańcowi futurystycznemu (zob. M. Geron, *Taniec w twórczości formistów*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” nr 41 (2011)). O żywotności tego obszaru działalności włoskich futurystów pisze T. Miczka (*Czas przyszedł niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*. Wyd. 2, uzup. Katowice 1994, s. 171–172), o rytmie tańca zaś wspomina w swoim manifestcie F. Balilla Pratella (*La musica futurista. Manifesto tecnico*. W: Marinetti [i in.], *op. cit.*, s. 47).

Dynamikę tę, pozbawioną jednak technofilskich konotacji, odnajdziemy w wierszu Melcer zatytułowanym właśnie *Taniec*:

Pozwól mi tańczyć!  
Bez powodu, kręcić się w kółko,  
podawać ludziom ręce,  
prawą i lewą, i znowu prawą,  
łańcuch,  
pozwól mi tańczyć!

Śliska nadmiernie posadzka,  
wąska nadmiernie suknia,  
wesoła nadmiernie muzyka,  
tancerz,  
pozwól mi tańczyć!

Tempo powolne i prędkie,  
synkopy, ukłon, ruch,  
obroty w koło, na miejscu,  
rytm,  
pozwól mi tańczyć! [M 16]

Autorka szkicuje tu pozornie niewinną (i zgoła nefuturystyczną) sytuację towarzyską: bal, a jednak ruch, zmiany tempa, pewna wywołana rozluźnieniem związków syntaktycznych migawkowość i fragmentaryczność, jak gdybyśmy mieli do czynienia z klatkami filmu – to elementy strategii estetycznej, która łatwo daje się porównać do tej praktykowanej przez najważniejszych futurystów<sup>34</sup>. I znowu można w tym wierszu zaobserwować swego rodzaju „oswojenie” programu awangardowego: ruch i dynamika, tak na poziomie tematyzacji, jak i na płaszczyźnie metryki (która ulega rozregulowaniu i rozchwianiu<sup>35</sup>), zostają zasymilowane przez kobiecość poprzez odebranie tańcowi zarysowanego tu wcześniej, agresywnego charakteru, znamiennego m.in. dla futuryzmu włoskiego, i zestawienie go z kobiecym atrybutem (suknią). To jednak, jak się okaże, nie znaczy, że poezję Melcer należy czytać z perspektywy esencjalistycznych przekonań o kobiecej łagodności.

### Mityczne poprzedniczki „Nowej Kobiety”

Antytradycjonalizm awangardy jest, oczywiście, w dużym stopniu jedynie postulatem. Futurystycznego antagonizmu względem całej dotychczasowej kultury autorka omawianego tomu nie doprowadza do ekstremum, a wręcz przeciwnie – sięga do niej, by przywołać patronki i poprzedniczki, które, zreinterpretowane w duchu feministycznym, mogą uzyskać status figur sankcjonujących, uprawomocniających kobietą emancypację czy twórczość.

Zgoła niesubtelną i wyrażoną wprost manifestację kobiecej siły zawarła poetka w wierszu *Atalanta*, który rozpoczyna samopotwierdzająca się deklaracja:

<sup>34</sup> Zob. np. wiersze B. Jasińskiego *Przejechali*, *Marsz* lub *Miasto*.

<sup>35</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Dźwięk i ruch – o awangardowej poezji dźwiękowej*. „Teksty Drugie” 2014, nr 3.

Nikt mnie nie może prześcignąć.  
Kiedy się zerwe, chyża, do biegu,  
daleko w tyle zostawiam współzawodników. [M 17]

Wyrażenia takie napotyamy jeszcze kilkakrotnie:

Nie sprawi mi to różnicy,  
choćbyś przede mną wyruszył do mety.  
Nic się nie boję  
co najściślejszych mężów.  
Choćbyś trzy wiorsty zrobił  
zanim wyruszę,  
dogonię cię bez trudu. [M 17]

Mitologiczny kontekst każe w osobie adresata rozpoznać mężczyznę. Odwołując się tutaj do mitycznej prekursorki zawodniczek sportowych, do postaci, która sprawnością fizyczną przewyższała ogół biegaczy, Melcer wpisuje się, być może, w emancypacyjne dążenia tzw. pierwszej fali feminizmu, obejmującej także zjawiska literackie. Wiersz dałoby się więc potraktować albo jako utwór dotyczący w sposób metaforyczny kwestii tworzenia literatury przez kobiety (Melcer postrzegano jako autorkę o nastawieniu feministycznym), albo też jako tekst dotyczący w ogóle problemu uczestnictwa kobiet w życiu publicznym. Druga interpretacja byłaby o tyle uprawniona, że sport stanowił w androcentrycznej starożytnej Grecji zjawisko na wskroś społeczne<sup>36</sup>; tym mocniejszy wydaje się więc wydzźwięk czynu Atalanty.

Wszelako sport, zanim jeszcze zostanie wprzęgnięty w porządek społeczny czy ideologiczny, to aktywność przede wszystkim cielesna; sportowa cielesność była zaś przez długi czas wyłącznie męska. Sport umożliwia wyzwolenie i dowartościowanie ciała – zarówno w sensie dosłownym (tzn. przez dążenie do jego upiękśnienia, usprawnienia, przez skoncentrowanie na nim uwagi), jak i w sensie artystycznym: w Dwudziestoleciu międzywojennym obrazy wyćwiczonych młodych męskich ciał pojawiają się w literaturze, szczególnie awangardowej, z intensywnością dotąd nie spotykaną. Jak pisze Wojciech Śmieja:

Wszystkie ówczesne poetyki – od umiarkowanego Skamandra poprzez anarchiczny futurizm aż po skrajnie eksperymentalną Awangardę Krakowską – uczynią z obrazu wysportowanego męskiego ciała symbol nowej epoki, nowego stylu życia<sup>37</sup>.

Traktując ciało mężczyzny jako znak przyszłości, twórczość futurystyczna nawiązywała jednocześnie do greckiego ideału wysportowanego, posagowego herosa:

Oto błędę już nagi, smukłe swoje ciało  
Poddając spojrzeń lepkim lamp naokół,  
Aż dopóki przecudownie mi się nie zachciało  
Sposagowieć brązowo, wdarłszy się na cokół<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Zob. np. B. J. Kunicki, *Kultura fizyczna antycznej Grecji. (Ideologia, filozofia, nauka)*. Poznań 2002.

<sup>37</sup> W. Śmieja, *Od ideologii ciała do cielesności zideologizowanej. Sport i literatura w latach 1918–1939 (wybrane przykłady)*. „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 31. B. Jasieński (*Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natyhmiasowej futurystyki życia*). W zb.: *Antologia polskiego futurystyki i Nowej Sztuki*, s. 9, 10) pisze np. o „szerokich płucach i rozrośniętych barach” oraz o ciele opalonym.

<sup>38</sup> A. Stern, *Nagi człowiek w śródmieściu. Poemat*. W zb.: jw., s. 207.

Tymczasem Melcer obserwuje wybraną część ciała Atalanty:

Spojrzyj na moje nogi,  
zwężle, mocne, polotne,  
spójrz na wiązania stopy,  
na kostkę, ścięgna i palce! [M 17]

Wysportowana i uwolniona z krępującej ją odzieży kobieca noga staje się symbolem siły i symbol ów jest poparty odległą w czasie tradycją – noga należy do bohaterki mitologicznej – a zarazem jest ukierunkowany na przyszłość, wpływając pod znakiem ciała: to w nim odkrywa kobieta swoje możliwości, nawet jeśli ciało to uczestniczy w typowo męskiej rywalizacji. Ponownie napotyka więc demaskulinizację atrybutów sztuki futurystycznej tworzonej przez mężczyzn, tym razem otrzymuje ona jasny wydźwięk emancypacyjny. Nie ulega wątpliwości, że dowartościowanie fizyczności kobiety nie jest u Melcer podporządkowane dobru wspólnoty narodowej – czy jakiegokolwiek innej (np. poprzez korzystny wpływ kultury fizycznej na zdolności reprodukcyjne), ani nie służy rozwojowi potencjału kobiety jako obiektu erotycznego<sup>39</sup>. Warto natomiast przypomnieć, że za pomocą sportu kobiety w latach dwudziestych XX w. „chciały uczynić swoje ciała widzialnymi w przestrzeni społecznej”, a „to wejście do porządku widzialnego okazywało się ważne dla (auto)refleksyjnego budowania ich podmiotowości”<sup>40</sup>. W tym dążeniu do wyzwolenia, w śmiałym geście odrzucenia pozycji posledniej względem mężczyzny, w wyjściu z cienia i wzbudzeniu zainteresowania („Spojrzyj!”) poprzez odwołanie się do archetypicznej poprzedniczki – czyż nie słyhać echa dyskusji na temat „Nowej Kobiety”, jaka przetoczyła się w Polsce na przełomie XIX i XX wieku?<sup>41</sup>

Trudno jednak w przypadku *Atalanty* widzieć tylko bezrefleksyjne przejęcie wzorców męskiej dominacji. Stanowczy ton ulega załamaniu w ostatnich wersach – mówiąca w wierszu jest świadoma swojej siły, ale i swojej słabości:

Proszę cię tylko o jedno:  
nie rzucaj mi pod nogi, by bieg opóźnić,  
złoty hesperyjskich jabłek!  
Boję się, że będę musiała je podnosić. [M 17]

Zwycięstwo, energia, szybkość, sprawność, sport, piękne ciało, pewność siebie i bezkompromisowość, mocno znamionujące tak wiele utworów futurystycznych, ponownie zostają zakwestionowane – z projektu „Nowej Kobiety” poetka wyłącza metamorfozę psychiczną, która mogłaby skutkować dehumanizacją lub mechaniczną eliminacją życia emocjonalnego.

*Atalanta* nie jest zresztą jedynym utworem, w którym Melcer przywołuje mit czy archetyp różnie rozumianego modelu kobiecości. Bardzo ciekawą realizację w tym zakresie stanowi wiersz *Sen* – nie mający w zasadzie wyczuwalnych związków

<sup>39</sup> Zob. M. Świerkosz, *Uległe czy sprawcze ciała nowoczesności? Fizyczność Nowej Kobiety*. W zb.: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*, s. 267–268.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 271–272.

<sup>41</sup> Zob. A. Zawiszewska, *Nowa Kobieta – anglosaska figura i polskie figuracje*. W zb.: *Nowa Kobieta – figury i figuracje*.

z futuryzmem czy inną poetyką awangardową, interesujący jednakże w perspektywie poezji kobiecej i dlatego włączony w obręb tej pracy.

Jakaś antyczna dama, może ciotka,  
dała nam, kilku młodym pannom, włóczki,  
zielone [...]  
I powiedziała „haftujcie!” A wszystkim  
jeden wzór dała, pozwijane listki.  
Haftujcie!  
I haftowałyśmy. [...] [M 13]

Haft jest w naszym kręgu kulturowym czynnością tradycyjnie kobiecą, podobnie zresztą jak tkanie czy przedzenie, a także – w jakimś stopniu i przynajmniej w przeszłości – pewna odmiana twórczości narracyjnej czy w ogóle literackiej, do czego za chwilę powrócę. Z faktu tego wyprowadza Miller wspomniane już pojęcie „głosu wrzeciona”, w konsekwencji zaś całą koncepcję arachnologii. Jedną z centralnych figur owej teorii stanowi mitologiczna Filomela, zgwałcona niema kobieta, która opowiedziała swoją tragedię, tkając ją na gobelinie. Neutralnej genderowo interpretacji tego czynu, sprowadzającej go do uniwersalizującego aktu gloryfikacji ludzkiego (nie: kobiecego) rzemiosła, przeciwstawia się wyekspozowanie w micie historii skrzywdzonej kobiety czy – szerzej – kobiecego doświadczenia, zawartego w dziele<sup>42</sup>. Metafora twórczości jako tkania albo przedzenia odsyła, co trafnie zauważa Monika Świerkosz, „do boskiego uniwersum, w którym królowała stara Parka/Mojra/Kloto siedząca przy krosnach [...]”<sup>43</sup>. Mowa zatem o archetypie kobiety dzierżącej władzę. Sprawuje ją ona za pomocą żeńskiej aktywności, a dzieło jej wiąże się przy tym silnie z nią samą. Takich „greckich przadek” jest oczywiście więcej<sup>44</sup>. Warto wspomnieć w tym miejscu, że ów archetypiczny obraz przetrwał częściowo w kulturze europejskiej do czasów nowożytnych, jeszcze sprzed feministycznej reinterpretacji, ucieleśniony w postaci Babci Gąski (ang. *Mother Goose*), spadkobierczyni antycznych tkaczek, snującej opowieść, niepozornej bogini twórczości, potężnej figury, dawczyni życia i kreatorki nowych światów<sup>45</sup>.

Przywołanie krótkiego zarysu tych postaci wydaje się uzasadnione w świetle poezji Melcer. Szereg mitycznych przadek oraz tkaczek można i należałoby bowiem poszerzyć o ich współczesnione warianty: hafciarki, a także krawcowe, co pozwoliłoby na odczytanie *Snu* jako deklaracji tożsamości kobiecej: ahistorycznej, ponadczasowej linii matek i córek, bezustannie konstytuującej „nowe, które nie zna początku ani nie ma końca”<sup>46</sup>. „Antyczna dama” (Parka? Arachne?) przekazuje więc

<sup>42</sup> Zob. Miller, *op. cit.*, s. 504–505.

<sup>43</sup> M. Świerkosz, *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm*. Kraków 2017, s. 17.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Większość informacji na temat tej postaci zawdzięczam błyskotliwej pracy D. Ruddy (*Building Castles in the Air: (De)construction in Howl's Moving Castle*. „Journal of the Fantastic in the Arts” 2010, nr 2), poświęconej subwersywnej dekonstrukcji baśniowych schematów w powieści D. W. Jones.

<sup>46</sup> K. Szopa, „Nieziszczone narodziny”. *Cixous i Irigaray, czyli kobiety z Czarnego Kontynentu*. „Postscriptum Polonistyczne” 2017, nr 2, s. 24. W artykule tym autorka przygląda się rozumieniu kobiecej mocy twórczej u francuskich filozofek, realizującej się w „macierzyńskim geście twórczości” (*ibidem*).

młodym dziewczętom, symbolicznym córkom, włóczki – atrybut żeńskiej twórczości, dając im zarazem prawo i obowiązek kreacji („Haftujcie!”). Akt ten, ustanawiający kobiecą wspólnotę, znosi niejako linearność czasu<sup>47</sup>. Pozorna sukcesja jest tak naprawdę podporządkowana wypełnianiu wciąż jednego i tego samego wzoru, otrzymanego od pramatki – a co więcej, jego produkt nie funkcjonuje jako osobny, oddzielony od twórczyni, autonomiczny byt:

A potem liście powstały, wyrosły  
w szumiące drzewa, i drzew tych aleją  
szedłeś. [M 13]

Dzieło młodej hafciarki zaczyna rozwijać się niejako samorzutnie, ale jest ożywiane przez doświadczenie kobiety, która je wykonała – w tym przypadku mowa o wspomnieniu bliżej nie określonego, a jednak konkretnego mężczyzny. Kobięca twórczość zatem stanowi zarazem sposób wyrażania pewnych ponadczasowych treści (czy można byłoby zaryzykować słowo: „esencji”?) oraz miejsce, w którym dochodzi do głosu indywidualne przeżycie autorki.

### Słowo jak obraz – próby intersemiotyczne

Wyobraźnia Melcer wyraźnie orbituje w stronę przestrzeni mitologii, a skłonność ta ujawnia się także w pierwszym z dwóch *Sonetów pointylistycznych*: *Na plaży*. Ten wiersz otwiera serię eksperymentów poetyckich, w których autorka eksploruje malarskie możliwości języka. Jednakże za najciekawszy element *Na plaży* należy uznać nie – jakkolwiek szeroko rozumianą – wymowę ideową utworu, ale sam pomysł wzbogacenia ekfrastycznego opisu obrazu o próbę przeniesienia awangardowej techniki malarskiej do systemu języka; zasygnalizowanie tego zamiaru w tytule dyptyku skłania do podjęcia lektury intersemiotycznej:

Lato. Piasek. Blask. Słońce. Brzeg zakreśla łuk  
tuląc miłośnię rzekę, co srebrna cieciewa,  
z mitologicznej góry gdzieś daleko splywa  
prosta, tak, jak jej każe tajemny jej bóg.  
Nagie ciała na piasku żar słoneczny zmógł,  
dzieci, młode kobiety. A fala i grzywa  
bose stopy, na piasku oparte, omywa.  
Czerwona parasolka. Białej chusty róg. [M 48]

Rozpoznając w wierszu ekfrazę, należałoby w pierwszej kolejności poszukać ewentualnie istniejących malarskich intertekstów<sup>48</sup>. W tym przedsięwzięciu pomocny okazuje się tytuł: najwybitniejszym przedstawicielem pointylizmu jest oczywiście Georges Seurat, jego najbardziej znanym płótnem zaś – *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte*. Obraz ten zawiera szereg elementów pejzażu dających się

<sup>47</sup> O łączeniu kobiecości z czasem „cyklicznym”, związanym z naturą i kosmosem, oraz „monumentalnym”, oznaczającym raczej wszechogarniającą, nieskończoną „czasowość”, męskości zaś z linearnym czasem historycznym pisała J. Kristeva (*Women's Time*. Transl. A. Jardine, H. Blake. „Signs” 1981, nr 1, s. 15–18).

<sup>48</sup> Ekfrazę nie musi jednak stanowić opisu konkretnego, realnie istniejącego dzieła sztuki (zob. P. Gogler, *Kłopoty z ekfrazą*. „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 141).

odnaleźć również w wierszu Melcer: piasek, rzeka, dzieci, młode kobiety, czerwona parasolka. Czy to wystarczy, by dzieło francuskiego malarza zidentyfikować jako jedyny pierwowzór utworu poetki? Część wymienionych przedmiotów można też odszukać na innych obrazach Seurata, a także kolejnego pointylisty – Henriego-Edmonda Crossa<sup>49</sup>. Wydaje się zatem, że stanowcze wskazanie konkretnego płótna, które posłużyłoby Melcer za matrycę, nie jest możliwe, a najlepszym wyjściem będzie uznanie wiersza *Na plaży* za swego rodzaju kontaminację wybranych kanonicznych, najbardziej znanych obrazów pointylistycznych, a następnie skupienie się na „problemach reprezentacji, przekładu intersemiotycznego, »uplastycznienia« danego tekstu w zgodzie z poetyką, stylem, przestrzenią, perspektywą i kompozycją [...]” malowideł<sup>50</sup>.

O ile malarski impresjonizm, polegający – w dużym uproszczeniu – na próbie uchwycenia jednostkowości, niepowatrzalności chwili, poddawał się przenosinom na grunt literatury, o tyle literackich przykładów postimpresjonistycznego pointylizmu jest niewiele. Odwołanie się przez Marię Lucię Claro Cristovão do obu tych kierunków w sztuce pozwala jednak np. na porównawczą, skoncentrowaną na stylu lekturę dzieł Gustave’a Flauberta i Émile’a Zoli<sup>51</sup> oraz na podjęcie próby konceptualizacji literackiego pointylizmu. Badaczka tak pojmuje wyznaczniki prądu:

pointylistyczny rytm języka i spojrzenie obserwatora, który przechadza się zygzakami, by opisać wrażenia wizualne i sensoryczne, wzmacniają podobieństwo do obserwacji obrazu impresjonistycznego.

[...] Mamy wrażenie, że znajdujemy się przed mozaiką barw, złożoną z drobnych pociągnięć pędzla, czy innymi słowy – z krótkich, koloryzowanych fraz. Ta pointylistyczna i wielokolorowa wizja została wzmocniona wyrażeniami w rodzaju „wybuchy tu i tam”, „cętkowany” *etc.* [...]<sup>52</sup>.

Technika ta, zastosowana na gruncie sztuki słowa, polegałaby więc na próbie oddania pracy pędzlem za pomocą długości zdań, czyli sytuowałaby się przede wszystkim na poziomie składniowym; trudno jednak mówić tu o jakiegokolwiek konwencjonalizacji czy normatywizacji strategii intersemiotycznego przekładu. Jak pisze Seweryna Wysłouch: „strukturalna wspólnota sztuk polega [...] na obecności tych samych operacji intelektualnych, przeprowadzanych w różnym materiale [...]”<sup>53</sup>, spotkanie obrazu i literatury dokonuje się w akcie interpretacji, zależy więc w większym stopniu od czytającego niż od dzieła i ma do pewnego stopnia charakter jednorazowy.

Pointyлизм „nie ukazuje subiektywnego obrazu ulotnej chwili, lecz precyzyjnie

<sup>49</sup> Chodzi m.in. o dwa obrazy H.-E. Crossa zatytułowane *La Plage de Saint-Clair*, powstałe w latach 1901 oraz 1906–1907. Przeciwno uznaniu tych dzieł za bezpośrednią inspirację wiersza Melcer przemawia fakt, że przedstawiają one morze, a nie rzekę, brak też na nich niektórych opisanych elementów.

<sup>50</sup> Gogler, *op. cit.*, s. 141.

<sup>51</sup> M. L. Claro Cristovão, *Description picturale: vers une convergence entre littérature et peinture*. „Synergies Brésil” t. 8 (2010).

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 97, 98. Podkreśl. Ł. K.

<sup>53</sup> S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W zb.: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz. Kraków 2004, s. 24.

wykreowaną rzeczywistość malarską<sup>54</sup>, ma wręcz charakter „ultraracjonalny, naukowy i metodyczny”, co pozwala na jego usytuowanie w obrębie ruchów awangardowych<sup>55</sup>, to zaś stanowiłoby kolejny dowód na żywotność inspiracji, jakie Melcer czerpała z awangardy. W wierszu *Na plaży* wykorzystala je zresztą w sposób zgoła nieradykalny: zbudowała tekst z rozczłonkowanych składników zdania, określających poszczególne elementy opisywanej rzeczywistości, unieruchomiła niejako obraz poprzez częściową eliminację czasowników i dokonała zarazem jego analizy oraz syntezy:

A wszystko razem oblok gorący przesłania,  
zacierza blask konturu nazbyt tęgich brył,  
[ . . . . . ]  
i w jeden kłęb drgający, igraszke złych sił,  
oporną łączy wielość, co drganiem się wzbrania  
wszystko – przenikający, mdły słoneczny pył. [M 48]

W dążeniu do oddania malarstwa pointylistycznego Melcer prezentuje dwie drogi postępowania: w pierwszej części sonetu „kawalkuje” opis, pozbawia poszczególne słowa wzajemnych związków gramatycznych (fragment ów to zatem próba przeniesienia treści z jednego systemu semiotycznego do innego). Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że pewna askładniowość tej strategii koresponduje ze sformułowaniem przez Marinettiego postulat „słów na wolności”, choć należałoby poprzestać jedynie na domyśle takiego bezpośredniego wpływu, Melcer nie eksploatowała bowiem mocno owego narzędzia. Druga część wiersza stanowi poetycki i zmetaforyzowany opis techniki pointylistycznej: wrażenie „słonecznego pyłu”, tak charakterystyczne dla obrazów Seurata, to optyczny efekt wynikający z wykorzystania kropek do stworzenia dzieła. Autorka sonetu celnie rozpoznaje zatarcie konturu i antymimetyczną geometryzację obiektów przedstawienia, które stają się bryłami i dążą nie tyle do reprezentacji rzeczywistości, ile do ukazania mechanizmów wzrokowej percepcji oraz koncentrują się na samej technice.

Wspomniana geometryzacja budzi zainteresowanie Melcer także w kolejnych „przekładach”: *Dwóch sonetach kubistycznych*. Pierwszy: *Most pod miastem*, to poetycki opis urbanistycznego krajobrazu; w dużej mierze polega on na sprowadzaniu przedmiotów do figur oraz brył geometrycznych. „Niebios” mają więc kształt „arkad”, słońce – „dyska”, a kłęby dymu są „trójkątne” (M 50). I w tym przypadku trudno zidentyfikować dzieło, które zainspirowało Melcer. Obraz Georges’a Braque’a *Le Canal Saint-Martin* (1906), na którym można by znaleźć przynajmniej część opisywanych w wierszu obiektów, pochodzi z fowistycznego okresu, poprzedzającego przejście malarza na pozycje kubistyczne. Związki analizowanego dzieła literackiego z tym obrazem kubisty są w każdym razie o wiele słabsze niż w analogicznym przypadku *Sonetów pointylistycznych* i, być może, należałoby skłaniać się ku przekonaniu, że wiersz stanowi raczej próbę deskrypcji techniki kubistycznej

<sup>54</sup> A. Włodarczyk-Kulak, M. Kulak, *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*. Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 36.

<sup>55</sup> B. Joyeux-Prunel, *L’Internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso: un transfert culturel et ses quiproquos*. „Revue historique” 2007, nr 4, s. 867. Na awangardowy, eksperymentatorski charakter pointylizmu, ale i impresjonizmu, zwrócił też uwagę Poggioli (*op. cit.*, s. 252).



w ogóle. Warto tu dodać, że próba ta, polegająca na zastosowaniu specyficznej metaforyki w celu oddania geometrycznego (i przestrzennego: „trójwymiarowe chmurzyska” (M 50)) sposobu ukazywania rzeczywistości różni się znacznie od tej podjętej później np. przez Jana Brzękowskiego<sup>56</sup>.

Jasną informację o źródłowym obrazie podaje Melcer w przypadku drugiego z *Sonetów kubistycznych*, noszącego tytuł *Rozłożone skrzypce (Picasso)*. Intertekstem są tu, rzecz jasna, powstałe w 1912 r. *Skrzypce* kubisty. A oto fragment:

Zbiór dziwnie przeciętych płaszczyzn. W atmosferze  
rytmicznie podzielonej, nieskładne fragmenty  
rozbitych skrzypiec [...] [  
[ . . . . . ]  
Nieporządek. A jednak rytm, jak oddech święty,  
boskich, niezmiennych wskazań niewzruszenie strzeże. [M 51]

Pozorny chaos rzeczywistości reprezentowanej przez obraz zostaje tutaj podporządkowany konkretnej regule – regule rytmu. Co więcej, Melcer stara się wyjaśnić i zracjonalizować sposób kubistycznego przedstawiania: fragmentaryczny, rozczłonkowany, wieloperspektywiczny obraz skrzypiec nie jest, jak w malarstwie, konsekwencją dążenia do symultanicznego oglądu obiektu z wielu punktów widzenia, ale wynikiem zniszczenia skrzypiec przez człowieka: „Tak rozbija narzędzie [...] człowiek” (M 51). Czy mamy tu do czynienia ze swego rodzaju „rehumanizacją sztuki” (nowoczesnej), jeszcze sprzed momentu sformułowania przeciwnego pojęcia przez José Ortegę y Gassetę? Wydaje się, że można wskazać u autorki taką predykcję w świetle wcześniejszych rozważań o „oswajaniu” przez nią elementów futurystycznych czy technologicznych.

Status wspomnianego rytmu jest w *Rozłożonych skrzypcach* niejasny, jednak z pomocą przychodzi tu druga, modernistyczna w wymowie, połowa utworu:

[...] melodia, z więzów wyzwolona  
drga dalej w ciał rozbiciu i w konania jęku.  
[ . . . . . ]  
to jeszcze jeden oto masz z podobnych grona  
dowód nieśmiertelności duszy...

Pojęcie rytmu ma więc dwojaki charakter: po pierwsze, rytm to zasada organizująca obraz, jednocześnie dezintegrująca i scalająca go w inną, niemimetyczną kompozycję. Po drugie, postrzega się rytm w tradycyjnych kategoriach elementu dzieła muzycznego, muzykę zaś – jako nieśmiertelną siłę wyrażającą treści metafizyczne, przekraczające pojmowanie człowieka, pozajęzykowe<sup>57</sup>.

Do pewnego stopnia koresponduje z takim światopoglądem ostatnia, zamykająca tom para sonetów, tym razem spod znaku ekspresjonizmu. *Chudy człowiek* to specyficzny portret ciała:

Patrzę na chudość członków, zaiste, pajeczy  
wymiar długich i cienkich kości [...].

<sup>56</sup> Zob. M. Korcala-Delaperrière, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 2, s. 89–90.

<sup>57</sup> Zob. Prokop, *op. cit.*, s. 8–11.

Aż nagle pewność oto w mózgu moim świta,  
 jakbym na to od dawna i żmudnie czekała:  
 że chce coś opowiedzieć, i o coś się pyta  
 przez dziwne, zagmatwane linie tego ciała  
 dziwna dusza [...]. [M 52]

Opierając się na filozoficznie ugruntowanym dychotomicznym obrazie człowieka jako ciała i duszy, Melcer w myśl założeń ekspresjonistycznych dowartościowuje tę ostatnią. Należy jednak podkreślić, że ciało nie jest tu tylko deprecjonowanym „przejawem aktywności Ducha”<sup>58</sup>, zostaje natomiast poddane bliskiemu, uważnemu oglądowi, postrzega się je jako tekst, hieroglificzny znak („dziwne, zagmatwane linie”), symbol, za którym stoi niepoznawalna rzeczywistość, pozwalający jedynie na przeczucie jej istnienia, ale nie na bezpośredni do niej dostęp. Początkowy, prawie naturalistyczny opis kończy ulega mistycyzacji w dalszej części sonetu.

Mediumiczność ciała dochodzi do głosu w drugim z *Sonetów ekspresjonistycznych*, zatytułowanym znacząco: *Geometria uczucia*. „Każda linia ciała jest uczucia skrótem” (M 53), jego części, gesty, zachowania pozwalają się odczytywać, ale niejednoznacznie. Wydaje się, że Melcer wyraża tu zarazem modernistyczne wątpliwości epistemologiczne, optymistyczną wiarę w ekspresję, nawet jeśli ekspresja ta wymyka się próbom unieruchomienia w jasno określonych klasyfikacjach – mowa ciała to „hieroglif namiętności” (M 53), a tytułowa geometria sprowadza się do umiejętności wskazywania różnic między konkretnymi „figurami” ciała, takimi jak np. ruch ramion. To ciekawe, że uświadomienie sobie niemożliwości bezpośredniej komunikacji jakkolwiek rozumianych przeżyć wewnętrznych kieruje poetkę w tym przypadku nie w stronę zainteresowania się muzyką jako pozakodową formą wyrazu, ale w stronę fascynacji ciałem, jego semantyką, czyniąc zeń znak duchowych czy psychicznych treści, znak może jedynie materialny, lecz niezbędny i godny uwagi.

Zamykający tom wierszy Melcer „hieroglif namiętności”, rysowany na kartce przez medium, to oczywiście materialny symbol, ale to także sygnatura, dowód obecności; za tym hieroglifem stoją bowiem ludzka ręka i tożsamość, co nadaje mu wyjątkowy status. W żadnym razie nie przypomina on „czarnych hieroglifów liter” z pierwszego w zbiorze wiersza, obrazujących raczej stanowiącą barierę, niedostępne uniwersum języka konwencjonalnego. Jak wiele z tego znaku można wyczytać na temat ręki, która go kreśliła? W jakim stopniu dochodzi w akcie lektury, w próbie zrozumienia do spotkania dwóch podmiotów? W tomiku Melcer *Na pewno książka kobiety* odnajdziemy o wiele więcej wierszy (i o wiele mniej udanych niż te, które przywołano w niniejszym omówieniu). Wybór musiał zostać zawężony, jego kryterium podporządkowano początkowemu założeniu wskazania miejsc najbardziej charakterystycznych i, być może, najciekawszych z punktu widzenia współczesnego historyka literatury albo odbiorcy. Książka ta prawdopodobnie nie zostanie nigdy zaliczona do najważniejszych dzieł literatury polskiej, zapewne nie zajmie nawet poczesnego miejsca wśród tomów poetyckich w swojej epoce. Jest jednak, jak sądzę, książką istotną: ze względu na unikatową, podjętą przez kobietę próbę dialogu ze

<sup>58</sup> G. G a z d a, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa 2000, s. 127.

skrajnie zmaskulinizowanym futuryzmem, z uwagi na żywe związki autorki z europejskimi prądami awangardowymi (i niewątpliwą jej wiedzę w tym zakresie) oraz na dążenie do przeszczepienia ich na grunt literatury polskiej, wreszcie z powodu swego emancypacyjnego charakteru – zbiór, jak można sądzić, jednocześnie wyrasta z pewnych przemian społecznych na początku XX stulecia i aspiruje do bycia stymulantem dalszych przeobrażeń. Najlepszym uzasadnieniem badań przedstawionych w niniejszym szkicu jest w mojej ocenie sama niezwykle interesująca osoba autorki, dążenie do wydobywania jej postaci i poezji z zapomnienia. Wydaje się, że proces ten został już rozpoczęty i pisarka doczeka się, być może, kolejnych studiów swojej twórczości – twórczości, której wiele późniejszych wątków zapowiada już *Na pewno książka kobiety*, ta próba, ta deklaracja, ten „hieroglif namiętności” Wandy Melcer.

#### Abstract

LUKASZ KRAJ Jagiellonian University, Cracow

#### **FEMINIZING THE AVANT-GARDE? WANDA MELCER'S "NA PEWNO KSIĄŻKA KOBIETY" ("SURELY A WOMAN'S BOOK")**

The article attempts to research *Na pewno książka kobiety* (*Surely a Woman's Book*), Wanda Melcer's second poetic volume, concentrating mainly on the collection's avant-garde inspirations, and placing it in the context of various theories of woman literature. A parallel reading of Melcer's poems and selected works by Polish and Italian futurists leads to concluding that the Polish poetess employed and moderated some elements of futurist themes and aesthetics. The author also researches those poems in which the poetess efforts to do intersemiotic translations from avant-garde paintings in order to create literary counterparts of pointillist or cubist technique. The article also exhibits the emancipatory implication of some lyrics—this aspect is linked with the figure of "New Woman," and at the same time with an archetypal image of creating woman.



ANNA PEKANIEC Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## AWANGARDOWE ODDŹWIĘKI ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ WIERSZE I PROZY POETYCKIE Z LAT TRZYDZIESTYCH XX WIEKU

*Wiersze i proza*, debiutancki tom poetycki Anny Świrszczyńskiej, został wydany nakładem autorki w roku 1936; drugi zbiór ukazał się dopiero po 20 przeszło latach. W *Lirykach zebranych* (1958) poetka w przejmującym poemacie *Rok 1941*, wypowiadając się zarówno w imieniu własnym, jak i w imieniu mieszkańców kraju ogarniętego wojną (a w nieco węższej perspektywie – miasta/stolicy), oświadcza kategorycznie, gorzko:

Bo dawny język struchlał i usechł w naszych gardłach  
zbyt nikły, by wypowiedzieć  
dzień dzisiejszy.  
I serce dawne w nas zagasło, a nowe  
rodzi się dopiero wśród mąk. I nowej mowy  
uczy nas  
olbrzymka elektrycznooka  
o kształtach okrutnych i potężnych –  
Historia<sup>1</sup>.

Wojna zagłuszyła niegdysiejsze dykcje, język opisujący wcześniejszą rzeczywistość stał się niewystarczający, okazał się beзуżyteczny, za słaby, zbyt wąty, nieadekwatny do teraźniejszych wydarzeń. Wraz z nim zniknęła poprzednia uczuciowość, zgasły emocje nie naznaczone przemocą. Nie doprowadziło to jednak do powstania pustki. W miejsce tego, co było, wkroczyła Historia; jej lekcje okazały się zaś niełatwe i nierzadko pociągały za sobą liczne ofiary.

Dlaczego przywołuję akurat ten fragment? Otóż zawarta w nim diagnoza uprzątnia, że to, co było kiedyś, zostało radykalnie – choć przecież nie dobrowolnie – pozbawione szans na rozwój, jako zbyt delikatne, nietrwałe i mało odporne w obliczu grozy. Innymi słowy, Świrszczyńska, diagnozując wojenną teraźniejszość, wskazuje również (pośrednio) na kryzys poezji, oznaczający nie tylko konieczność wypracowania nowego języka, lecz przede wszystkim kres znacznej części (większości? wszystkich?) dykcji poetyckich, tak intensywnie rozwijających się w Dwudziestoleciu.

Ważnym ogniwem dynamicznego rozrostu ówczesnej liryki są także *Wiersze i proza*, podzielone na trzy – na pierwszy rzut oka odmienne, niemniej przy bliższym

<sup>1</sup> A. Świrszczyńska, *Rok 1941*. W: *Wybór wierszy*. Warszawa 1980, s. 52.

ogładzie, kompatybilne – części. W rozmaitych proporcjach łączą się w nich ze sobą elementy bliskie dykcji skamandryckiej i awangardowej (obejmującej też futuryzm i surrealizm), ale również, co najważniejsze, rozwiązania formalne zaproponowane przez Świrszczyńską jako idiomatyczne, podkreślające jej odrębność, wskazujące na oryginalność i samodzielność myślenia poetyckiego. Wszystkie te cechy są sygnałami dojrzałości dykcji lirycznej, widocznej już w debiutanckich tekstach przyszłej autorki jednego z najciekawszych powojennych tomów (*Jestem baba*), a ponadto przypominają o interesującej cesze poezji kobiet z Dwudziestolecia międzywojennego. Mam na myśli specyficzną osobność, by nie rzec: izolację czy dystansowanie się od działań grupowych. Precyzyjnie opisała ten gest Agata Zawiszevska, widząc jego symptom już w trzeciej dekadzie XX wieku:

W latach dwudziestych poetki nie brały udziału w zjawisku grupowego wyrażania własnych dążeń twórczych, wchodziły do literatury zawsze w pojedynkę, przemawiały wyłącznie we własnym imieniu, nie budowały aliansów i opozycji, nie tworzyły programów ani jako projekcji czy dopełnienia własnej praktyki poetyckiej, ani jako działalności samodzielnej, od tej praktyki niezależnej. [...] Na tle żywiołowej działalności grup męskich, powiązanych wolą wspólnego działania, spójną koncepcją roli poezji i poety w społeczeństwie oraz rozpoznawalnym stylem twórczości, kobiety poetki to samotne wyspy, które nie komunikują się ani z innymi kobietami, ani z mężczyznami piszącymi [...]².

Awersję do zrzeszania się, przyłączania do mniej lub bardziej formalnych grup czy też do ogłaszania wyrazistego programu, funkcjonującego jako mocna deklaracja i (meta)komentarz do własnej twórczości, Świrszczyńska potwierdziła po latach:

Nie należałam świadomie do żadnego ówczesnego kierunku poetyckiego. Do poezji, która wtedy panowała nagminnie na łamach pism literackich, byłam praktycznie w opozycji, raził mnie modny wówczas przerost metafory, której ja prawie zupełnie nie używałam, raziło rozwichrzenie i wielomówność³.

Z biegiem lat owa niechęć osłabła, aby w końcu okazać się radykalnie zbłądną. Otóż Świrszczyńska, podobnie jak inne poetki mniej lub bardziej wyraziście zaznaczające swoją obecność na lirycznej scenie między 1918 a 1939 rokiem, funkcjonowała nieco na prawach wyjątku od reguły, za jaką uchodziła poezja uprawiana przez mężczyzn, stanowiąca odnośnik dla osób próbujących scharakteryzować czy

- <sup>2</sup> A. Zawiszevska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w Dwudziestolecu międzywojennym*. Szczecin 2014, s. 250. O miejscu twórczości Świrszczyńskiej na mapie poezji kobiecej, jak również o jej specyfice, zob. także M. Baranowska, *Szyborska i Świrszczyńska – dwa bieguny codzienności*. „Teksty Drugie” 1995, nr 3/4. – G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*. Jw. – B. Maj, „Mówić biegle językiem cierpienia”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*. W zb.: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*. Red. R. Nycz. T. 2. Kraków 1999. – A. Legeżyńska, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009. – A. Gajewska, *Prywatne/publiczne/pacyfistyczne w poezji Anny Świrszczyńskiej*. W zb.: *Pisarstwo kobiet pomiędzy dwoma dwudziestoleciami*. Red. I. Iwasiów, A. Galant. Kraków 2011. – J. Zach, *Anna Świrszczyńska: między estetyką kreacyjną a mimesis*. W zb.: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*. Red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski. Kraków 2011. – *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*. Red. E. Kraskowska, B. Kaniewska. Poznań 2015. – J. Grądziel-Wójcik, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*. Poznań 2016.
- <sup>3</sup> W. P. Szymański, *Rozmowa z Anną Świrszczyńską*. W: *Rozmowy z pisarzami*. Kraków 1981, s. 91.

sklasyfikować – np. w antologiach – poezję kobiet. Zawiszewska zaznacza, że dokonując podziałów, „sami uczestnicy międzywojennego życia literackiego używali androcentrycznych kryteriów porządkujących ówczesną produkcję poetycką, które nie pozwalały im zrozumieć, co mówią o literaturze i kulturze polskiej utwory zapomnianych dziś kobiet piszących [...]”<sup>4</sup>.

Świrszczyńska, debiutując w latach trzydziestych XX wieku (podobnie jak np. Zuzanna Ginczanka), miała już do dyspozycji wzorzec (traktowany jako możliwy, a nie konieczny): dobrze okrzepniętą poetykę Skamandra (szczególnie jeśli idzie o ważne dla piszących kobiet Juliana Tuwima<sup>5</sup>; dodałabym tu jeszcze Jarosława Iwaszkiewicza<sup>6</sup>). Nie czerpała z niej pełnymi garściami – idiomatyczność jej debiutu dominuje bowiem wyraźnie nad ewentualnymi pokrewieństwami – lecz wybierała to, co było dla niej ważne, czyli echa romantyzmu i modernizmu, ludyczność, anegdotyczność, skupianie się na codzienności (specyficznie rozumianej, choć czasami nieco groteskowej – co szczególnie dobrze widać w ostatniej części tomu, w prozach poetyckich), nie stroniła również od puent, błyskotliwie podsumowujących, a nierzadko podważających, wiersz lub prozę poetycką<sup>7</sup>. Ścisłejsze bądź luźniejsze związki poezji kobiet (a więc i Świrszczyńskiej) z modelem skamandryckim i tak są, według Zawiszewskiej, intensywniejsze niż związki z modelem awangardowym. Dlaczego?

Awangardowe dykcje domagały się większej sprawności formalnej oraz umiejętności krytycznego odnoszenia się do szeroko pojętej tradycji literackiej, a tej – z racji ciągle jednak nierównego dostępu kobiet do edukacji – nie mogły znać poetki tak dobrze jak uprzywilejowani mężczyźni. Świrszczyńska (podobnie jak Ginczanka) jako absolwentka filologii polskiej wyłamuje się skutecznie z tego, skądinąd w dużej mierze słusznego, uogólnienia – jej poezja jest także zaprzeczeniem, a mówiąc nieco łagodniej: dającym do myślenia dopowiedzeniem mocnej tezy o „nieobecności poetek w nurtach awangardowych, ekspresjonizmie, futuryzmie, kręgu Tadeusza Peipera, Juliana Przybosa, Józefa Czechowicza”<sup>8</sup>. Owszem, formalnie nie zrzeszona, wmontowała w swój debiut elementy dialogu z obiema wyrazistymi poetykami. Dołączając do niego także futurystyczne odpryski, inkrustując go surrealistycznymi rekwizytami, stworzyła amalgamat, w którym funkcję spajającą pełnią groteskowość i nierzadko markowany tylko, niemniej widoczny, a przez swoją nieuchwytność bardziej przekonujący katastrofizm. Nie bez znaczenia dla wyjątkowości *Wierszy i próz*, szybko po publikacji „uznanych w środowisku literackim za wydarzenie”<sup>9</sup>, jest ewidentna skłonność poetki do sięgania po malarstwo jako inspirację dla lirycznej wyobraźni wylaniającej się z eklektycznego, pozornie mało spójnego wewnątrznie tomu, odstającego (w sensie pozytywnym) od twórczości kolegów – skamandrytów czy awangardzistów. Czesław Miłosz podkreślał, że

<sup>4</sup> Zawiszewska, *op. cit.*, s. 205.

<sup>5</sup> Zob. *ibidem*, s. 218.

<sup>6</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Jakiegoś to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*. Kraków 1996, s. 44–46.

<sup>7</sup> Zob. Zawiszewska, *op. cit.*, s. 239. Co ważne, badaczka podkreśla, że puenty są punktem, w którym widać przeciwstawianie się awangardowym nieudomknięciom czy rozwiniętej metaforyce.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 240.

<sup>9</sup> Cz. Miłosz, przedmowa w: A. Świrszczyńska, *Poezja*. Wybór Cz. Miłosz. Warszawa 1997, s. 6.

autorce, choć znane i bliskie, obie zauważalnie zróżnicowane poetyki nie wystarczały, dlatego też szukała ona formy odpowiedniej dla swojej twórczości, formy za każdym razem modyfikowanej, udatnie dopasowanej do treści<sup>10</sup>, w różnym stopniu opierającej się na osobistych doświadczeniach Świrszczyńskiej. Przytoczmy jej własne słowa:

O kosztownych i czasochłonnych studiach malarskich nie mogło być mowy. Postanowiłam z żalem ograniczyć się do pisania.

Polonistyka przyniosła mi olśnienie barokiem i najstarszą polszczyzną, która pociągała mnie już w szkole średniej. Do dziś uważam polski język XV wieku za najpiękniejszy. Każde słowo jest tu dla mnie poematem, każde najprostsze zdanie mnie urzeka. Odkrycie baroku, które odbiło się silnie na moim debiutanckim tomiku *Wiersze i proza*, zawdzięczam niezapomnianym seminariom u dr Zofii Szmydtowej.

Mój pierwszy tomik to właściwie obrazy malowane słowem. Patronowali mu – obok pisarzy – starzy znajomi z reprodukcji ojca. Pomieszała się w nim Rimbaud, El Greco i Dürer, Samuel Twardowski i Rousseau Celnik, *Boska Komedia* i Chirico. Nie przedarło się do tych wierszy nic ze smutnych przeżyć mojego dzieciństwa, nic z mego ówczesnego osobistego życia. Krytyk chwalił dyskrecję autorki, która tak starannie ukryła się za swoje słowa. Pod tym względem byłam przez długi czas nieodrodną córką swego ojca<sup>11</sup>.

Ojciec Anny, Jan Świerczyński, był malarzem tworzącym w duchu historycznym, ale i sięgającym po rozwiązania proponowane przez kubizm. Dzieciństwo przyszła poetka utożsamiała z jego warszawską pracownią, w której pełno było skończonych lub właśnie malowanych obrazów, wielkich projektów witraży, studiów i szkiców z różnych epok. Świerczyńscy borykali się z niedostatkiem, od którego Anna uciekała w świat sztuki, przeglądając liczne albumy z reprodukcjami dzieł malarskich. Stąd zapewne wziął się pomysł dziewczyny, by studiować na Akademii Sztuk Pięknych – nigdy nie wprowadzony w życie z powodu szczupłości środków, znalazł on realizację w zapoznawaniu się z malarstwem z ojcowskich książek i w pisaniu, a potem w szkicach o malowaniu<sup>12</sup>. Podkreślić warto, że wśród lektur ważnych dla kształtowania się jej późniejszej twórczości Świrszczyńska wymienia m.in. „Chimere”, z drukowanymi w niej tekstami Cypriana Norwida, i „Skamandra”, ponadto zaś książki Maurice’a Maeterlincka, sąsiadujące z utworami Siergieja Jesienina czy z rozprawami o Buddzie. Do tej zróżnicowanej grupy poetka dodała również *Nuż w bżuhu* – czyli futurystyczne eksperymentowanie (nie tylko) z językiem<sup>13</sup>. Rekonstrukcja biografii, siłą rzeczy skrótowa, potrzebna jest, aby przypomnieć o miejscu, jakie na mapie literatury Dwudziestolecia międzywojennego zajęła poetka, przedstawicielka formacji 1910 (ur. w 1909 r.), publikująca jeszcze przed oficjalnym debiutem książkowym z 1936 roku<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 7–8.

<sup>11</sup> A. Świrszczyńska, wstęp w: *iw.*, s. 20.

<sup>12</sup> Zob. Miłosz, przedmowa, s. 5–6. Biografię Świrszczyńskiej (takie brzmienie nazwiska zostało mylnie zapisane w księdze metrykalnej, co z perspektywy krytycznofeministycznej można odczytać dwójako – jako symboliczne pozbawienie jej przynależności do konkretnej rodziny oraz jako niezamierzony gest emancypacyjny: poetka nigdy nie skorygowała pomyłki, miała więc nazwisko własne, tj. nie będące nazwiskiem ojca, nie idące w linii „po mieczu”) rekonstruuje także R. Stawowy, A. Stąpkiwicz i W. Bojda, na które powołuję się w niniejszym artykule.

<sup>13</sup> Zob. Świrszczyńska, wstęp, s. 19.

<sup>14</sup> Początki działalności literackiej precyzyjnie odtworzyła W. Bojda (*Anna Świrszczyńskiej odkry-*



Precyzyjnie ulokowała Świrszczyńską na wspomnianej – imaginacyjnej i kulturowo silnie uwarunkowanej – mapie Joanna Zach, zaczepiając jej biografię o dwa silne filary. Pierwszym z nich jest przeżycie pokoleniowe, czyli wielki kryzys europejski, który rozpoczął się w drugiej połowie lat dwudziestych XX wieku i który, choć początkowo miał charakter głównie finansowy, przełożył się także na podejście do sztuki jako takiej, czy jeszcze szerzej: do rzeczywistości w ogóle. Drugi z filarów to oczywiście druga wojna światowa i jej konsekwencje. Dla debiutu kluczowe znaczenie ma pierwszy z wymienionych<sup>15</sup>. Zach słusznie przypomina, że gdy Świrszczyńska objawiła się jako pełnoprawna poetka, istotne było oddziaływanie Awangardy Krakowskiej, która już musiała się liczyć z coraz szybciej zmieniającymi się warunkami historycznymi i politycznymi. Poetka swoją koncepcję liryki, tak silnie spowinowaconą ze sztuką, rozgrywała subtelnie, metodycznie oraz zdecydowanie, pracując na materiale zapewniającym jej mocne zakorzenienie w tak cennej dla niej kulturze – zarówno wcześniejszej, np. średniowiecznej, jak i współczesnej. Zadomowienie w sztuce zapewniało Świrszczyńskiej niemalże niewyczerpane źródło inspiracji, połączone z inteligentnym, ironicznym, zawsze entuzjastycznym podejściem<sup>16</sup>, w którym humor sąsiadował często z gorzkawym przecuciem bliżej nie określonej katastrofy. Widoczna szczególnie w pierwszej i drugiej części *Wierszy i próz* skłonność do ekfrastyczności, balansującej na granicy między całkiem udanie fingowanym realizmem a błyskotliwą, łamiącą patos groteską, oznacza przywiązanie do przeszłości, traktowanej jako archiwum tematów, wątków, odniesień, w teraźniejszości aktywowanych na zasadzie nieraz odległych powinowactw. Towarzyszy im skamandrycka z ducha witalność<sup>17</sup>, koncentracja na codzienności, egzystencji zwykłych ludzi, z której można wydobyć liryczny pierwiastek, bez śladu górnołotności i bez poczucia wyższości. Dobrym przykładem będzie tu liryk *Droga:*

*wanie rzeczywistości*. Katowice 2016, s. 13, 80, 107–108), która przypominała, że już w 1930 roku w „Płomyku”, a więc w piśmie przeznaczonym dla dzieci i młodzieży, ukazały się dwa wiersze Świrszczyńskiej – *Śnieg* i *Szopka*, a w 1934 roku J. Broniewska pisała o młodej poetce jako „od lat znanej i uznanej”, umieszczając ją obok E. Szelburg-Zarembiny i M. Kownackiej (*ibidem*, s. 80). Za datę debiutu „dla dorosłych” uznano właśnie rok 1934, kiedy w „Wiadomościach Literackich” został przedrukowany wiersz *Południe*, który *nb.* wszedł później do rozpatrywanego tu zbioru liryków. Precyzując, wzmiankowany wiersz został przez Świrszczyńską zgłoszony na konkurs pilotowany przez redakcję „Wiadomości”: „W Turnieju Młodych Poetów wzięło udział około tysiąca początkujących literatów. Toteż jury, w skład którego wchodziły skamandryckie sławy – Baliński, Tuwim, Wierzyński, Napierski, Podhorski-Okolów – włożyć musiało dużo pracy, by przebrnąć przez stosy nadesłanych propozycji [...]” (*ibidem*, s. 108). Laureatów było troje – T. Hollender, W. Husarski i Świrszczyńska. Zwycięski wiersz zapewnił poetce przyjęcie do Związku Literatów w Warszawie.

<sup>15</sup> Zob. *Z a c h*, *op. cit.*, s. 348–349.

<sup>16</sup> Zob. *ibidem*, s. 352. *Z a c h* (*ibidem*) podkreśla także: „Obrazy Świrszczyńskiej snują się same, wywiedzione z malarskich inspiracji, zachowują wyrazistość pierwowzoru, a zarazem stają się przedmiotem intersemiotycznej gry i zabawy słownej, »która ma cel swój, acz o wszystko trąca«. Tym celem może być scalanie świata kultury, w którym poszczególne sztuki i konkretne dzieła sztuki spotykają się na głębszym poziomie i obiektywizują się niejako w kontakcie ze sobą. Pierwszy tomik Świrszczyńskiej jest owocem dojrzałej kontemplacji, swoistego zanurzenia w świecie sztuki, którym ona oddycha w sposób naturalny, bezwiedny – bez cienia wysiłku czy kulturalnego snobizmu”.

<sup>17</sup> O skamandryckich nawiązaniach w debiutanckim tomiku Świrszczyńskiej zob. *Boj d a*, *op. cit.*, s. 177–195.

Kobiety na obfitych wzgórzach, dojrzałe gdy wieje przepysny wiatr,  
 obnażone dzieci koło furtek,  
 zamknięte same w sobie, doskonale,  
 i droga, którą przepływa to wszystko – karety, konnica, pogodny nadmiar i ruchliwość –  
 obok chłopca, co pracuje w polu,  
 zbierając rzepe.

(*Droga. W 32*)<sup>18</sup>

Wyrazistość liryki Świrszczyńskiej i wpisane w nią immanentnie założenia programowe stanowiły konsekwencję wypracowanych w Dwudziestoleciu sposobów kształtowania ekspresji poetyckiej. Połączenie zwięzłości, dynamiczności, konkretności z enigmatycznością, spowolnieniem przechodzącym w bezruch, czułości z przeczcuciem katastrofy, groteski z dobitnym realizmem już w debiutanckim tomiku zyskało wyjątkowo zwartą i dopracowaną formę. Owo skomplikowanie zostało dostrzeżone przez krytykę, w przeważającej mierze wypowiadającej się o tryptyku Świrszczyńskiej<sup>19</sup> przynajmniej aprobatywnie, jeśli nie ze sporym entuzjazmem, niezależnie od przyjętej perspektywy – część komentatorów skupiała się tylko na recenzowanym tekście, starając się wydobyć jego właściwości, część próbowała umieścić go w szerszym kontekście, np. zestawiając z innymi wydanymi wtedy tomami, wskazując elementy wspólne, sygnalizując także potencjalne niebezpieczeństwa utrzymania wypracowanej w debiucie poetyki<sup>20</sup>.

Józef Czechowicz pisał z przekonaniem, że pierwszy tom Świrszczyńskiej nie ma w najmniejszym stopniu charakteru literackiej przygrywki ani lirycznego preludium, ponieważ jest w pełni dojrzałą formą, którą trudno wartościować inaczej niż pozytywnie. Poeta proponuje więc wyliczenie, a następnie krótką charakterystykę kilku cech, najlepiej według niego opisujących *Wiersze i prozę*. Zaczyna od „filiacji z malarstwem”<sup>21</sup> (to nie tylko element formalny, gdyż wynika on z biografii autorki, jest z nią ściśle spojony), precyzyjnie wskazując wzajemne zależności i wpływanie na siebie słów oraz implikowanych przez nie obrazów:

Niemal każdy wiersz poetki jest tematycznie związany ze sztuką plastyczną, najczęściej z malarstwem. Wszystko, co zawiera się w tych utworach poetyckich, albo dałoby się odtworzyć na płótnie, albo też odwrotnie, wygląda jak transpozycja dzieła malarskiego w materiale słownym<sup>22</sup>.

Czechowicz dodaje, że opisy często zawierają motywy zaczerpnięte ze sztuki średniowiecznej, nasycone licznymi odniesieniami do *Biblii*, bez ortodoksyjnej jej wierności, lecz z dbałością o zachowanie proporcji między spokojem, lekkością, pewną sielankowością a delikatnym (choć stanowczym) sygnalizowaniem osuwania

<sup>18</sup> Skrót W odsyła do: A. Świrszczyńska, *Wiersze i proza*. Warszawa 1936. Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

<sup>19</sup> Debiut Świrszczyńskiej jako tryptyk interpretuje Bojda (*op. cit.*). Inne monografie dotyczące twórczości autorki tomu *Szczęśliwa jak psi ogon*, w których wiele miejsca poświęcono przypomnieniu recepcji krytycznej pierwszego zbioru liryki poetki, to: R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków 2004. – A. Stapkiewicz, *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*. Kraków 2014.

<sup>20</sup> Kulisy recepcji krytycznej skrzętnie odtwarza Bojda (*op. cit.*).

<sup>21</sup> J. Czechowicz, *Anna Świrszczyńska: „Wiersze i proza”*. W: *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*. Wybór, wstęp, oprac. T. Kłak. Lublin 1972, s. 186.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

się przedstawień w wieczność, poza czas i przestrzeń. Druga ważna cecha poezji Świrszczyńskiej opisana w recenzji Czechowicza to archaizacja, bez większego wysiłku dostrzegalna w warstwie językowej (składnia i fleksja), która wszak przekłada się na obrazowanie<sup>23</sup>. Następnie uwaga zostaje skierowana na szeroko pojętą treść wierszy – poeta akcentuje jej widoczną na pierwszy rzut oka szczupłość, niepozorność – ciasno splecioną z literackością najwyższej klasy. Przybiera ona formę stwierdzeń<sup>24</sup>, obwieszczeń, konstatacji, podanych w nierzadko wysublimowanych, misternych wersjach. Czwarta cecha<sup>25</sup> łączy się z pierwszą, jest jej konsekwencją, pozwala tymczasem na koncentrację nie tyle na tekście, ile na postawie autorki wobec niego, przekłada się na konstrukcję podmiotu lirycznego:

Świrszczyńska pisze, mieszając archaizacje z ultranowoczesnymi wyrażeniami, dając obrazy nawiązujące, przeszłyte tu i ówdzie jakimś słówkiem świadczącym, że ta naiwność nie jest bynajmniej jej stanowiskiem. Wydaje z siebie światy soczyste i krzyczące barwami, ale ma pozycję poza nimi, poza czasem istniejącym w tych światach i ani na chwilę nie można pomyśleć o utożsamieniu autorki z jej twórczością<sup>26</sup>.

Ostatnie stwierdzenie dziś budzi sprzeciw, gdyż nie można w żaden sposób pominąć autobiograficznego komponentu debiutu Świrszczyńskiej. Owa autobiograficzność jest skrzętnie ukrywana, transformowana w tak chwalony przez krytyków dystans. Myślę jednakowoż, że ów dystans nie powstał wyłącznie w wyniku dyskrecji czy zamiaru nieekspozowania autorskiego „ja”. To także świadoma, celowa i efektywna strategia. Dystans tożsamy jest nie tylko z rezerwą, blisko mu bowiem do powściągliwości, pozwalającej ostrożnie, z rozmysłem, testować granice ekspresji. W debiutanckim tomie Świrszczyńska – rzadko ujawniając się jako podmiot liryczny wypowiadający się w liczbie pojedynczej – często oddaje głos podmiotowi zbiorowemu, „my”. Niekiedy też zwraca się do innych: „wy”, obie strategie oferują jej szansę formułowania sądów dotyczących ewentualnej przyszłości lub możliwość nakłaniania do działań.

Ponadto sądzę, że bardziej interesująca niż konstrukcja podmiotu mówiącego w liryce Świrszczyńskiej jest wizyjność, którą Kazimierz Wyka nazwał „gobelinową” lub „witrażową”<sup>27</sup>, co współgra z upodobaniem poetki do szeroko pojętej malarskości. Nie zmienia to jednak faktu, że Wyka pisał też o tym, co uznał za zaletę, w tonie sugerującym, iż niekoniecznie podtrzymuje swoją opinię, albo, nieco inaczej, zdaje sobie sprawę z zagrożenia kryjącego się we wzmiankowanej wizyjności – określał ją mianem „bibułkowej i lampionowej fantastyki”<sup>28</sup>, przestrzegając, by nie przerodziła się w manieryczność. Faktycznie, misterna, ażurowa konstrukcja tomu Świrszczyńskiej początkowo może budzić obawy, że jej dekoracyjność przesłoni

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 187.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 187–188.

<sup>25</sup> Piątą z cech wymienionych przez Czechowicza są intertekstualne nawiązania do literatury francuskiej – głównie do poezji V. Hugo i P. Forta – możliwe do wychwycenia w metaforze i w składni (*ibidem*, s. 188–189).

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 188.

<sup>27</sup> K. Wyka, *Dwoje wizjonerów*. W: *Stara szuflada i inne szkice z lat 1932–1939*. Oprac. M. Urbaniowski. Kraków 2000, s. 461.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 462.

inne aspekty – ale nic bardziej mylnego. Nawet jeśli nieco przytłacza niemalże barokowa obfitość, nierzadko przechodząca w groteskę, jak chociażby w lirykach *Pochód, Ogród średniowieczny czy Południe*<sup>29</sup>, kryje się w nich coś więcej niż tylko ozdobny nadmiar, a mianowicie rozważania eschatologiczne, namysł nad egzystencją, tematyka tanatologiczna. Wyka porównał teksty Świrszczyńskiej do układanki, „w której klocki mające się złożyć na obrazek rozmyślnie zostały zestawione niewłaściwymi bokami. Powstaje stąd symetryczny chaos, w proste linie uchwycony niepokój”<sup>30</sup>. Chociaż trudno pogodzić proste linie z groteskowymi krzywiznami wierszy Świrszczyńskiej, w przywołanym cytacie kryje się istotna sugestia: debiut zręcznej autorki utworów dla dzieci wymykał się kategoriom, stylom, poetykom, dykcjom, z którymi zwykle mieli do czynienia krytycy – o czym świadczyć może choćby interesująca metafora „symetryczny chaos” – był wyjątkowy, aktywował znane skądinąd Wyce elementy w zupełnie nowych zestawieniach. Co nie unieważnia konstatacji o tym, że poetka zgrabnie wmontowała w tomik właśnie np. dialog z awangardzistami, w konsekwencji uprawomocniając próby usytuowania jej w obrębie którejś z awangardowych linii, Juliana Przybosia lub Tadeusza Peipera. Ludwik Fryde przyporządkował Świrszczyńską do poetyki Przybosiowej, wskazując na odświeżający charakter stylu jego liryki:

Nowy styl w poezji nie jest tylko postulatem teorii. Jest już rzeczywistością.

Za prekursora jego należy uznać Juliana Przybosia. Nieprzerwana, piękna ewolucja artystyczna tego poety wyprowadziła go daleko poza granice poetyki Awangardy krakowskiej. W wierszach z okresu ostatniego dostrzegamy coraz pełniejszy triumf wyobraźni – czystego precyzyjnego rysunku i promieniującego blaskiem duchowym obrazu poetyckiego – nad materią empiryczną i psychiczną. Poeta – „wygnaniec ptaków” – zdobywa wolność wewnętrzną i ponad koszmarem wizji eschatologicznej rozbija na krótką chwilę świetlistą tęczę, jakby nad światem ogarniętym przez potop wypuszczał gołębia do lotu.

Częściową lub pełną realizację nowa poetyka znalazła w sześciu książkach wydanych w ciągu ostatnich dwóch lat. Są to: *nic więcej* Czechowicza, *Trzy zimy* Miłosza, *Wyprawy Zagórskiego*, *Tropiciel* Rymkiewicza, *Wiersze i proza* Świrszczyńskiej i ostatnie w kolejności chronologicznej *Obłoki wiosenne* Piętaka<sup>31</sup>.

Ta niedługa, acz trafna diagnoza sprawdza się w odniesieniu do debiutu Świrszczyńskiej bezbłędnie – skupienie na obrazie poetyckim, często zaskakującym inwencyjnością, traktowanie słów jako znaków nie wskazujących na konotowane przez siebie znaczenia, lecz daleko poza nie, bez wątpienia występują w poszcze-

<sup>29</sup> Zob. A. Świrszczyńska, *Południe* (W 19):

Gotowały się góry,  
drzewa oliwne śpiewały barzo cudnie.  
Człowiek boży  
przyszedł ku dziewczkom u studniej.  
Kłaskały w ręce pagórki,  
szklane gaje pieniły się w wietrze,  
dziewkom z kanarkowych włosów  
kapie i brzęczy gęste powietrze.  
Zielona ryba  
patrzy okiem z fryzowanej strugi.

<sup>30</sup> Wyka, *op. cit.*, s. 461.

<sup>31</sup> L. Fryde, *Dwa pokolenia*. W: *Wybór pism krytycznych*. Oprac. A. Biernacki. Warszawa 1966, s. 210. Więcej na temat modelu liryki wypracowanego przez J. Przybosia zob. np. S. Jaworski, *Awangarda*. Warszawa 1992, s. 114–115.

gólnych lirykach i prozatorskich miniaturach autorki<sup>32</sup>. Awangardowość u Świrszczyńskiej czerpie również z postulatu ekwiwalentyzacji uczuć, sformułowanego przez Peipera, z którego poetyką łączy ją jeszcze jedna istotna cecha, a mianowicie fascynacja kinem – widoczna chociażby w wierszach *Pochód, Cyrk*<sup>33</sup>, *Wędrowcy* oraz w prozach *Na prowincji, W operze* czy *O świecie*<sup>34</sup>. Są one swoistymi ujęciami filmowymi zatrzymanymi w wiecznym „teraz”, ciągle dzieje się w nich to samo. Ich prymarna statyczność, powolność jest złudzeniem, ponieważ stale powtarzana w nich historia/sytuacja nie zamiera ani na chwilę. Kończy się i ponownie zaczyna w tym samym momencie, terażniejszość trwa w permanentnym zapętleniu.

Skojarzenia z kinem odsyłają również do następnej z awangardowych cech poezji Świrszczyńskiej, czyli do odblasków futuryzmu. *Wiersze i prozy* raz po raz rozbłyskują zaczerpniętymi z futuryzmu dynamicznymi przedstawieniami, skoncentrowanymi na tematyce związanej z nowoczesnością, miastem, techniką. Najwięcej tego typu odniesień jest w drugiej części tomu, nie są one szczególnie spektakularne czy intensywne, cechuje je bowiem finezyjny liryzm, pewna subtelna impresyjność, ale i łagodna sensualność:

Kiedy o świecie wracamy z balu,  
przekupki niosą z hal fantastyczne kosze sielskich warzyw.  
Znajdziesz tu salate i pachnące aromatycznie selery.  
Policjant na splukanej jezdni daje znaki autom, co powoli gaszą światła.  
(Ranek w mieście. W 25)

Podobnie, a jednocześnie odmiennie jest w liryku *Cywilizacja*, zaczynającym się tak:

Wielkie szlochające zespoły miast.  
Cywilizacje pełne, przewlekłe, ociągające się  
jak krok człowieka, którego stopę  
cień zatrzymuje zarazem i uwypukla [W 28]

<sup>32</sup> Zob. Fryde, *op. cit.*, s. 462.

<sup>33</sup> Zob. A. Świrszczyńska, *Cyrk* (W 27):

Ryżowłose olbrzym  
w czerwonych trykotach  
jowialnie dźwiga  
ciężary.  
Płowe klaczki tańczą menueta,  
ekstatycznie ceremonialne  
jak rodzina młodych chińskich cesarzy.  
Potem maszerują zapaśnicy.  
Masywni,  
kategorycznie piękni w świetle lamp.

<sup>34</sup> Zob. Stawowy, *op. cit.*, s. 38, 44. Swoista fabularność wzmacnia obrazowość utworów Świrszczyńskiej – zob. A. Świrszczyńska, *O świecie* (W 56):

„Blisko Nazaretu była święta studnia, do której nadobna pani Dulcynea o świecie przysłała po wodę, wiodąc za uzdę dwa przysadziste ogiery.  
– Zimno tak boso – mówi w mroku rudy pachciarz i dźwiga na wózek bańki białego jak księżyc mleka.  
– A zimno.  
– I ciemno. To dopiero.  
– E, jak ja, to ja się nie zgubię. Do krów albo po wodę. Dziesięć lat tak chodzę.  
I podnosząc do góry potężne łokcie, poprawia chustkę na głowie.  
A potem rozmawiają o koniach”.

– w którym dochodzi do zderzenia jednostki i miasta. Owa dość gwałtowana interakcja zostaje złagodzona przez personifikację – „szlochające miasta” – dzięki czemu zostaje postawiony znak równości między człowiekiem a cywilizacją, ich udziałem jest/będzie taki sam los. Futurystyczny z ducha zachwył nad światem, zmysłowość<sup>35</sup> potrzebne są Świrszczyńskiej, aby złagodzić katastroficzną aurę tomu (do czego jeszcze wróć), ponieważ akcentują żywotność, zaangażowanie w świat aż do emocjonalnego, mentalnego połączenia z nim – *vide* wiersz *Taniec noca*:

Oto godzina czuła,  
godzina tęgiego entuzjazmu,  
godzina niezwykle elastyczna i rozumna.  
Nocą,  
kiedy woda płynie cicho jak krew w ciele,  
kiedy powietrze potężne jest,  
pod gwiazdami ostry taniec nasz płonie  
jak nieustająca wspaniałość. [W 33]

Kolejnym z (około)awangardowych oddźwięków w poezji Świrszczyńskiej jest lekkie, niemniej wyraźne echo surrealizmu, którego rozmyta „obecność” w polskiej poezji jako takiej była tyleż oczywista<sup>36</sup>, co w znacznej mierze problematyczna, gdyż trudna do jednoznacznego wskazania<sup>37</sup>. W monografii skoncentrowanej wokół wzajemnych oscylacji awangardy i nadrealizmu Stanisław Jaworski wymienił autorkę *Wierszy i próz* tylko raz, mało tego, nie w kontekście surrealistycznej poetyki, lecz awangardowej koncentracji na metaforze oraz konieczności oddzielenia liryki od prozy, by umożliwić słowom zyskanie nowych znaczeń<sup>38</sup>. Niemalże całkowita nieobecność poetki w przywołanej publikacji nie podważa sugestii, że w jej debiucie możliwe jest wyluskanie niewielkich surrealistycznych odprysków, jakimi są oniryczne krajobrazy w wierszach z pierwszej i drugiej części, ich specyficzna fabularność, dynamiczność. Choć są to drobne sugestie, niewielkie szczegóły, nie można ich ignorować. Szukając śladów praktyki artystycznej czy literackiej kojarzonej z niezwykłością, kwestionowaniem przyzwyczajęń, zaskakującymi zestawieniami, Jakub Kornhauser właśnie warszawsko-krakowską poetkę wskazuje jako jej potencjalną realizatorkę:

<sup>35</sup> Zob. Jaworski, *op. cit.*, s. 29–30.

<sup>36</sup> Zob. S. Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem. Główne kierunki przemian poezji polskiej w latach trzydziestych na tle europejskim*. Kraków 1976.

<sup>37</sup> Zob. J. Kornhauser, *Surrealizm w Polsce. Odtrącona wyobraźnia – polska poezja zamiast surrealizmu*. W: *Awangarda. Strajki, zaktócenia, deformacje*. Kraków 2017, s. 66–67: „Surrealizmu nigdy w Polsce nie było. I to jest tym ciekawsze, że surrealizmów było bez liku. Być może – wbrew pierwotnym intencjom swych promotorów – surrealizmy rozpiezchły się w rozmaitych kierunkach, przyjmując rozmaite formy i miana, kojarząc się z napotkanymi na swej drodze twórcami, stale ewoluując i poszerzając zakres swoich zainteresowań. [...] Surrealizm oswoił język z przyzwyczajęń, sam stał się nowym językiem odzwierciedlającym w pełni indywidualną wrażliwość. Surrealistyczna wrażliwość zaczęła funkcjonować jako sposób patrzenia na świat, przedstawiania elementów rzeczywistości świata realnego, by zbudować swój własny, tym samym zacierała granice między snem a jawą, wyrazem a desygnatem, wyznaczała nowe obszary poszukiwań, budziła niespodziewane relacje między przedmiotami, ba, budziła do życia same przedmioty”.

<sup>38</sup> Jaworski, *Między awangardą a nadrealizmem*, s. 44.

W latach trzydziestych pewne wątle surrealistyczne tropy chyłkiem przemykają u Anny Świrszczyńskiej w tomie *Wiersze i proza* (1936), głównie w krótkich prozach poetyckich czy poematach prozą. Najbardziej tajemnicza jest u Świrszczyńskiej sama opisywana sytuacja, jak gdyby wycięta z całości, zastygła w ruchu, pozbawiona jakiegos szerszego kontekstu. Realne przedmioty nabierają niepokojących cech, pojawiają się nieprzystające do obrazu rekwizyty – manekin, nożyczki, gwoździe, trzonek od młotka, zupełnie jakby uciekły z jakiejś innej opowieści. To za mało, aby przypisywać tym prozom poetyckim surrealistyczny charakter, ale jest o tyle ważne, że będzie miało swoją przekonującą kontynuację po wojnie<sup>39</sup>.

Przytoczony cytat zawiera nie tylko stwierdzenie pewnego literackiego faktu (odsyła również do prozy poetyckiej *Zbrodnia*, otwierającej trzecią część debiutu przyszej autorki tak odmiennego w tonie zbioru *Jestem baba*), skłania, aby przyrzec się całemu tomowi – nie zaś jedynie zawartym w nim miniaturom prozatorskim – tak, jak patrzy się na obrazy zastygłe w kadrze filmowym czy na fotografii stanowiące część zaginionego cyklu. Wyjęte z bliżej nie znanej całości (całości, której tak naprawdę nie było i nie ma, gdyż jest ona zbędna i świetnie zastępowalna przez fragment), są zagadkowe, intrygujące, fascynujące. Zaczynają bowiem funkcjonować jako autonomiczne artefakty, odsyłające nie tylko do siebie samych, lub, przeciwnie, gdzieś poza siebie, w przestrzeń licznych, niekoniecznie jasnych możliwości, zapełnioną oryginalnymi postaciami czy niestandardowymi przedmiotami, jak w szkicu *Na spacerze*:

Plaski powozik o wysokich kołach czesze aleją. Długie, wypukłe koniki mają wytworny kształt – kształt motków jedwabiu.

U kragłej szyi damy błękitny szal gazowy trzepie się mrużąc, podczas gdy ona sama, wsparłszy głowę na ramieniu towarzysza, śni, że jest Eurydyką i ręką uspokaja lwy, zirytowane graniem oblubieńca. [W 44]

Lekkość obrazka, kreślonego w tonie nawiązującym do surrealizmu, zostanie w dalszej części tekstu zmieciona przez interwencję werystycznego opisu powozu i woźnicy. Niewykluczone, że sugerowana przez nadrealistyczne echa paradoksalna nieistotność czy też dziwna swojskość, lub właśnie niecodzienna inność, potrzebna była Świrszczyńskiej, po raz kolejny, do rozładowania napięcia wyczuwalnego w całym tomie, wywoływanego przez tematykę tanatologiczną, jak choćby w liryku *Victoria*, w którym powraca groza pobojuwisk z pierwszej wojny światowej:

W ten dzień pogodny  
gdyby zdjąć z okna pelargonie,  
można by lepiej widzieć z dala rzędy topoli,  
karcznię, most, mурowany młyn  
i bliskie pobojuwisko,  
gdzie niektórzy nie zdążyli jeszcze umrzeć. [W 9]

Niedługo wyliczenie elementów rozmaitych awangardowych poetyk w debiucie Świrszczyńskiej może sugerować, że chociaż doceniony, potraktowany jako znaczący, stanowi on w rzeczywistości swoistą antologię nawiązań. Oczywiście, autorka nie tworzyła w literackiej próżni i siłą rzeczy (oraz na mocy reguł wynikających z intertekstualności) przetwarzała znane jej skądinąd dykcje poetyckie. Niemniej

<sup>39</sup> Kornhauser, *op. cit.*, s. 69.

tym, co, jak sadzę, najcenniejsze w jej debiucie, jest umiejętność łączenia rozlicznych aluzji biblijnych, mitologicznych, odniesień do sztuki średniowiecznej, barokowej z poetykami współczesnymi Świrszczyńskiej – nie tylko by nadać temu barwnemu amalgamatowi niezbywalną indywidualną sygnaturę, lecz także po to, aby dzięki nim móc pseudonimować pisanie o śmierci, zagrożeniu, nietrwałości, przepuszczalności granic światów istniejącego i wymagowanego.

W utworach zgromadzonych w pierwszej części tomu zaskakuje swoista nad-reprezentacja śmierci, przewijającej się nawet w utworach pełnych ruchu, spokoju i pogody. Wyjściowy liryk – *Dzień stworzenia* – również zawiera przecucie finalności, o którym mówi się wprost w kolejnych, np. „Będziemy wszyscy żywcem do rajy wzięci / co do jednego” (*Podróż*. W 12), *Ogród średniowieczny* zamyka się końcem świata, *Strumień wiosenny* wieńczy takie stwierdzenie: „Wstępuje pochylając się / w wodę zimną i jędrną / jak w ostateczne uniesienie, / jak w śmierć” (W 16; nie do pominięcia jest także jego erotyczna wymowa). Dopiero dwa końcowe liryki – *Groteska* i *Sielanka* – wyciszają niepokój, zapewniając gładkie przejście do części drugiej zbioru, w której sporo jest impresji, więcej niż realistyczności w poprzedniej, dużo witalistycznej dynamiki. Emocje wybuchają, szybko i finezyjnie są też tonowane – jak w liryku *Po majówce*:

Kiedy między drzewami wiszą czerstwe girlandy i draperie świtu,  
na polance jeszcze tańczy.  
Czas zdmuchnąć  
lampiony.  
Dotąd grają na harmonii, a już ostra  
czystość jak gorzałka pokrzepia las. [W 29]

Wszystkim, zdecydowanie, konsekwentnie, acz bez gwałtowności, zarządza Czas z *Kwitnącego drzewa*. Ostatnia część tomu jest wyjątkowa nie tylko dlatego, że dokonuje się w niej wyraźna zmiana genologiczna – lirykę zastępuje proza, lecz także dlatego, iż pojawia się w niej cała galeria postaci kobiet, w tym: zamordowana krawcowa; właścicielka restauracji; kobieta w powozie; dojarka; mitologiczna piękna Helena – której smutny los zwiastuje nieubłagana Ananke; Walkiria; królewska faworyta; Dulcynea; pani aptekarzowa – Rozalia, która, jak przyznaje, nie wyszła za mąż z miłości. Mniej lub bardziej prawdopodobne historie są niemalże małymi, lirycznymi reportażami, dziejącymi się w nie do końca rzeczywistych, baśniowych, niby biblijnych, czasami złudnie realistycznych przestrzeniach<sup>40</sup>. Świrszczyńska wychodzi więc od uwag ogólnych, od refleksji niemalże eschatologicznych, by przejść do opisów specyficznej, frapującej codzienności i w końcu skupić się na pojedynczych bohaterkach, których los przeważnieznaczony jest jakąś nieusuwalną skazą. Mam wrażenie, że cały tom to nieprzerwane pseudonimowanie nastrojów raczej ciemnych i pesymistycznych, mimo ich pozornej wielobarwności, bogactwa, dynamiki.

Od zachwyty po przerażenie i rezygnację – tak z grubsza przebiegała linia rozwojowa awangard w Dwudziestoleciu międzywojennym. Bardzo podobnie ukształ-

<sup>40</sup> Zob. A. Świrszczyńska, *Podwieczorek* (W 64): „Czy widzicie ten balkonik, mały i mocny jak orzeszek? Dziś pełen jest gości. Są to przeważnie młodziutkie damy z kibiciami cienkimi od gorse-tów, z sterzącymi grzywkami. Czysty wiatr rusza pasiaste falbanki parasoli”.



towany jest debiutancki tom Świrszczyńskiej. Nawiązania do tradycji zapewniają chwilowy oddech od współczesności, natomiast archaizacje, groteska, surreality, witalizm maskują grozę spodziewanej katastrofy. Anna Legeżyńska lokuje *Wiersze i prozę* w obrębie „tradycji awangardowo-imażynistyczno-nadrealistycznej”<sup>41</sup>. Poetka w debiutanckim zbiorze proponuje kolaż, w którym proporcje między poszczególnymi elementami co chwila zmieniają się, uwypuklając jedne kosztem wytlumienia innych. Wśród nich raz po raz pojawiają się oddźwięki awangardowe.

---

Abstract

ANNA PEKANIEC Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0001-7516-1413

**AVANT-GARDE RESPONSES ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA'S POEMS AND POETIC PROSE OF THE 1930S**

The paper concentrates on Anna Świrszczyńska's debut book; precisely on attempts to discuss its complex structure, combinations of various poetics, recurrent motifs. The collection, composed both of lyric *sensu stricto* and of poetic prose, is an interesting amalgamate of avant-garde, catastrophic, and surrealist trend (though rather employing the surrealist achievements). Important in the analysed pieces is also an indication of the role played by the art, oftentimes cloaked with the atmosphere of vitalism—so close to the Skamander diction. Bearing in mind that the poetess belonged to so-called Generation 1910, her peculiar distinctness, functioning outside literary groups, as well as her deriving from tradition and from the literary trends contemporary to her, the author of the article extracts the specificity of Świrszczyńska's successful and mature debut in which parallel to dynamism one discerns darker tones indicating that her lyric collages were not only beautiful, but also referred to non-literary contexts: they stuck in catastrophic moods felt three years before the outbreak of the World War II.

---

<sup>41</sup> A. Legeżyńska, *Ewolucja liryki Anny Świrszczyńskiej*. W zb.: *Przez znaki – do człowieka*. Red. B. Sienkiewicz. Współpr. A. Legeżyńska, W. Wielopolski. Poznań 1997, s. 103. Badaczka dodaje również, że „utwory tu zebrane wiele mają wspólnego z estetycznymi uwarunkowaniami europejskiej i polskiej awangardy (poematy prozą M. Jacoba; liryka Czechowicza)” (*ibidem*).



JUSTYNA TABASZEWSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## CODZIENNE, DOTKLIWE, TOKSYCZNE „MŁODA” LITERATURA W AFEKCIE\*

Afekty, stanowiące przedmiot zainteresowania humanistyki od mniej więcej 20 lat, najczęściej – choć wcale niekoniecznie zgodnie z najważniejszymi teoriami stworzonymi przez ich badaczy – kojarzone są z silnymi, niezwykle trudnymi do okiełznanania emocjami. Tak – przynajmniej w potocznym rozumieniu tego słowa – podpowiada nam język, kiedy dla usprawiedliwienia czyjegoś gwałtownego, niezgodnego z normami, a często wręcz kryminalnego zachowania, używamy wymówki „zrobił to / zrobiła to w afekcie”. To sformułowanie na dobre przewędrowało z profesjonalnego języka prawniczego do języka powszechnego, sprawiając, że afekt zaczął kojarzyć się ze stanem ograniczonej świadomości, w którym podmiot wprawdzie może rozumieć, co robi, ale już do oceny swojego postępowania lub jego konsekwencji zdolny nie jest. Czyny popełnione w afekcie osądza się mniej surowo – i w ramach normy społecznej, i w ramach normy prawnej.

Jednak, jak sugeruje prawo, by uznać afekt za okoliczność łagodzącą, muszą zostać spełnione konkretne warunki. Nie zawsze gwałtowna, emocjonalna reakcja to – choćby nawet częściowe – wytłumaczenie dla określonego czynu. Wzburzenie – bo i tak o tym w języku prawnym się mówi – musi być usprawiedliwione okolicznościami<sup>1</sup>. Tak jest np. wtedy, gdy dochodzi do wydarzenia, które każdego modelowego obywatela wyprowadziłoby z równowagi, jakkolwiek nie każdego w takim stopniu, by zupełnie utracił kontrolę nad swoimi emocjami. Każdy jednak powinien przynajmniej uznać, że w takiej sytuacji mógłby się zachować w sposób dla siebie nietypowy. Taki afekt to zatem skutek wydarzenia, co do którego panuje powszechna społeczna zgoda, że jest traumatyzujące.

Oczywiście, prawo sądzi czyny indywidualne, więc określając to, co może stanowić usprawiedliwienie dla afektu, interesuje się incydentami skrajnie osobistymi, które dotyczą wyłącznie jednostki. Pokazuje w ten sposób, że istnieje pewna ak-

---

\* Badania, w których wyniku powstał ten artykuł, zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych w ramach finansowania stażu po uzyskaniu stopnia naukowego doktora, na podstawie decyzji numer DEC-2014/12/S/HS2/00079.

<sup>1</sup> Zob. *Kodeks karny*, art. 148, § 4. Taka kwalifikacja czynu zmienia zasadniczo zagrożenie karą pozbawienia wolności, która – w przypadku zabójstwa – wynosi od roku do lat 10 (bez tego złagodzenia to czas nie krótszy niż 8 lat, do 25 lat pozbawienia wolności lub dożywotnie pozbawienie wolności – art. 148, § 1 kk).

ceptacja wobec przekroczenia normy, jeśli człowiek, który ją przekracza, sam padł ofiarą podobnego naruszenia porządku. Pobudzenie wywołuje reakcję, albo – określając tę sytuację w ramach kategorii charakterystycznych dla badań nad afektami – zdolność do odczucia afektu wprost łączy się ze zdolnością podmiotu do afektowania innych<sup>2</sup>. Afekt wywołuje afekt, którego kierunek nie zawsze – jak pokazują najróżniejsze, nie tylko prawne, przykłady – możliwy jest do przewidzenia.

Podalam prawne i potoczne rozumienie afektu, ponieważ te dwa aspekty pokazują, moim zdaniem, pewną intuicję, stojącą za ich konceptualizacją. Tą intuicją jest skrajna reaktywność afektów, ich związek z określonymi wydarzeniami, który nie musi mieć wcale charakteru logicznego następstwa. Podmiot w afekcie to podmiot w reakcji, którego cała skomplikowana struktura osobowa nagle skupia się jak w soczewce w jednym działaniu i odczuciu, niejako zredukowana do tego konkretnego aktu. Warto według mnie mieć tę intuicję w pamięci również wtedy, gdy analizuje się afekty już od strony badań prowadzonych w ramach studiów afektywnych, ponieważ pokazuje ona słabo czasem eksponowany wątek funkcjonowania owych afektów. Wątek tym ciekawszy, jeśli uznajemy, że w podobny sposób co jednostki, mogą także reagować określone zbiorowości, w tym – całe społeczeństwa.

Intuicja, o której wspominam, nie podważa oczywiście wszystkich nowych ustaleń odnoszących się do działania afektów. Nie jest również jej celem ograniczanie ich rozumienia wyłącznie do szczególnie silnych emocji. Afekty – tak jak pojmują je współcześni badacze – wcale nie zawsze są gwałtowne, skrajne czy występne<sup>3</sup>. Nie muszą też być emocjami, gdyż operują na polu o wiele szerszym niż one<sup>4</sup>. Dotyczą i dotyczą jednostek, lecz działają także na narody i społeczeństwa, stanowiąc jeden z istotniejszych punktów zainteresowania współczesnej polityki. Afektów jest więcej – słabszych i mocniejszych, zbiorowych i indywidualnych – niż język prawny zdołałby opisać. Nie wymagają one usprawiedliwienia, nie trzeba wykazywać, że zostały wzbudzone przez wyjątkowo agresywne działanie. Ale często – i o takich właśnie afektach będzie ten artykuł – występują na przecięciu gwałtownych wydarzeń i codziennych reakcji, politycznych przełomów i osobniczego trwania<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Jest to więc klasyczna już definicja afektu, zaczerpnięta z uwag B. Spinozy, który twierdził, iż ciało ma zdolność do wchodzenia w relacje, a co za tym idzie – moc i potencjał do oddziaływania i bycia przedmiotem oddziaływania, do tworzenia afektu i odbierania go. Tę definicję przyjmuje w swoich badaniach wielu myślicieli związanych ze studiami afektywnymi, w tym – B. M a s s u m i (*Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham and London 2002, s. 15).

<sup>3</sup> O zwykłych afektach pisała m.in. K. S t e w a r t (*Ordinary Affects*. Durham and London 2007), odróżnieniem afektów od silnych emocji zajmował się M a s s u m i (*op. cit.*), o nowych koncepcjach estetycznych, kształtowanych za pomocą takich kategorii, jak „cute”, „zany” czy „interesting” czytamy u S. N g a i (*Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, Mass., and London 2012) – by wymienić kilka najważniejszych konceptów z tej kategorii badań nad afektami.

<sup>4</sup> Zob. B. M a s s u m i, *Politics of Affect*. Cambridge 2015, s. 48.

<sup>5</sup> O takich afektach pisał już – na polskim gruncie – M. Z a l e s k i (*Estetyka zmaconych afektów, czyli estetyka zwykłości – o Dorocie Mastowskiej dwukrotnie*. W zb.: *Historie afektywne i polityki pamięci*. Red. E. Wichrowska [i in.]. Warszawa 2015), a także m.in. M. S u g i e r a, R. S e n d y k a, G. N i z i o ł e k, K. B o j a r s k a, M. G ł o s o w i t z, A. D a u k s z a czy – w odniesieniu do innych dziedzin sztuki – L. N a d e r.

### Literatura w afekcie

Szczególną przestrzenią reprezentacji tak rozumianych afektów jest polska literatura powstająca po 1989 roku. Na jej kształt, odbiór i funkcjonowanie nakładają się przynajmniej trzy różne afektywne zmiany. Pierwszą z nich, zauważalną w makroskali, jest transformacja polityczna, która może być traktowana w kategoriach Wydarzenia opracowanych przez Lauren Berlant<sup>6</sup>. Choć w ocenie efektów owego wydarzenia różnią się zarówno badacze, politycy, jak i poszczególne grupy społeczne, na twierdzenie, że burzyło ono dotychczasowy porządek, zgodziłyby się raczej większa część społeczeństwa. A to oznacza – jak wskazywała m.in. Berlant – że jego skutki, nieważne, czy pozytywnie, czy negatywnie waloryzowane, trwale przeobrażają świadomość społeczną, renegocjują zasady publicznego dyskursu, a także relacji społecznych. Takie wydarzenie zmienia warunki egzystowania społeczności, zmienia jego strukturę i dynamikę działania afektów. Staje się nieusuwalnym punktem teraźniejszości, wpływającym na najróżniejsze dziedziny życia, również i na te, które z polityką (rozumianą jako sposób funkcjonowania określonego państwa) nie mają wiele wspólnego.

Wraz z transformacją polityczną zmienia się – jak wspominałam – sposób organizacji struktury społeczeństwa. Część owych zmian stanowi bezpośredni skutek pojawienia się nowego ustroju, jednak część jest już raczej spowodowana afektywnym przeobrażeniem się społeczeństwa, które nagle zaczyna mierzyć się z problemami uprzednio zupełnie sobie nie znanymi. To drugi aspekt zmiany, o którym pisałam wcześniej. W jej ramach dokonują się przekształcenia w typach zbiorowych reakcji, które można – za Kathleen Stewart – nazwać strukturą zwykłych afektów<sup>7</sup>. Stewart zauważa bowiem, że w przestrzeni społecznej funkcjonują i ścierają się zbiorowe przeświadczenia, odczucia oraz typy reakcji, takie jak m.in. przyjemność, szok, dezorientacja, wrażenie wyłączenia lub odrzucenia, ale też doznanie szczęścia oraz sukcesu, stanowiące o pewnych modelowych sposobach przeżywania określonych sytuacji, a zatem – decydujące o wzorcach i możliwościach reakcji afektywnych. Tak rozumiane afekty bywają przeżywane zarówno przez jednostki, jak i grupy społeczne, modele zaś tych afektywnych doświadczeń są – dla pewnego stanu historycznego, politycznego czy ekonomicznego, w którym znajduje się społeczeństwo – względnie trwałe. Wyznaczają więc granice tego, co w konkretnym momencie dałoby się pomyśleć lub odczuć. Stanowią pewną potencjalną strukturę, która nie tylko porządkuje rzeczywistość, lecz i wskazuje na możliwe modele wiedzy oraz relacji odnoszące się i do istniejących rzeczy oraz zdarzeń, i do określonych ewentualności zmiany. Rok 1989 należy zatem traktować także jako moment zmiany w układzie zwykłych afektów, przez którą radykalnie ewoluują modele reakcji i odniesień społecznych.

Zmiana, jaką przyniosła transformacja, ma również potencjał tożsamościotwórczy. Rok 1989 to moment mniej lub bardziej realnej cezury, która – ponownie bez względu na oceny charakteru samego przełomu – daje szansę na wymyślenie od

<sup>6</sup> L. Berlant, *Intuitionists: History and the Affective Event*. „American Literary History” t. 20 (2008), nr 4.

<sup>7</sup> Stewart, *op. cit.*

nowa zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych tożsamości, co stanowi trzeci rodzaj afektywnych przemian towarzyszących temu Wydarzeniu. W takim aspekcie moment ten czasem definiowany jest jako skrajnie optymistyczny, jako punkt nowego otwarcia oraz oczekiwania na radykalną poprawę lub jako moment kryzysowy, w którym stare wzorce ulegają zniszczeniu, nowe zaś dopiero mają się wytworzyć. W tej drugiej interpretacji jest to moment nieplanowanej fluktuacji tożsamości, kiedy nic jeszcze nie zostało przesądzone, a zagrożenia wynikające z utraty stabilnej podbudowy tożsamości zdają się przewyższać jeszcze niewidoczne, więc co najwyżej potencjalne, przyszłe korzyści.

Bez względu na to, jak będziemy określać czy oceniać okres transformacji 1989 roku oraz następujące po nim dalsze przemiany społeczne, warto, moim zdaniem, spojrzeć na ten czas jako na taki, w którym zarówno społeczeństwo, jak i kultura, są właśnie „w afekcie”. Wydaje się, że kategoria afektu jest – przy próbie opisywania tego okresu – bardziej użyteczna niż kategoria przełomu. Afekt dobrze oddaje niestabilność i zmianę – cechy charakterystyczne owych czasów, przy czym kategoria ta nie przyczynia się do powielania lub nadbudowywania oczekiwań wiążących się z postrzeganiem tamtego okresu jako przełomowego. O ile bowiem „przełom” zapowiada pojawienie się czegoś radykalnie nowego, innego, oryginalnego albo też korzystną zmianę (na ogół nie mówimy o negatywnych przełomach), o tyle afekt oddaje raczej niestabilność i rozchwianie. Jest to tym istotniejsze, że oczekiwanie na przełom kulturowy oraz społeczny, charakterystyczne dla wczesnych lat dziewięćdziesiątych XX wieku i stanowiące wyraźne nawiązanie do koncepcji przełomowości roku 1918<sup>8</sup>, przyczyniło się w sporym stopniu do rozczarowania działalnością artystyczną tamtych lat.

Kultura i sztuka lat dziewięćdziesiątych, z literaturą na czele, często była charakteryzowana jako nie dość nowa, nie dość przełomowa. Szczególnym przykładem wyzwań stawianych przed działalnością artystyczną było oczekiwanie na wielką powieść, na powieść na miarę czasów, dotyczącą problemów rodzących się w społeczeństwie kapitalistycznym. To wyzwanie rzucone literaturze przez krytyków i badaczy pozostało w sporym stopniu niespełnione, przynosząc kolejne rozczarowania i niezrozumienia, bo z nowym czasem lepiej niż proza zdawały się radzić sobie poezja, reportaż czy nawet dramat. A pojawiające się wówczas powieści albo nie były „wielkie”, albo nie dotyczyły akurat czasu transformacji. Literatura w afekcie zachowywała się więc nie tak, jak sądzono, że powinna. Zamiast reagować na zmianę, zaczęła przepracowywać „stare” problemy, wcześniej trudne do wyrażenia w ramach jakiegokolwiek formy publicznego dyskursu.

Lecz po kilkunastu, a teraz już kilkudziesięciu latach, zaczynają pojawiać się teksty, które odpowiadają na potrzeby wyrażone zaraz po transformacji. Trudno je jednak uznać za przełomowe, gdyż mierzą się one z problemami już okrzepłymi w codziennym doświadczeniu, które stały się częścią rzeczywistości społecznej. W tym artykule chciałabym przyrzeć się trzem powieściom, reprezentującym tzw. młode pokolenie pisarzy, a więc osoby debiutujące już po roku 2000, dla których

<sup>8</sup> Zob. *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*. O literaturze ostatniej dekady dyskutują: J. Błoński, T. Nyczek, J. Jarzębski, M. Stala, J. Pilch. „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13.

okres transformacji politycznej stanowi jedno z pierwszych świadomych doświadczeń. Małgorzata Rejmer, Mikołaj Łoziński oraz Ignacy Karpowicz to twórcy, których daty narodzin dzieli wprawdzie 9 lat, lecz ich debiuty przypadły już na bardzo zbliżony okres (2006–2009) względnego dobrobytu i uspokojenia relacji społecznych. Poetyka ich tekstów różni się zasadniczo od tej charakterystycznej choćby dla lat dziewięćdziesiątych, gdzie dominującą perspektywą dla twórców było postrzeganie i opisywanie zmiany. Tymczasem w powieściach Rejmer, Łozińskiego i Karpowicza jest już po zmianie, nowa rzeczywistość nie okazuje się wcale taka nowa, przeciwnie – zaczyna sprawiać wrażenie czegoś mocno utrwalonego, co trudno będzie przekształcić. W tej rzeczywistości można jednak wciąż znaleźć ślady starego porządku, które sprawiają, że codzienne doświadczenie bohaterów książek wydaje się niespójne, czasem wręcz – nierealne, rozbite lub wewnętrznie rozproszone. Doświadczeniem tym rządzą afektywne struktury i wzorce, które są tyleż nieuchronne, co niezrozumiałe.

### Toksyczne afekty

Pierwszą książką, którą chciałabym się zająć, jest debiutancka powieść najmłodszej z wymienionych osób, a więc *Toksymia* Małgorzaty Rejmer. Jest to również utwór, który problem funkcjonowania afektów oraz rozbicia relacji w czasie po transformacji politycznej porusza w sposób najmocniejszy, najbardziej wprost.

W powieści przeplatają się losy kilku bohaterów, na pierwszy rzut oka zwykłych, typowych obywateli, którzy na transformacji nie wyszli ani najgorzej, ani – z całą pewnością – najlepiej. Ich działania osadzone są w potransformacyjnym krajobrazie, w którym bieda i niedostosowanie społeczne przeplatają się z nowymi możliwościami, jakie stoją przed odpowiednio zmotywowanymi członkami rodzącego się społeczeństwa kapitalistycznego. Jednak główną bohaterką powieści jest tytułowa toksymia, rządząca afektami wszystkich postaci funkcjonujących w ramach powieści. Dziwne, splecione afekty kształtują przedstawione w książce relacje: te między dorosłym dzieckiem a rodzicem, który, z jednej strony, wypiera ze świadomości dojrzałość owego dziecka, z drugiej zaś – od niego się uzależnia, między starszą kobietą a młodym intelektualistą, znajdującym, z braku innych możliwości, specyficzną niszę w kapitalistycznym społeczeństwie i utrzymującym się z pisania nekrologów oraz mów pogrzebowych (zamówić je sobie można jeszcze za życia), czy wreszcie relacje romantyczne, które romantyczne w żadnym razie nie są, bo opierają się albo na przemocy i osaczeniu (czego szczególnie ciekawy przykład stanowi sytuacja zauroczenia starego mężczyzny, powstańca, młodą kobietą i próba jej niemalże siłowego przekonania do związku), albo na lęku i uzależnieniu.

Toksyczność relacji między głównymi bohaterami widoczna jest przynajmniej na kilku poziomach, ale wzorcowe dla niej są stosunki między Adą, 23-letnią studentką, a jej ojcem, człowiekiem, który choć byłby zdolny, by zadbać samemu o siebie, w całości polega na pomocy córki. Równocześnie – ojciec zdaje się zupełnie Ady nie dostrzegać, jest ona dla niego jedynie narzędziem, które służy zaspokojeniu własnych potrzeb, zwłaszcza potrzeby wyładowania frustracji. A jako taka jest w zasadzie przezroczysta, bez żadnych cech szczególnych.

Przedmiotem specyficznego rozmycia nie jest wyłącznie wygląd Ady. Znika

także jej osobowość, na przemian wyśmiewana, krytykowana czy po prostu skrętnie niedostrzegana. Ojciec nie tylko pozbawia Adę szans na wyrażanie uczuć i myśli, nie tylko skutecznie blokuje jej jakiegokolwiek możliwości samorealizacji, ale również podważa najbardziej podstawową dla budowania własnej tożsamości zdolność człowieka, czyli zdolność pamiętania i interpretowania zdarzeń:

Ojciec roześmiał się. I niby pamiętasz tyle szczegółów? Miałś tylko trzy lata, nie możesz tego pamiętać.

Ada skuliła się, a potem wytarła usta. Przetarła powieki.

Wszystko pamiętam.

Niczego nie możesz pamiętać, bo ty raczej nie pamiętasz. [T 16]<sup>9</sup>

Reakcja ojca na opowieść Ady o wydarzeniach sprzed 20 lat ujawnia radykalne rozdarcie między tymi dwojgiem. Ada nawiązuje do faktów dla ojca niewygodnych, do sposobu, w jaki traktował żonę i dziecko, więc nic dziwnego, że chce on owe wspomnienia podważyć. Jednak to podważenie jest niezwykle radykalne, to nie dyskusja z wizją przeszłości, jaką wyparcowwała dorosła osoba na podstawie kilku wspomnień trzylatki, lecz kwestionowanie czyjejś zdolności do tworzenia wspomnień, do przeżywania rzeczywistości na swój własny sposób. Tak skrajne naruszenie podmiotowości skutkuje rozbiciem, rozproszeniem osobowości Ady; dziewczyna z jednej strony czuje się przezroczysta, niewidzialna, z drugiej – cały czas ma wrażenie, że jest wystawiona na ataki innych ludzi:

Ada Amek ma dwadzieścia trzy lata, studiuje fizjoterapię, uczy się dotykania ciał, choć zawsze chciała je kroić, a kiedy dzisiaj wysiada z tramwaju, ma wrażenie, że wszystko, co czuje, to wstręt. Krocząc po cienkiej linii, biegnącej przez środek chodnika, Ada Amek widzi wokół siebie dziesiątki rąk, które pragną jej dotknąć. [T 76]

Wstręt, jeden z najsilniejszych, najbardziej pierwotnych afektów, jest – jak wskazuje m.in. Julia Kristeva – reakcją na przekroczenie granic<sup>10</sup>. Wstręt odczuwamy wobec tego wszystkiego, co nosi znamiona rozpadu<sup>11</sup> i – wtórnie – wobec tego, co zagraża naszej własnej podmiotowości, co może być postrzegane jako niosące ze sobą potencjał rozkładu<sup>12</sup>. Wstręt sygnalizuje więc zawsze zagrożenie przekroczenia granic, tymczasem Ada funkcjonuje cały czas tak, jakby owych granic nie posiadała, nie była w stanie ich określić, a przez to – zdecydować, kim jest. Wydaje się, że brakuje jej nawet tej najbardziej podstawowej granicy, jaką jest skóra. Przerazenie dotykiem jest tak wielkie, ponieważ Ada obawia się, że gdy cudze ręce wyciągną się w jej stronę, to będą w stanie ją zagarnąć – ona nie potrafi im przeszkodzić, a nie ma żadnej granicy, na której mogłyby się same zatrzymać:

Na watolinowych nogach szła Ada przez klatkę schodową, skurczona jak rozpacz. Lato tak zimne,

<sup>9</sup> Tym skrótem odsyłam do powieści M. Rejmer *Toksymia* (Warszawa 2010). Ponadto stosuję tu skróty: B = I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*. Kraków 2010. – K = M. Łoziński, *Książka*. Kraków 2011. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

<sup>10</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007, s. 21.

<sup>11</sup> Zob. C. Korsmeyer, B. Smith, *Visceral Values: Aurel Kolnai on Disgust*. Wstęp w: A. Kolnai, *On Disgust*. Ed. C. Korsmeyer, B. Smith. Chicago and La Salle, Ill., 2004, s. 18.

<sup>12</sup> Zob. M. Douglas, *Czystość i zmaza*. Przeł. M. Bucholec. Warszawa 2007, s. 96.



pomyślała, idąc do tramwaju, omijając wzrokiem dziurawe i zablocone twarze ludzi stojących na chodniku obok zasiekowanego przystanku.

Niebo roztopia się w wodzie, a woda jest groźbą.

Ręce, myśli Ada, wszystkie te ręce, ręce. [T 77]

Roztarcie, rozmycie granic, dotyka nie tylko Adę. Podlega mu również Anna, druga bohaterka *Toksymii*. Tu granice rozplywają się jednak nie na skutek toksycznej, długotrwałej relacji z rodzicem, lecz w efekcie najpierw niewinnego, a później coraz bardziej gwałtownego ich naruszania przez przypadkową w gruncie rzeczy osobę. Anna pada ofiarą – używając znów prawnych kategorii – stalkingu ze strony starego powstańca, który po kilku wywiadach udzielonych dziewczynie zaczyna coraz mocniej wikłać ją w niechcianą sytuację zależności. Anna od początku jednoznacznie negatywnie reaguje na zaloty mężczyzny, który mógłby być jej dziadkiem, lecz ten nie przestaje wysyłać prezentów, dzwonić, przychodzić pod jej dom i do jej pracy. Anna zaczyna więc, choć tego nie chce, funkcjonować w relacji, wprawdzie nie miłosnej czy romantycznej, ale wciąż – relacji zależności. Wszystkie jej decyzje wiążą się z Tadeuszem, każdy jej krok jest dyktowany próbą uniknięcia kontaktu. A każdy kontakt wywołuje konkretną afektywną reakcję, którą początkowo można opisać w kategoriach zdziwienia, skrępowania, zażenowania, później jednak już wstępu, strachu, wstydu, wreszcie – zwierzęcego, pierwotnego lęku. Anna zmienia się w ofiarę, ofiarę zarówno nadużyć mężczyzny, który nie zamierza respektować jej granic, jak i własnych afektów, które każą jej czuć się w pewien sposób współwinną zaistniałej sytuacji. Wina Anny nie ma, oczywiście, ani prawnego, ani moralnego nawet charakteru, jej winą jest nieumiejętność zlekceważenia tego wszystkiego, co dzieje się z nią pod wpływem niechcianych kontaktów. A taka wina wywołuje wstyd i wstręt<sup>13</sup>, który powraca do niej także wtedy, gdy – za cenę przeprowadzki, zmiany pracy i studiów – udaje się już zerwać kontakt z Tadeuszem:

Od dawna Annie śniło się nic.

Nic, czarne i rozległe, pozbawione właściwości. Dopiero nad ranem, kiedy Anna dryfowała między snem a niesnmem, miała wrażenie, że gdzieś w kanałach się przemieszcza, do kostek sięga jej woda ze słuzki pełna strzępów, larw, ryb blaszanych i jeszcze jakiejś pleśni, Anna rozgląda się i wie, że do worka musi zebrać wszystkie drobne szczury, którym kości przebijają wyschniętą skórę [...]. [T 144]

Ucieczka przed Tadeuszem jest tym trudniejsza, że nawet najbliższe otoczenie dziewczyny traktuje zachowanie staruszka jako nieszkodliwą manię lub też – by odwołać się do kategorii z początku artykułu – działanie w afekcie. Wszystkie próby oszczenia Anny są więc szybko tłumaczone i usprawiedliwiane powstającą przeszłością człowieka, a narastająca frustracja, niepokój czy wreszcie lęk dziewczyny – traktowane jak fanaberia. Do afektów – w potocznym rozumieniu tego słowa – ma prawo Tadeusz, Anna natomiast zostaje naznaczona wstydem, jako ta, która musiała w jakiś sposób sprowokować sytuację. Jednocześnie Annie, jak innym – zwłaszcza kobiecym – bohaterom książki, nie przysługuje prawo do działania w afekcie. Nie jest ono również przyznawane Mai, na pozór bardzo wyzwolonej i odważnej. Ta koleżanka Anny nie rozumie, dlaczego zaloty staruszka doprowadzają bohaterkę do

<sup>13</sup> Na połączenie tych afektów zwracała uwagę m.in. M. C. Nussbaum (*Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*. Oxford 2004).

takiego stanu, gdyż sama nigdy nie pozwoliłaby sobie na tego typu słabość, a przynajmniej nie pozwoliłaby sobie na nią na oczach kogokolwiek innego:

Kobiecość według Mai: sztuka dobrze przemyślanych ciosów i uników oraz wyjść awaryjnych. Dlatego jeśli wymiotować w kiblu, to ukradkiem. Jeśli się kaleczyć, to tylko w miejscach, których nie widać: na wewnętrznej stronie ud, brzuchu, stopach. [...] Być zawsze dostatecznie czujną, żeby umieć szybko skłamać. [T 119]

Jedyną formą ekspresji afektów, którą się dopuszcza, staje się autoagresja. Gniew, frustracja, wstręt czy lęk są nie tylko ukrywane, ale – przede wszystkim – przekierowywane na samą siebie. Nie istnieje inna droga wyrażania własnych odczuć, tak jak i nie ma drogi wyjścia z sytuacji, które ograniczają, pętają bohaterów. Mężczyźni mają w *Toksymii* trochę łatwiej, gdyż prościej przychodzi im samorealizacja poprzez karierę zawodową, choćby tak ekstrawagancką, jak pisanie nekrologów i mów pogrzebowych, ale wciąż przekładającą się na większy szacunek społeczeństwa niż w przypadku kobiet, a co za tym idzie – choćby minimalną wolność do samostanowienia. Niemniej i oni podlegają dziwnemu prawu rzeczywistości, które karze ich za każdą formę ekspresji. Działania w afekcie, które są podstawowym punktem zainteresowania Rejmer, zawsze obracają się przeciwko osobom, podlegającym jakimkolwiek poruszeniom. Względnie stabilna jest jedynie sytuacja tych, którzy starają się je tłumić, lekceważyć albo – jak ojciec Ady – żyć przeszłością. Afekty stanowią więc codzienną, ale ciągle wypieraną część rzeczywistości, która staje się przez to coraz bardziej toksyczna i coraz trudniejsza do zmiany.

Odmianą perspektywę w przedstawieniu codziennych afektów przyjmuje utwór Mikołaja Łozińskiego, zatytułowany po prostu: *Książka*. Autor charakteryzuje tu skomplikowane relacje rodzinne za pomocą opisu afektów związanych z określonymi przedmiotami. Łoziński dotrzymuje w *Książce* warunków paktu autobiograficznego – postaci rozmawiają z autorem, nazywają go synem lub bratem, mają te same życiorysy, jakie posiada rodzina Łozińskiego, a równocześnie, jako instancje tekstowe, próbują manipulować tym, co zostanie umieszczone w utworze. Szczególną funkcję w konstrukcji tego dziwnego, na poły biograficznego przedsięwzięcia pełnią czarne stroniczki książki, na których znajdujemy wypowiedzi poszczególnych członków rodziny dotyczące właśnie samego procesu pisania tekstu:

– Synku, ta scena mojej dzisiejszej awantury w salonie komórkowym byłaby nawet ciekawa do opisanie. Bo wiesz, nowoczesność – nowoczesne telefony. Tylko nie pisz, że mówiłem, że jestem VIP-em. Bo to byłoby po prostu śmieszne. Ale jednocześnie pokazywałoby, do czego zdolny jest człowiek, żeby dostać nową komórkę. [K 19]

Przedstawianie splątanych relacji rodzinnych za pomocą specyficznych mediów, jakimi są przedmioty codziennego użytku, pozwala na stworzenie wielogłosowej, ale przecież zaskakująco zwartej opowieści. Jednym z owych przedmiotów jest telefon, który służy równocześnie za symbol czasów, jak i za przedmiot silnie naładowany znaczeniami w intymnej, rodzinnej opowieści. Dla ojca jest on elementem m.in. chwalebnej, opozycyjnej historii, w której dostęp do telefonu łączy się wprost

ze stopniem uwikłania w aktualne wydarzenia<sup>14</sup>. Zupełnie inne funkcje pełni jednak dla matki:

– Synku, zastanawiam się, co jeszcze kojarzy mi się z telefonami. No oczywiście, pierwsze skojarzenie to twój ojciec. Dzwonił w kółko do jakichś kobiet i pańienek. Potrafił całe wakacje spędzić w budce telefonicznej. Ale tego przecież nie wypada pisać, prawda? [K 38]

To, o czym nie wypada pisać, jest wszakże – zdecydowanie wbrew chęciom poszczególnych bohaterów *Książki* – głównym tematem całego utworu. A nie wypada pisać zwłaszcza o odbiegających od uznanych za normalne relacjach rodzinnych. Powody tego można znaleźć przynajmniej dwa, i są to – paradoksalnie – powody przeciwstawne. To, co poza normą, może przynosić wstyd, być przyczyną jeśli nie gwałtownej reakcji ostracyzmu, to z pewnością dyskomfortu (tak w każdym razie powinno dziać się w przypadku opisywanych przez Łozińskiego relacji, gdyż trudno współcześnie uważać je za szokujące). Z drugiej strony, nietypowe relacje rodzinne wydają się tematem zbyt blahym, zbyt powszechnym, by stać się podstawą do włączenia w obręb większej historii. Dlatego też członkowie rodziny chętniej mówią o spektakularnych wydarzeniach, wiążących ich osobistą historię z wielką historią i polityką, niż o zajściach pozornie zwykłych, lecz formujących ich życie. Ten stan rzeczy zmienia się dopiero pod wpływem specyficznego afektywnego pobudzenia, jakie powoduje plan napisania książki. Bohaterowie zaczynają więc mówić o sprawach, o których nigdy mówić nie chcieli, niejako w afekcie, w reakcji na niewygodną dla nich sytuację, kiedy ktoś inny może zacząć opisywać ich życie. Aby tego uniknąć, sami biorą na siebie ciężar narracji, choćby była to narracja na tematy wcześniej pomijane milczeniem.

Z tego powodu wybór przedmiotów codziennego użytku jako mediatorów opowieści jest wyjątkowo trafiony. O ile telefon służy jako znak rozpadu więzi między rodzicami, o tyle ekspres do kawy pozwala na zwarte opowiedzenie historii ich krótkotrwałego pojednania, zakończonego jednak ostatecznym tych więzi zerwaniem. Ekspres jest dla matki najpierw namacalnym dowodem pozytywnej zmiany w obrębie codzienności, która nastąpiła wraz z powrotem byłego męża. Służy rytuałom budowania nadszarpniętej kiedyś relacji, staje się znakiem nowego, idyllicznego wręcz czasu. Jednak kiedy po kilku miesiącach były mąż ponownie się wyprowadza, wraz z nim znika również ekspres. A pierwszą decyzją kobiety po rozstaniu jest zakup dokładnie tego samego modelu, którego jednak – jak sobie uświadamia już po przywiezieniu go do domu – nie umie obsługiwać. Przedmiot staje się w tym momencie nośnikiem niejednoznacznych afektów, których nie sposób nazwać ani zdefiniować. Może być wyrazem tęsknoty, jak i próbą osiągnięcia – wreszcie – pełnej niezależności od byłego męża. Może i przypominać o jego obecności, i likwidować lukę, jaką swoim powrotem najpierw wypełnił, a później odchodząc – ponownie

<sup>14</sup> Zob. np. historię dotyczącą udziału ojca w przygotowywaniu materiałów wyborczych przed wyborami w roku 1990: „Tacie przecinają przewody telefoniczne miesiąc po powrocie do Polski. Na dwa tygodnie przed pierwszymi wolnymi wyborami prezydenckimi w 1990 roku” (K 37).

odsłonił. Może być jednak – i najprawdopodobniej tak właśnie jest – tymi wszystkimi rzeczami po części.

Zarówno w opowieści matki, jak i w opowieściach ojca, widoczne są konkretne wyłączenia – rzeczy, o których oboje wyraźnie życzą sobie, by nie pisać. W przypadku matki jest to choroba nowotworowa, w przypadku ojca – historia samobójczej śmierci jego matki<sup>15</sup>. Nawet jednak te przedmioty, o których nie wolno wspominać, występują w tekście, lecz na pewnych specyficznych prawach:

– [...] Nie chcę [...], żebyś pisał o tym liście, który zostawiła mi moja mama. Nie chcę go więcej czytać. Nie chcę nawet wiedzieć, gdzie jest. Napisała go na maszynie. Powiem ci tylko, co dopisała ręcznie na dole kartki.

– Powiedz.

– Napisała: Synku, przepraszam Cię, że nie wyrzuciłam śmieci. [K 161]

Przedmioty takie stają się punktami omińnięcia, nie zapomniane, ale świadomie wyłączone z obiegu pamięci. Wzmianka o liście pojawia się tylko raz, jako w gruncie rzeczy zakaz. Jednak wolno o tym mówić, wolno też zacytować ostatni dopisek. Zabronione jest tylko przywoływanie listu w całości. Są wszakże rzeczy, których nie można nawet nazwać, które funkcjonują wyłącznie jako przymus milczenia:

– Jest jeszcze jeden przedmiot, o którym masz nie pisać.

[...]

– OK.

– Obiecujesz?

– Tak. Wiem, który to przedmiot.

– Druga prośba. Chciałbym, żebyś zostawił wreszcie w spokoju naszą rodzinę. Czas zająć się innymi sprawami, dobrze? [K 177]

Działające jako afektywna reakcja kwestie poszczególnych członków rodziny dążą zawsze do tego samego punktu: do zakazu wypowiedziania się na określony temat, do wskazania na *tabu* i wyłączenia. Odkrywają jednak zdecydowanie więcej, niż mają zakryć, ujawniając afektywnie podłoże codziennych przedmiotów, będących mediatorami w skomplikowanej, rodzinnej komunikacji.

### Wzburzone afekty

Ostatnią książką, o której chciałabym wspomnieć w tym artykule, są *Balladyny i romanse* Ignacego Karpowicza. Różni się ona zasadniczo od poprzednich dzięki wprowadzeniu do narracji elementów fantastycznych. W tej długiej i skomplikowanej powieści przeplatają się dwie dominujące perspektywy: pierwsza dotyczy rze-

<sup>15</sup> Problem samobójstwa i jego destrukcyjnego wpływu na więzi rodzinne M. Łoziński porusza zresztą już wcześniej, w książce *Reisefieber* (Kraków 2007). Tam też przedstawia skomplikowane stosunki w rodzinie, skupiając się na nielatwej relacji łączącej syna i matkę. Jednak w porównaniu do *Książki*, ściśle fikcyjna *Reisefieber* dotyka kwestii jeszcze bardziej bolesnych: od problematyki gwałtu, przez problem braku więzi między dzieckiem a matką, do samobójstwa. Jest ono zresztą, w przeciwieństwie do tego z *Książki*, dużo silniej zasugerowane: „Przystawiła do okna ulubione krzesło Spencera. To, na którym huśtał się, opierając o kaloryfer. Skrzywnęło, kiedy na nie weszła” (*Reisefieber*, s. 102).

czywistości potransformacyjnej, w której funkcjonują „zwykli”, ludzcy bohaterowie, druga zaś – bóstw z poszczególnych religii, zastanawiających się w obliczu kryzysu transcendencji nad zasiedleniem ziemi. Początkowo te dwie sfery są wyraźnie oddzielone: świat ludzi funkcjonuje według normalnych zasad, świat boski – poniekąd także, z tym że bogowie dysponują różnymi specjalnymi atrybutami (zazwyczaj zgodnymi z ich utrwalonym wizerunkiem kulturowym). Jednak po pierwszych drobnych sygnałach naruszenia prawdopodobieństwa w ludzkim świecie (pojawiają się rozmaitego typu braki, najpierw – braki kawy) te dwa światy zaczynają się na siebie nakładać. Dobrze to widać głównie za sprawą specyficznym prowadzonej narracji, która eksponuje odczucia raz jednego, raz innego bohatera.

Przedstawianie ciągu zdarzeń z perspektywy różnych postaci, stosowane przez Karpowicza, nie jest, oczywiście, zabiegiem nowym<sup>16</sup>, ale w tym konkretnym przypadku sprawdza się doskonale, gdyż pokazuje powolną ewolucję zarówno ludzkich, jak i boskich bohaterów. Zabieg ów, będący motorem napędowym całej powieści, a więc odmalowanie współczesności za pomocą opisu relacji między ludźmi a bogami, którzy podejmują ostatnią walkę o ponowne znalezienie się na szczycie ludzkiej hierarchii wartości, pozwala na stworzenie zniuansowanej opowieści o dzisiejszej Polsce, bo – z przyczyn nie do końca znanych – to właśnie ten kraj staje się centrum zainteresowania bogów.

Za oś ludzkiej opowieści można uznać opis relacji, jaka rodzi się między Olgą, starszą już kobietą, pracującą w sklepie i z trudem zarabiającą na zaspokojenie podstawowych potrzeb, a Jankiem, młodym chłopakiem, jeszcze uczniem szkoły średniej, który nie potrafi odnaleźć się w rzeczywistości. Pobity Janek przypadkowo trafia pod drzwi mieszkania Olgi, a ta – ku własnemu zdziwieniu – postanawia go wpuścić do domu. Pojawienie się chłopaka przerywa doskonale przewidywalną, monotonną i frustrującą egzystencję Olgi, której opis otwiera powieść:

Zapaliła światło, minęła siódma wieczór, ciemno. Wniosła torby do srodku. Zamknęła drzwi, zdjęła czapkę, rękawiczki, szalik i płaszcz. Torebka zawisała na wieszaku. Klucze wylądowały na stoliku rozmiaru drzewka bonsai. Ściągnęła buty i założyła papucie. Spojrzała na plastikowe reklamówki z uśmiechniętym owadem. Usiadła na dywaniku w korytarzu. Płakała nie dłużej niż pięć minut. Otarła łzy, dotknęła dłonią policzka:

– Już dobrze, dobrze, cicho, Olga, już dobrze – powiedziała w imieniu kogoś, kto powinien ją kochać albo chociaż udawać. [B 8]

Powieść Karpowicza zaczyna się do pewnego stopnia podobnie jak poprzednie książki analizowane w tym artykule. Pokazuje splecione, tłumione afekty osoby, która może nie znajduje się na marginesie społeczeństwa, ale z całą pewnością jawi się jako przegrana nawet dla własnej rodziny. Olga zaczyna jako bohaterka bez prawa do emocji, bez możliwości działania. Jednak, za sprawą tej jednej, dziwnej reakcji, skutkującej wypuszczeniem obcego do domu, świat Olgi zaczyna się zmieniać. Rzeczywistość, która wcześniej budziła w niej wyłącznie rozpacz, rezygnację albo strach, staje się odrobinę bardziej przyjazna. To poczucie przyjazności świata jest w sporym stopniu efektem zmiany, następującej w Oldze, która zaczyna widzieć w rzeczach pozytywne, jakich wcześniej nie potrafiła dostrzec. Tak jest np. w mo-

<sup>16</sup> Jego źródeł można szukać w powieści modernistycznej, a sama technika opisu przypomina dość mocno powieści V. Woolf.

mencie, kiedy rano chłopak, któremu udzieliła pomocy, znika, a wraz z nim – część pieniędzy. Jednak, jak z radością zauważa kobieta, tylko część: „Olga przysiadła na brzegu wersalki, trzymając w dłoniach starą portmonetkę. Uśmiechała się. Chłopak ukradł sto złotych, w środku było trzysta, resztę jej zostawił” (B 13).

Nowe nastawienie Olgi do rzeczywistości, utrwalające się wraz z upływem czasu, okazuje się zakorzenione również w drobnych zmianach jej najbliższego otoczenia. Janek jest jeszcze mocniej dotknięty, zafektowany tym spotkaniem, niż ona sama. Jego początkową reakcją jest gniew, złość, niechęć, która manifestuje się choćby w sposobie, w jaki myśli o Oldze, gdy widzi ją pierwszy raz, śpiącą, z telefonem i nożem na stoliku nocnym: „Obok niej nóż i słuchawka telefonu. Głupia pizda, pomyślał; odbierając telefon, odetnie sobie ucho – głuchy telefon” (B 31).

Utarte, wypracowane przez lata schematy afektywnych reakcji, działania zwykłych afektów zmieniają się u Janka gwałtownie. Zamiast zabrać wszystkie pieniądze, bierze tylko tyle, ile potrzebuje, by spłacić dług, którego egzekucja skończyła się pobiciem. Jego pierwszym odruchem przestaje być agresja, a zaczyna być chęć pomocy – afekt, którego wcześniej nie znał. Jest więc przez niego odbierany jako coś dziwnego, wręcz zagrażającego tożsamości. Z tym afektem trzeba skończyć jak najszybciej:

Nagle, gdzieś nad ranem, wpadł na rozwiązanie, proste i genialne. Musi wrócić tam, gdzie wszystko się zaczęło, i zdjąć z siebie urok. Musi zwrócić tej piździe opatrunek i pieniądze. Nie! Stop! Błąd! Korekta! Nie może postępować uczciwie, jeśli chce siebie ocalić. Musi wrócić do tej flądry, zdemolować mieszkanie, ukraść to, co się da wynieść i nie jest za ciężkie, a na koniec skopać właścicielkę kwadratu albo poderznąć jej gardło. [B 41]

Z takim właśnie planem Janek wraca do mieszkania Olgi. Jednak kiedy okazuje się, że właścicielki nie ma, a znalezienie zapasowego klucza do drzwi wejściowych jest wyjątkowo łatwe, Janek zmienia swój plan. A w zasadzie to nie zmienia, ale w sposób dla siebie samego niewytłumaczalny zaczyna działać według innego schematu: reperuje cieknący kran. Następnego dnia wraca i czyści kuchnię, kolejnego – naprawia inny drobniaczek, i tak przez dłuższy czas. Te wprowadzane przez Janka drobne modyfikacje najpierw nie są przez Olgę dostrzegane – rzeczywistość wydaje się jej nagle łatwiejsza, ale bohaterka sama nie wie, dlaczego. Później kobieta zaczyna podejrzewać u siebie chorobę psychiczną, na końcu jednak, zanim jeszcze odkryje sprawstwo Janka, po prostu się przyzwyczaja. Gdy dowiaduje się, że za tymi wszystkimi modyfikacjami stoi chłopak, nie wydaje się szczególnie zaskoczona, jakby oczekiwała, że to swoiste złamanie zasad, jakim było przyjęcie Janka, okaże się źródłem zmiany. I rzeczywiście nim jest, ale tylko do pewnego momentu. Relacja między Jankiem a Olgą – młodym, lecz już pełnoletnim chłopakiem, a starszą kobietą – na poły romansowa, na poły opiekuńcza, może trwać tak długo, jak długo pozostaje ukryta. Gdy tylko ktokolwiek się o niej dowie, nawet teoretycznie przyjazna Oldze bratanica Anka, stanie się niemożliwa.

Reakcja otoczenia na relację Olgi z Jankiem następuje właściwie od razu. Pierwszym ogniwem jest Anka, która nie potrafi pogodzić się z czynami swojej ciotki:

Anka nie rozumie.

Nie rozumie.

Jej własna siatkówka stała się wrogiem numer jeden. Kłamie.

Szok. [B 320]

Afektywna reakcja Anki, która w zasadzie natychmiast, zanim jest w stanie ochłonąć i zdystansować się od sprawy, upublicznia informację o romansie ciotki, przesądza o dalszym rozwoju sytuacji. Od tego momentu każdy działa „w afekcie”, albo – jak matka Anki – takie działanie pozoruje, by wyrównać stare rachunki. Jedna afektywna reakcja pociąga za sobą drugą, a procesu tego nie da się powstrzymać ani odwołać nawet wtedy, gdy Anka próbuje zapobiec interwencji rodziny. Ten cykl trwa tak długo, jak długo nie dotknie wszystkich, którzy mogą być w jakikolwiek sposób uwikłani w sprawę. A jego skutkiem jest nie tylko zniszczenie relacji między Jankiem a Olgą, jest nią także – mniej lub bardziej wyraźna – przemiana każdego bohatera.

Pod tym względem szczególnie interesująca wydaje się przemiana Janka. Początkowo jego reakcje są proste: „Janek nie miał przekonań, tylko emocje (ostatnio zagmatwane) i potrzeby (ograniczone do rzeczy dostępnych na rynku)” (B 356). Chłopak przedstawiony jest jako, z jednej strony, idealny produkt gospodarki kapitalistycznej, czyli doskonały konsument, z drugiej zaś – człowiek skrajnie emocjonalny, nie zastanawiający się zbyt nad własnymi poczynaniami. Później wszakże jego osobowość znacząco się komplikuje. Emocje i afekty, jakich wcześniej nie znał – zarówno te pozytywne, które każą mu zmienić model własnego zachowania, jak i te, które wiążą się z poczuciem rozczarowania, z żalem i utratą – sprawiają, że patrzy na świat i postrzega samego siebie zupełnie inaczej. Afekty zaczynają wypełniać jego podmiotowość, wchłaniając całą dostępną rzeczywistość:

Janek poczuł dziesiątki emocji, nie wiedział, że tak można, że aż tyle naraz, że emocje utrzymywane w układzie trójwspółrzędnym (znak, nateżenie, treść) potrafią wchłoniąć cały świat, ten *in* i *out*, także *on* i *off*. [B 386]

Również Olga nie jest w stanie w żaden intelektualny sposób objąć położenia, w jakim się znalazła. Nie może ani nie potrafi się od niej zdystansować, choćby po to, by móc nazwać własne odczucia: „Siedziała w swojej kawalerce. Czula, jak ściany napierają na nią, jak gdyby znalazła się w imadle, w sytuacji bez wyjścia. Zwymiotowała na dywan” (B 564).

Afekty nie rządzą jednak wyłącznie światem ludzi, decydują także o tym, co dzieje się w świecie bogów. Od początku funkcjonują oni zresztą w ludzki sposób, starając się – w obliczu kryzysu wiary – ustalić na nowo relacje, nie tylko te, które łączą ich z ludźmi, lecz przede wszystkim te, które ukształtowały się między nimi. Atena usiłuje więc związać się z Ozyrysem i przejść do świata ludzkiego, Afrodyta próbuje uwolnić Lucyfera z zesłania, a Jezus wiąże się z Nike. Postępowanie bogów ma pośredni wpływ na historie ludzi, którzy czasem stają się nieświadomymi ofiarami ich poczynañ (przykładem może być Artur: przypadkiem spadła na niego woda zapomnienia, powodując, iż zmienił się mentalnie w dwunastolatka), ale nie jest to wpływ większy niż jakichkolwiek działań, do których dochodzi poza kontrolą zwykłych obywateli (jak np. transformacji ustroju politycznego). Wprawdzie do pewnego momentu bogowie planują większą ingerencję w świat – jest nią bez wątpienia plan Jezusa dotyczący paruzji – lecz dość szybko orientują się, że na tego typu kroki jest za późno. Zwykłość dotyka bogów na tyle, że tracą swoje nadludzkie zdolności, a to oznacza m.in., że paruzja mogłaby wprawdzie zakończyć się ponowną śmiercią Jezusa, ale tym razem nie nastąpiłoby po niej już zmartwychwstanie.

W obliczu bankructwa transcendencji Jezus decyduje się więc na radykalną modyfikację planu: „Nike miała rację. Moja kolejna śmierć przeszłaby bez echa. Dlatego żyje. Żyję i pomagam. Na koszt Nike” (B 570).

Również inni bogowie, od owego momentu zredukowani w swych mocach, muszą ułożyć własne życie na nowo i starać się wtopić w społeczeństwo, które – po kilku niepokojących sygnałach zaburzenia rzeczywistości – także wchodzi z powrotem w utarte tryby funkcjonowania. A są to tryby określane przez ramy kształtującego się jeszcze kapitalizmu, który wyznacza każdej postaci jej funkcję społeczną. Wszystko wraca więc do normy, choć zmiany, jakie zaszły w bohaterach – zarówno ludzkich, jak i boskich – są trwałe i nie mogą oni cofnąć się do czasu przed swoistą rewolucją afektywną, jaka nastąpiła w ich życiu.

*Balladyny i romanse* można zatem czytać jako częściowo ironiczną, częściowo zaś alegoryczną opowieść o kilku afektywnych przełomach: politycznym, osobistym, a nawet religijnym i ontologicznym. W centrum każdego z nich znajduje się potrzeba przekształcenia, zmiany dotychczasowych relacji – zarówno pomiędzy jednostkami, wewnątrz społeczeństwa, jak i w obrębie wyznawanych wartości. Choć wszystkie te przełomy dochodzą do skutku, zawsze kończą się rozczarowaniem, powrotem do wcześniejszych, zdawałoby się, zużytych trybów. Książkę tę można interpretować – idąc za przytaczanymi już kategoriami Katheen Stewart – jako opowieść o zmianach w strukturach zwykłych afektów. Te zmiany, zachodzące wraz z postępującym rozkładem rzeczywistości, pozwalają bohaterom na przeżywanie i doświadczanie emocji oraz stanów, które były dla nich wcześniej nieosiągalne. Pozwalają na wydarcie się z trybów akcja–reakcja, których byli nauczeni. Bohaterowie zaczynają działać w afekcie i zamiast oddzielać się od własnych odczuć – stają się nimi. Ten stan trwa jednak tak długo, jak długo trwa kryzys transcendencji, a gdy ona upada, znika również wyzwalająca moc afektów.

### Podsumowanie

Powieści analizowane w ramach tego artykułu, choć stworzone przez pisarzy o odmiennym warsztacie i różniące się nie tylko stylem, ale przede wszystkim konstrukcją i gatunkiem (*Książkę* można uznać za utwór czerpiący z wzorców literatury biograficznej, *Toksymia* stanowi silne nawiązanie do powieści psychologicznej, natomiast *Balladyny i romanse* oscylują wokół literatury fantastycznej), poruszają podobne problemy. Stanowią wnikliwą próbę opowiedzenia o zmianach, jakie zachodzą w polskim społeczeństwie w czasie po transformacji politycznej. Skupienie autorów na problematyce związków rodzinnych oraz reakcji na powstawanie społeczeństwa kapitalistycznego pozwala na odsłonięcie wcześniej słabo dostrzeganych problemów, takich np., jak odmawianie określonym osobom lub grupom prawa do działania, do występowania we własnym interesie czy choćby – reagowania na zmiany.

Łoziński, Karpowicz i Rejmer pokazują, jak funkcjonują osoby poddane ogromnej presji utrzymania się w obrębie przekształcającego się społeczeństwa, z jednej strony wypychane na jego margines, z drugiej – starające się za wszelką cenę pozostać w pobliżu centrum. Interpretowane teksty można więc traktować jako zarazem afektywną reakcję na zachodzące zmiany społeczne oraz sposób wyznaczenia pola



rozmowy na temat aktualnej, afektywnej struktury społeczeństwa, jak i testowanie granic tego, jaka może być współczesna literatura i o czym powinna mówić. Codziennosc, która jest jednym z głównych tematów wspomnianych książek, okazuje się czymś zupełnie innym niż zwykłość czy normalność, kategorie wcześniej często używane do opisywania powszechnych doświadczeń. Jej granice są płynne, trudne do określenia, gdyż to, co stanowi o codziennym doświadczeniu, nie jest jeszcze w pełni ukształtowane ani okrzeplę. Codziennosc to raczej reakcja, nierzadko afektywna i nie zawsze logiczna, na nowe okolicznosci i zachodzące zmiany.

---

Abstract

JUSTYNA TABASZEWSKA Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0001-9077-8817

**EVERYDAY, BITTER, TOXIC** "YOUNG" LITERATURE IN AFFECT

The paper is an attempt at analyzing contemporary Polish literature from the perspective of research in affects. The category "action in affect" is here used to interpret the novels by young writers, such as Magdalena Rejmer, Mikołaj Łoziński, and Ignacy Karpowicz. The main focus of interest is the mode of experiencing the post-transformation reality by the generation of writers who enter adulthood after the year 1989.



MARTA BUKOWIECKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

**ŚWIAT JAKO JĘZYK SŁOWO MÓWIONE I GROTESKA LINGWISTYCZNA  
W PROZIE DOROTY MASŁOWSKIEJ\***

Język wczesnych eksperymentalnych powieści Doroty Masłowskiej: *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* i *Pawia królowej*<sup>1</sup>, sprowokował sporo opinii krytycznych. Daleki od dekorum wysokoartystycznej mowy, wyswobodzony z rygorów poprawności językowej, stylistycznie i gatunkowo różnorodny, pozornie nieopracowany i chaotyczny – został przez wielu krytyków potraktowany literalnie i serio, jako bezpośredni zapis ulicznej mowy, aprobatywna, prostoduszna i bezrefleksyjna reprezentacja młodzieżowych socjolektów. Wielu uznało, że jest to język młodej pisarki, świadectwo jej nieudolności artystycznej i niemądrej, młodzieńczej buty, szokującej arogancji wobec piękna mowy polskiej<sup>2</sup>. Recenzenci, którzy zgłaszali tego typu uwagi, nie uwzględnili zasadniczej dla tych książek intencji demaskatorskiej, celowości podobnej reprezentacji języka<sup>3</sup>.

Inne światło na tę twórczość może rzucić założenie, że jest to oparta na mecha-

\* Za wskazówki i sugestie bardzo dziękuję uczestnikom zebrania Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN, na którym omawiany był ten tekst.

<sup>1</sup> Lokalizując cytaty z powieści D. Masłowskiej, stosuję skróty: IL = *Inni ludzie*. Kraków 2018; PW = *Paw królowej*. Warszawa 2005; W = *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Wyd. 2. Warszawa 2003. Liczby po skrótach wskazują stronicę. Wszystkie podkreślenia w cytatach z tych powieści – M. B.

<sup>2</sup> Zob. np. R. Koziółek, *Afirmatywne wymioty*. „FA-art” 2005, nr 1. – M. Ławrynowicz, rec. „Gazeta Polska” 2005, nr 29. – M. Sawicka, *Paw warszawski*. „Wprost” 2005, nr 21. – A. Górski, *Portret artystki czasu amoku*. „Życie Warszawy” 2006, nr 234. – M. Kominek, *Nike bez retuszu*. „Nasz Dziennik” 2006, nr 236. – M. Olszewska, rec. „Gazeta Krakowska” 2006, nr 250.

<sup>3</sup> Wśród tekstów krytycznoliterackich pojawiły się również głosy pozytywne. M. Tyminiński w „Dzienniku Bałtyckim” chwali Masłowską za „talent do przerysowań i groteski”, H. Berez a w komentarzu do Nagrody Literackiej „Nike”, którą autorka otrzymała za *Pawia królowej* w 2006 r. – za jej zadziwiająca władzę nad językiem, cechującym się, zdaniem krytyka, absolutnie indywidualnym charakterem. Dobrze wypowiadał się o pisarce również M. Wilk w recenzji *Pawia królowej* zatytułowanej *Masło, ska, paw*, zamieszczonej w „Czasie Kultury” (2005, nr 3/4). Ciekawą interpretację opublikował A. Wójtowicz (*Pawi ogon*. „Akcent” 2005, nr 4, s. 173). W swojej recenzji zwraca uwagę na talent Masłowskiej do stylizacji i językowe wycucie autorki. Widzi w jej twórczości portret języka i kultury, która go stworzyła. Jak pisze, „Oscylująca między pustostłowiem a bezładnym słowotokiem narracja eksponuje absurdalność języka, który traci transparentny charakter, stając się własną karykaturą”. Przywołuje tezę M. Heideggera o języku jako narzędziu, który, dopóki jest funkcjonalny i poręczny, wydaje się naturalnie odzwierciedlać rzeczywistość, jeśli ulega dysfunkcji, uwyrażnia się jego deformujący, problematyczny status.

nizmach groteski i parodii gra z formą skazu i monologu wypowiedzianego; że Masłowska pokazuje powieściowy obraz cudzego języka i światopoglądu, jak można by stwierdzić za Michaiłem Bachtinem<sup>4</sup>. Włączone do narracji fragmenty cudzych wypowiedzi (które równie dobrze daloby się uznać za słowa sfingowane, wytworzone na wzór autentycznej mowy) nie są w tej twórczości pierwotnymi środkami przedstawienia, stają się natomiast przedmiotem przedstawienia parodystyczno-stylizującego. Jest to obraz cudzej mowy zarazem przedstawiany i przedstawiający<sup>5</sup>.

Masłowska, niczym Puszkina w ujęciu Bachtina, ironicznie polemizuje z cudzą mową, kwestionuje ją, przysłuchuje się jej i przygląda, wyśmiewa ją, czyli wchodzi w stosunki dialogowe z różnymi formami wypowiedzi<sup>6</sup> i kształtuje intertekstualną dialogową przestrzeń między nimi. Omawiane tu utwory to zatem wewnętrznie udialogizowane obrazy wielu cudzych języków<sup>7</sup>, które, co komplikuje status tej mowy i tej prozy, autorka sama wytwarza i przetwarza – w taki jednak sposób, by mimo zabiegów deformujących cudzą mowę zachować efekt językowej *mimesis*. Jak pisze Zofia Mitosek:

Tekst *Wojny polsko-ruskiej* mówi zapożyczonymi językami o zapożyczonych językach, ale mimo to sprawia wrażenie, że mówi o rzeczywistości, że odtwarza w sposób głęboko realistyczny mentalność i zachowania polskiego „dresiarza” z czasów określanych jako „kapitalizm, reklama, spółka akcyjna”<sup>8</sup>.

Co istotne: „Osobliwy język tej powieści, mieszanie i zagęszczanie elementów socjolektu powoduje, że realizm przeradza się w groteskę, a *mimesis* językowa staje się *mimesis* krytyczną”<sup>9</sup>.

Negatywne opinie na temat *Wojny polsko-ruskiej* i *Pawia królowej*<sup>10</sup> wynikają

<sup>4</sup> M. Bachtin, *Słowo w powieści*. W zb.: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 480.

<sup>5</sup> Zob. *ibidem*, s. 480–481.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 482.

<sup>7</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>8</sup> Z. Mitosek, *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska, Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną)*. W: *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków 2003, s. 334.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 338. *Mimesis* krytyczna wedle Z. Mitosek (*Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997) wiąże się z naśladowaniem uwzględniającym technikę cytatu, parodystyczny, ironiczny cudzysłów, intensyfikowanie technik przedstawieniowych.

<sup>10</sup> Powieść *Inni ludzie* zebrała znacznie lepsze, a przynajmniej bardziej wyważone recenzje. Nie pojawiły się zasadniczo głosy recenzentów zszokowanych językiem wykorzystującym pozaliterackie rodzaje wypowiedzi; powszechnie uznano konwencję groteskowego przedstawienia języka w tej prozie, ironiczną świadomość autorki. Krytyczne uwagi odnoszą się do zagadnień pozajęzykowych, np. dotyczą stosunku Masłowskiej do opisywanych przez nią z dystansem reprezentantów różnych klas społecznych (zob. np. A. Byrska, *Inni to nie my*. „Fragile” 2018, nr 3). Recenzenci doceniają słuch językowy autorki i wykorzystanie konwencji piosenki rapowej/hip-hopowej w konstruowaniu języka powieści. Zob. P. Cybulski, rec. na blogu *Przy muzyce o książkach*. Na stronie: <https://przymuzyceokszkach.com.pl/2018/05/dorota-maslowska-inni-ludzie-recenzja/> (data dostępu: 7 VII 2019). – P. Czaplinski, *Nowa książka Doroty Masłowskiej „Inni ludzie”*. *Stosunek Polaków do siebie nawzajem i do Polski jest w niej sprawą niesmaku*. „Gazeta Wyborcza” 2018, nr z 23 IV. – „*Inni ludzie*” – nowa książka Doroty Masłowskiej. „Rzeczpospolita” 2018, nr z 7 V. – P. Nyga, *Pat królowej*. Serwis Reflektor. Na stronie: <http://www.rozswietlamy.kulture.pl/reflektor/2018/07/03/pat-krolowej-recenzja-ksiazki-inni-ludzie-doroty-maslowskiej/> (data dostępu: 7 VII 2019). – M. Sowiński, rec. Serwis Culture.pl. Na stronie: <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie> (data dostępu: 7 VII 2019). – M. Stroiński, *To są nasze billboardy*.

na ogół z założenia, że język tych powieści zasadza się, by tak powiedzieć, na regule zgodności: słowa z jego literalnym sensem – po pierwsze, po drugie, wypowiedzi z jej podmiotem, to zaś oznacza przypisanie bohaterowi czy narratorowi kwestii, którą wygłasza, a także zrównanie głosu narratora z głosem autorki, co wiąże się, po trzecie, z utożsamieniem wartości świata przedstawionego z jej przekonaniami i upodobaniami. Po czwarte, założenie to opiera się na deklarowanym przez krytyków poczuciu, że forma języka powieściowego jest zgodna ze sposobem jego kreowania; wielu uznało, że utwory Masłowskiej to brudnopisy odzwierciedlające roboczy etap pracy nad tekstem.

Tymczasem wspólną właściwością tych trzech utworów (analizuję tu również, poza *Wojną polsko-ruską* i *Pawiem królowej*, powieść *Inni ludzie*, lepiej przyjętą przez krytykę niż dwa pierwsze utwory) jest nie reguła zgodności, przystawalności, łączności wymienionych tu aspektów wypowiedzi, ale zasada dystansu, który można pojmować ogólnie jako ironiczną rezerwę autorki, jej krytyczny stosunek do świadomości społecznej i utrwalonych w języku społecznych praktyk mówienia<sup>11</sup>. Przedstawienie ich w karykaturalnej postaci ma cel parodystyczny i interwencyjny: służy krytycznej analizie przemian współczesnej mowy, jej schematyzacji i spłyceń intelektualnego.

Zasada dystansu dotyczy, po pierwsze, oddalania słów od ich literalnych znaczeń. Słowa nie tyle wskazują tu na swoje bezpośrednie desygnaty, ile odsyłają do treści ukrywanych, wstydlivych, podskórnych, kierują też do sensów implikowanych; metonimicznie przywołują kontekst obyczajowy czy kulturowy, związany zazwyczaj z kulturą popularną. Po drugie, wypowiedzi w prozie Masłowskiej odłączają się niejako od sytuacji wypowiedziania, a więc i od swego podmiotu. Nie każdą kwestię można w tej prozie przypisać konkretnej postaci, dialogi nierzadko wtapiają się w inne dialogi i w narrację; z kolei narrator nawet w toku jednej wypowiedzi wielokrotnie zmienia swoją postać przyjmując również rolę bohatera czy też wielu bohaterów. Z drugiej strony, w pojedynczych kwestiach konkretnych osób ciągle pobrzmiwają głosy innych postaci, nie tyle dlatego, że głosy te nakładają się na siebie, ile z powodu specyficznego udialogizowania wypowiedzi; bohaterowie zdają się stale mówić do kogoś, ze względu na czyjąś obecność, również w monologach wewnętrznych, gdy w obrębie świata przedstawionego nie rysuje się żadna sytuacja rozmowy. W zaludnionym wieloma osobami świecie przedstawionym tych powieści to nie bohaterowie zmieniają wygłaszane kwestie, tylko odwrotnie – długa, wielorodna, wielogłosowa wypowiedź wciąż jakby zmienia swoich nadawców (co, oczywiście, jest sprawą inwencji narratora, nadrzędnego podmiotu tej opowieści).

---

dy. „Przekrój”. Na stronie: <https://przekroj.pl/artykuly/recenzje/to-sa-nasze-billboardy> (data dostępu: 7 VII 2019). – B. Suwiński, *Prestiżowy instant*. Serwis Instytutu Książki. Na stronie: <https://instytutksiazki.pl/literatura,8,recenzje,25,wszystkie,0,inni-ludzie,133.html> (data dostępu: 7 VII 2019). – W. Szot, rec. Serwis Kurzojady. Na stronie: <https://www.kurzojady.pl/1679-dorota-maslowska-inni-ludzie> (data dostępu: 7 VII 2019). – J. Traciewicz, rec. Rozrywka.blog. Na stronie: <https://www.spidersweb.pl/rozrywka/2018/05/09/inni-ludzie-maslowska-recenzja/> (data dostępu: 7 VII 2019).

<sup>11</sup> Istotę tych zagadnień wskazuje na gruncie teoretycznym i w odniesieniu do innej twórczości niż analizowana w niniejszym tekście M. Głowiński w książce *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje* (Kraków 2000).

Ostatnią sferę dystansu, oddalenia, rozłączności stanowi związek poetyki analizowanych utworów z hipotetycznym porządkiem procesu twórczego. Masłowska – wbrew chybnym diagnozom bezpośredniego odwzorowywania ulicznej mowy w narracji – powiedziała w jednym z wywiadów, że praca nad książkami to „koronkowa robota”, która polega na starannym modelowaniu zdań i dobieraniu drobnych elementów mowy, choć te zabiegi nie są, jak twierdziła, zauważalne dla czytelnika<sup>12</sup>. Prezentowanie cudzego języka określiła mianem „aktorstwa umysłowego”<sup>13</sup>. O pisaniu *Innych ludzi* opowiadała z kolei tak:

Włożyłam w nią [tj. powieść] takie ilości pracy, że aż mi jest siebie żal. Bo na przykład kiedy pisałam *Pawia królowej*, to nie stroniłam też od belkotu, bzdury, kakofonii, a tutaj chciałam, żeby wszystko było w punkt. Narzuciłam sobie formę piosenki, chciałam też, żeby słowa znaczyły kilka rzeczy naraz i żeby każde zdanie było w jakiś swój sposób piękne<sup>14</sup>.

Potoczna mowa powieści Masłowskiej, z pozoru nieczyszczona i niedbała, to w istocie efekt wtórnego aranżowania niedoskonałości językowej. „Wtórnego” w kilku znaczeniach: wiąże się ono nie tylko z fingowanym brakiem ingerencji, sztucznie wytwarzanym autentyzmem, ale też z problematyką nadbudowy poetyckiej tekstu, która oznacza tu nakładanie efektów literackich na struktury języka mówionego. Pojęcie wtórności ewokuje również sens powrotu – restytuowania autentyzmu języka za sprawą dokonującej się w tych powieściach krytycznej analizy jego nieudolnych przetworzeń, będących częścią codziennych praktyk komunikacji.

Wykorzystanie właściwości wypowiedzi nieliterackich w utworze artystycznym nie jest w tym przypadku formą ich nobilitacji, wręcz przeciwnie, literackość, oparta na regułach groteski, zmierza do kompromitującego mowę przetworzenia, dezawuowania słowa, celowego „pogarszania” mowy, obniżania jej poziomu, wyostrzania, zągęszczania i nasilania jej negatywnych jakości i zjawisk, mnożenia kontrastów, prowokowania brzydota, a więc opiera się na strategii deformowania języka.

Wszystkie te zabiegi służą przetworzeniu mowy, zatem realizują konwencję groteski lingwistycznej, opartej na „dostrzeżeniu źródła semantyki wypowiedzi w samym języku, odkryciu jego automatyzmów, absurdów, nielogiczności [...]”<sup>15</sup>. W analizowanych tu powieściach elementy przetwarzanej mowy nie są ani służebne wobec fabuły, ani ilustracyjne, stają się tematem samym w sobie. „Świat jawi mi się jako język, więc językiem go przetwarzam i dlatego jestem w stanie pisać”<sup>16</sup>, „to, co robię najlepiej, to dość wiarygodny zapis polszczyzny w różnych odmianach i umiejętność grania na tym. Niewiele więcej potrafię zrobić, ale to potrafię zrobić dobrze. To moje narzędzie do rzeczywistości”<sup>17</sup> – mówiła w wywiadach autorka *Pawia królowej*. Groteska lingwistyczna ma tu zakres totalny, obejmuje wszystkie sfery literackiej

<sup>12</sup> M. Zielińska, *Mrok, duży mrok*. „Didaskalia” 2006, nr 4, s. 33.

<sup>13</sup> *Dyskoteka w piekle*. Z D. Masłowską rozmawia P. Dunin-Wąsowicz. „Lampa” 2004, nr 4.

<sup>14</sup> *Nakreca się mrok*. Z D. Masłowską rozmawia Z. Król. „Dwutygodnik” 2018, nr 5. Na stronie: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7779-nakreca-sie-mrok.html> (data dostępu: 7 VII 2019).

<sup>15</sup> W. Bolecki, *Od groteski antycznej do modernistycznej. Historia – terminologia – zjawisko*. W: *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa 2012, s. 545.

<sup>16</sup> *Toja, dyletantka*. Z D. Masłowską rozmawia M. Michalska. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr 224, z 25 IX.

<sup>17</sup> *Nakreca się mrok*.

mowy. Masłowska nie pozostawia w zasadzie żadnego trybu mówienia, np. narracji, w neutralnej postaci, żaden wewnętrzny język powieściowy nie stanowi tła czy punktu odniesienia dla form ekscentrycznie przetworzonych. Również sfera wypowiedzi narratora, niejednorodna, migocząca wieloma głosami, staje się obszarem działań (auto)parodystycznych.

Groteskowość tej prozy wynika nie tylko z zabiegów literackich, ale też z samych właściwości mówienia. Autorka wykorzystuje sformułowania, które mogłyby się wydać karykaturalne nawet bez artystycznych środków intensyfikacji. Mogłyby się wydać, bo istotnie, choć są wynikiem deformującej kreacji, łatwo je sobie wyobrazić w wersji wyjściowej, w realnym użyciu, pozbawione groteskowej nadbudowy.

Groteska ma względem strategii deformowania zakres szerszy – jest ono bowiem jedną z technik groteskowego przedstawiania rzeczywistości<sup>18</sup>. W interpretacji prozy Masłowskiej można uznać deformowanie za dominującą strategię tworzenia jakości artystycznych z form nieliterackich, za ogólną zasadę odniesienia autorki do cudzego słowa. Choć nie brak tu również innych technik groteski, np. hiperbolizowania czy jukstapozycji. Świat przedstawiony w prozie Masłowskiej – jak przystało na groteskę – wydaje się amorficzny i niezborny, a sama literackość pełni tu funkcję zabawy i ludycznej gry na przekór normie wysokiej literackości, hołdującej koncepcji sztuki jako sprawy „poważnej” i „uroczystej”. Groteska eksponuje ponadto automatyzm i sztuczność zachowań; destabilizuje się w niej również podmiot twórczy<sup>19</sup>, co w prozie Masłowskiej ma szczególnie istotne konsekwencje.

Co dokładnie jest w tej prozie przedmiotem przedstawienia? Autorka *Wojny polsko-ruskiej* problematyzuje, po pierwsze, procesualność i niedoskonałość mówienia, pokazując wypowiedzi uchwycone jakby w trakcie formowania, nie poddane zabiegom estetyzacji; po drugie, obnaża myślowe mielizny i klisze użytkowników codziennej polszczyzny; po trzecie, ujawnia ich skrywane, lecz widoczne w języku intencje i myśli: wstydlive rojenia, niskie pobudki, niechlubne aspiracje, autoprezentacyjne popisy i pożałowania godne zachowania utrwalone w samej mowie, a także różnego rodzaju „skazy”, takie jak kompleksy czy lęki. To, co określa bohaterów tej prozy, to, jak pisał Jan Gondowicz w recenzji *Pawia królowej*, „świadomość głęboko pozawerbalna, oparta na lękach, zwidach, przesadach, gołych popędach, konfuzji i agresji, cały ów bigos opierających się wypowiedzeniu treści [...]”.

*Paw królowej* to coś więcej niż perfidny językowy portret bohaterów masowej wyobraźni i ich złączanego żywota. To przyłapanie na gorącym uczynku narzucanej nam wszechobecnej mowy, za pomocą której nie sposób powiedzieć prawdy. I wskazanie, że kłamliwość tej mowy demaskuje właśnie jej składnia, składnia bełkotu<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> W ten sposób przynajmniej jest to definiowane we współczesnych opisach groteski. W okresie Młodej Polski deformacja, rozumiana jako stylizowanie brzydoty, bywała przeciwstawiana grotesce (mimetycznej). Taką teorię sformułował J. Topass w rozprawie *Szlakami dusz twórczych*, przybliżonej przez K. Kłosińskiego w książce *Wokół „Historii maniaków”. Stylizacja, brzydota, groteska* (Kraków 1992). Wedle Topassa groteska przedstawia brzydotę bezstronnie i wiąże się z bezpośrednim stosunkiem artysty do opisywanego obiektu. Stylizowanie brzydoty jest „stronne”, a umożliwiają ją systemy symboliczne.

<sup>19</sup> Cechy groteski wymieniam za Boleckim (*op. cit.*, s. 552).

<sup>20</sup> J. Gondowicz, *Glizdzia piosenka*. „Nowe Książki” 2005, nr 8.

Autorka sięga po zjawiska ekstremalnie prawdziwe, boleśnie rzeczywiste, zgrzebne i brzydkie. Wszystkie negatywne cechy mówienia wykorzystuje właśnie ze względu na ich niedoskonałość. „To, co piszę, jest trochę przeglądem przez rzeczy odrzucone, takim przekrojem przez wysypisko” – mówiła w wywiadach<sup>21</sup>; „zrobiłam sztukę z czegoś, z czego pozornie sztuki zrobić się nie da. Z najbardziej wstydlivej warstwy rzeczywistości. Z czegoś żenującego, odgradzonego od sztuki. Wykrzesalam z tego literaturę”<sup>22</sup>; „przypominam sobie różne najbardziej beznadziejne rzeczy, jakie słyszałam albo myślałam, i robię z nich kompozycje”<sup>23</sup>. Owe „beznadziejne rzeczy” ujęte w literacką narrację tracą znaczenie wypowiedzi błędnych czy brzydkich, tj. wypowiedzi, które można rozpatrywać pod względem norm poprawnościowych bądź estetycznych, i stają się obiektem analizy oraz ekspozycji, niczym tekstowe *ready-mades*.

Elementy obce z punktu widzenia wysokoartystycznej normy stają się w tej prozie tworzywem języka powieści, a fragmenty „poetyckie” – tj. poetyckie w zamiśle fingowanych nadawców, siłujących się daremnie na językową elegancję, a w efekcie komiczne – nabierają cech słowa obcego, wykrzywionego w parodystycznej karykaturze. Dialogiczna relacja między słowami polega tu na sprzeczności intencji pierwotnego i wtórnego nadawcy wypowiedzi (tj. bohatera i podmiotu dzieła literackiego). Groteskowość pełni w stosunku do tego typu mowy funkcję podwójną – umożliwia ją i buduje wobec niej dystans<sup>24</sup>. Temat ten podejmuje Krzysztof Kłosiński w swoim opisie groteski:

„groteskowość” jest słowem, które współtworzy przeskok – od wypowiedzi do wypowiedzianego – przy jego [tj. „narratora (»autora«)] udziale dochodzi do głosu podmiot wypowiedzianego (narrator) w miejsce podmiotu wypowiedzi (bohatera). To, co „groteskowe” dla pierwszego, nie jest takim dla drugiego, bowiem „groteskowość” oznacza tu właśnie nieuchwytnie dla producenta ideologii obrócenie się wytworu przeciw wytwórcy<sup>25</sup>.

Odwolania do różnorodnych form wypowiedzi wiążą z kolei twórczość Masłowskiej z problematyką intertekstualności, nie tyle przez artystyczne wykorzystanie słów, które są częścią różnych odrębnych, rozpoznawalnych porządków wypowiedzi, ile – by przywołać istotne dla tej kwestii zagadnienia wskazane przez Michała Głowińskiego – ze względu na grę, jaka rozpoczyna się między włączonymi do utworu tekstami, na relacje zachodzące między nimi<sup>26</sup>. Należy wobec tego spytać za badaczem<sup>27</sup>, co oznaczają groteskowe elementy mowy wykorzystane w powieściach Masłowskiej, jaką rolę grają w ich wyposażeniu semantycznym; w jaki sposób autorka wprowadza do nich wypowiedzi z obcego porządku językowego, czy motywuje je za pomocą jakichś konkretnych środków, jaką pełnią funk-

<sup>21</sup> *Dyskoteka w piekle*, s. 19.

<sup>22</sup> *To ja, dyletantka*.

<sup>23</sup> *Jak urodzenie dziecka*. Z D. Masłowską rozmawia P. Gruszczyński. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr z 10 X.

<sup>24</sup> Zob. M. Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*. W zb.: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Wrocław 1972, s. 273.

<sup>25</sup> Kłosiński, *op. cit.*, s. 205.

<sup>26</sup> Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 22.

<sup>27</sup> Głowiński stawiał te pytania w odniesieniu do innej twórczości niż tu analizowana.



cje i jak współbrzmia z innymi hipertekstami, co wnoszą do ogólnego znaczenia utworów<sup>28</sup>?

W przypadku analizowanych tu powieści Masłowskiej jest to o tyle istotne, że cudze teksty nie tyle wnoszą cokolwiek do ogólnego znaczenia, ile je w zasadniczy sposób określają i kształtują; a zarazem o tyle problematyczne, że autorka zupełnie redukuje sferę (względnie) neutralnej wypowiedzi narratora, na której tle mogłyby się wyróżniać wypowiedzi stylistycznie odmienne; operuje wyłącznie materia cudzego słowa. Mówiąc językiem Bachtina, twórczość Masłowskiej polega na pełnym zasymilowaniu cudzego słowa, które w użyciu artystycznym pozostaje nadal uprzedmiotowioną i przetworzoną mową cudzą (tj. nie zostaje ona utożsamiona z językiem autorki, nie staje się jej mową własną). Deformująca ingerencja artystyczna, która przekształca tę mowę w tworzywo literackie, polega na parodystycznym odwróceniu jej wartości: to, co w pierwotnym użyciu miało być poważne, staje się komiczne. Autorka „zapożycza słowo cudze, lecz w odróżnieniu od stylizacji nadaje mu kierunek myślowy wręcz sprzeczny z jego naturalnym” – wedle Bachtina<sup>29</sup>. Następnie, zgodnie z regułami groteski, które przywołuje za Głowińskim, „przejmuje elementy należące do aprobowanej lub narzucanej świadomości społecznej, jednakże separuje je od kontekstu, w którym one występują: zachowując części składowe, burzy całości”, gdyż „dla groteski najważniejsza jest część burząca”<sup>30</sup>. Toteż autorka, zgodnie ze sztuką groteski, rozkłada świat na czynniki pierwsze, tj. jego społecznie utrwalone wizje, i buduje z nich nowe całości.

### Słowo jako proces

*Wojna polsko-ruska, Paw królowej* oraz *Inni ludzie*, jako utwory skomponowane z wypowiedzi niedoskonałych, niby niegotowych, uchwyconych jakby w chwili, w której powstają, uświadamiają procesualny charakter i myślenia, i wysłowienia, i twórczości literackiej. Oto fragment *Pawia królowej*. Otwiera go powracający w całej powieści parodystyczny schemat opisu okoliczności zdarzeń („Grudzień, rok czwarty dwa tysiące, miasto Warszawa, państwo polskie Polska”, PK 54), z typowymi dla przetwarzanej przez autorkę mowy inwersją i wielosłowiem, które odsyłają do potocznych wyobrażeń o elegancji językowej. Ów schemat opisu niepostrzeżenie przeistacza się w mowę pozornie zależną, prezentującą przebieg myśli niezbyt rozgarniętej sprzedawczyni, Katarzyny Lep. Do prowadzonej przez nią piekarni przychodzi dwóch policjantów. Choć celem ich wizyty są zwykłe zakupy, widok funkcjonariuszy sprawia, że wyobraźnia bohaterki, przywykła do poetyki sensacji telewizyjnej, wyświetla jej scenariusz interwencji kryminalnej. Na wypadek powołania na świadka zdarzenia (które nie miało miejsca) „Lep Katarzyna” pospiesznie obmyśla plan swojej odmowy:

Grudzień, rok czwarty dwa tysiące, miasto Warszawa, państwo polskie Polska, o co może chodzić? –

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>29</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 293.

<sup>30</sup> M. Głowiński, *Groteska we współczesnej literaturze polskiej*. W: *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 155.

pyta się Katarzyna Lep siebie sama w sobie, poprawiając pospiesznie ułożenie na oczach powiek, czego chcą ci dwaj tutaj zbliżający się policjanci panowie? Jakby co, to nic nie wiem nic i jak coś, to nic im nie powiem, ja nie mam nic wspólnego z niczym i jak coś to mnie o nic nie chodzi, nic ja o niczym nie wiem i nic mnie to nie obchodzi, i nic nie powiem, nic nie widziałam, bo ja tu patrzyłam wtedy w inną stronę, leżli tu jeden z drugim jacyś tacyś? A może, ale ja wtedy w stronę pieczywa miałam patrzona, penis w pochwie. [PK 54]

Fragment przedstawia myślenie w sytuacji nerwowego napięcia. Bohaterka układa w głowie serię gorączkowych pytań i odpowiedzi. Wszystkie z grubsza znaczą to samo, lecz obawa o skuteczny przekaz każe jej przymierzać tę samą treść do różnych form wyrazu, jakby kilka wariantów identycznych wyjaśnień mogło dać chwilowe poczucie przygotowania wyczerpującej argumentacji i było czymś więcej niż rozpacziwa pustka w głowie. Testując w myślach różne formy zeznania, Kasia powtarza kilka tych samych struktur wypowiedzi: podobne zdania, zorganizowane wokół przywoływanego parę razy negatywnego zaimka („nie wiem nic” i „nic im nie powiem”), te same fatyczne wtręty („jakby co” i „jak coś”), te same słowa w obrębie jednego zdania (np. „jakby co, to n i c nie wiem n i c”). Iluzję wypowiedzi mówionej<sup>31</sup> oddaje zabieg kumulowania elementów niekorygowanych, odtwarzający porządek formowania takiej wypowiedzi. Jednokierunkowej – wszakże rozwija się ona w czasie – uniemożliwiającej poprawki. Autorka zachowuje więc i uwypukla niedoskonałości mówienia: powtórzenia, treści „nieważne”, znaki myślowego niedbalstwa, chaotyczny, nieliniowy bieg myśli i ich zapętlenie.

Narracja przypomina tu skaz, który polega na „wprowadzeniu w obręb opowiadania żywiołu języka potocznego”<sup>32</sup>. Skaz, tak jak i monolog wypowiedziany aktualizuje – wedle Głowińskiego – sytuację rozmowy, dąży do nadania monologowi cech bezpośredniej, zwykłej opowieści, co wyraża się „w nawiązaniu do pozornie nie kontrolowanej i jakby utrwalonej na gorąco mowy potocznej”; elementy skazu widoczne są we frazach niedbałych, wypełnionych pourywanymi zdaniami i oddanymi w tekście gestami fonicznymi<sup>33</sup>. Monolog wypowiedziany, stanowiący, podobnie jak skaz, formę monologu odwołującego się do wypowiedzi ustnej, nosi z kolei cechy retorycznego i intelektualnego zrygoryzowania (opowieść utrzymana w tym porządku musi być zdolna do przekazania zasadniczej problematyki utworu, jak pisze Głowiński). Obydwie te formy „są motywowane przez sytuację w narracji wypowiedzianej zasadniczą sytuacją dialogową, która powołała do życia monolog”<sup>34</sup>. Dominuje tu więc rola czynnika oralnego i obecności odbiorcy.

Proza Masłowskiej łączy cechy skazu i monologu wypowiedzianego; pozoruje niedbałą mowę, utrwaloną rzekomo na gorąco, która jednak w istocie jest wynikiem rygoru intelektualnego; skomplikowanych operacji semantycznych, rozluźniających relację między słowem a jego desygnatem, i kunsztownych (wbrew pozorom niedbałości) zabiegów ingerujących w estetykę oraz znaczenie słów. Typowa dla mo-

<sup>31</sup> Odwołuję się do sformułowania B. E j c h e n b a u m a z pracy *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola* (w zb.: *Rosyjska szkoła stylistyki*, s. 491).

<sup>32</sup> M. G ł o w i ń s k i, *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 86.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 99.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

nologu wypowiedzianego i skazu obecność odbiorcy w danej frazie nie tylko wynika w prozie Masłowskiej z odtworzenia w narracji rzeczywistych praktyk mowy, realnego, wpisanego w język, kontaktu nadawcy z odbiorcą. Jest także efektem działań literackich, łączących właściwości narracji pierwszoosobowej, drugoosobowej i auktorialnej z dialogami, mowy pozornie zależnej z monologiem wewnętrznym, itd. Wszystkie sfery wypowiedzi narracyjnej przenikają się tu i łączą. Autorka *nb.* odwraca porządek dialogów i narracji<sup>35</sup>; czyni z narracji przestrzeń wypowiedzi wielu osób, a żywioł rozmowy wprowadza do monologu jednej postaci, która we własnych myślach projektuje swego interlokutora.

Tendencja do dialogizowania języka (czy może: wydobywania jego dialogowości) jest w tej twórczości bardzo wyrazista i nie dotyczy jedynie stosunków dialogowych między odmiennymi formami wypowiedzi. Bohaterowie Masłowskiej mówią zawsze do kogoś lub choćby z myślą o potencjalnym adresacie, stąd tak częste w ich wypowiedziach – nie tylko w rozmowach, ale też w monologach wewnętrznych – fatyczne elementy porozumienia, ustabilizowane w praktyce językowej szablony rozmowy, uchwytny sygnały językowej autoprezentacji (przed kimś), sublimowania wstydu (wobec kogoś), wywierania presji (na kimś), nawiązywania i podtrzymywania kontaktu (z kimś). Jako zjawiska mimetycznie czytelne (mimo groteskowej przesady), a zatem odsyłające do realnych właściwości mówienia, uświadamiają istnienie elementów komunikacji wpisanych w język.

W powieściach Masłowskiej pojawia się także sporo *quasi*-dialogowych partii w narracji czy w monologach bohaterów – zachowań językowych służących podtrzymaniu kontaktu z interlokutorem bądź sformułowań potwierdzających rangę słów mówiącego. Np. „jakbym miał wybierać, to zupkę chińską z kaczki też bez zastanowienia wybrałbym. Ale wiesz. Tam straszna chujozza na tym *Z Końmi sylwester* była w kwestii aprowizacji [...]” (PK 85); „Pyta, dlaczego siedzę z twarzą do ściany. Mówię, czy gdybym siedział przodem, to może by coś zmieniło, t a k?” (W 6–7); „Ale generalnie to powiem t a k: s z c z e r z e? najczęściej są to kobiety, co nie podobają się facetom, i przez to jedna z drugą tak sobie to tłumaczą, że są lesbą” (IL 49). Podobne frazy – umieszczone w monologu, nie w dialogu, w którym byłyby umotywowane prawdopodobieństwem komunikacyjnym – tracą znaczenie funkcjonalne czy pragmatyczne i zyskują sens literacki, stają się figurami awangardowej dezautomatyzacji, która przez zmianę kontekstu użycia czyni zauważalnym zjawisko utrwalania nawykowych zwrotów w języku i pozwala dostrzec wpisane w język psychologiczne motywacje mówienia: potwierdzanie rangi słów bądź podtrzymanie kontaktu to ustabilizowane w języku sygnały myślenia o sobie samym w relacji z kimś, dbałości o chwilowe poczucie wspólnoty czy o perswazyjną skuteczność wypowiedzi.

### Słowa i emocje

Aby bliżej przyjrzeć się wskazanym kwestiom, a także ujmowanym przez pisarkę psychologicznym motywom mówienia, warto jeszcze wrócić do sceny rozmowy

<sup>35</sup> Zob. L. Doležel, *O stylu moderní české prózy. Výstavba textu*. Praha 1960. Cyt. za: M. Głowiński, *Dialog w powieści*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973, s. 37.

z policjantami. Masłowska wykorzystała w niej satyryczny potencjał tego niecodziennego spotkania i zaprezentowała celnie kilka zachowań językowych. Fragment przynosi w warstwie fabuły nieoczekiwany zwrot akcji. Wbrew przewidywaniom bohaterki i początkowym zamiarom jednego z funkcjonariuszy:

spodobała się Katarzyna Adamowi, fajna dżaga i w pepku ma kolczyk, długie włosy, a on to w kobietach lubi, dobrywieczór witamy dzień dobry, policja polska, chcielibyśmy panią ze współkolegą poaresztować, he he, to były żarty takie wesołe, cycki w pochwie, dwie drożdżoweczki dla mnie i dla współkolegi poproszę, bo tu ważne zgłoszenie mamy nieopodał i coś przed sprawą wciągnąć mamy sobie wolę ochotę. [...] i tak dalej, i tak przyjemnie im się rozmawiało, [...] aż powiedzieli: „a weź ty już bo trzydzieści jest tu siedemnasta, chodź z nami pani Kasia [...]”. Co »nie może«? Kto nie może?! To jest pan Adam, a ja pan Karol, my jesteśmy policja i my ci tu możemy zaraz czegoś pozwala albo nie pozwala, penis cycki penis pochwy penis złamany, my cię tu aresztujemy i my cię w samochód tu zaraz wekujemy [...]”. [PK 54–55]

Narracja w przytoczonym fragmencie łączy głosy trójki bohaterów oraz zmiennego w swych rolach narratora. Wskazuje na uchwycone w samym zapisie mowy oznaki ich samopoczucia, stosunku do tego, o czym mówią, a także sygnały uniwersalnych (tj. stereotypowych, tłumaczących się poza kontekstem rozmowy) postaw i zachowań. Ogniskują się one wokół reprezentowanej przez funkcjonariuszy instytucji władzy i są widoczne zarówno w ich wypowiedziach, jak i w relacji Kasi, w jej nerwowym napięciu, które wywołał widok policjantów. W ich słowach przebiega poczucie wyższości i powagi sprawowanego urzędu, manifestowane w rozbudowanej formule powitalnej „dobrywieczór witamy dzień dobry, policja polska”, ale i w przełamującym tę powagę jowialnym dowcipie, protekcjonalnym wobec kobiety, niejako im podległej („chcielibyśmy panią ze współkolegą poaresztować, he he”; „To jest pan Adam, a ja pan Karol, my jesteśmy policja i my ci tu możemy zaraz czegoś pozwala albo nie pozwala”). Już sama żartobliwie użyta przez nich forma „pan Adam”, która w polskich realiach określa konkretny typ zażyłości, dystansu i sympatii zarazem, przywołuje pewien kontekst obyczajowy, atmosferę poufałości właściwą oficjalnym relacjom. Autorka często wykorzystuje słowa w taki sposób, by poza integralnie wpisanym w nie znaczeniem (które zresztą chętnie problematyzuje, przeinacza, wykrzywia) wnosić wraz z nimi sensory naddane: konteksty, okoliczności, sytuacje, nie wprost wyłożone intencje. W wypowiedziach policjantów pojawiają się frazy interesujące ze względu na problematyczny typ odniesienia do rzeczywistości. Kwestie „żarty takie wesołe” czy „coś przed sprawą wciągnąć mamy sobie wolę ochotę” raczej nie są prawdopodobne w realnym użyciu. Ilustrują z zamierzoną przesadą (która nasila umowność) sam mechanizm tautologicznego pusto- i wielosłowia.

Najbardziej wyraziste przykłady zerwania referencji to pojawiające się w całym *Pawiu królowej* (i oczywiście także w tym fragmencie) wyrażenia takie, jak „penis w pochwie”, „cycki w pochwie” czy „penis cycki penis pochwy penis złamany”. Ich umowny sens uruchamia ściśle literacki, artystyczny tryb odbioru, właściwy interpretacji dzieł awangardowych: dezautomatyzuje znaczenie słów i wskazuje na typ ich użycia. Fragmenty, z jednej strony, nasuwają skojarzenie z podskórną seksualną ekscytacją bohaterów, nie wypowiedzianą (czy niewypowiadalną), ale wciąż powracającą w myślach, z drugiej – stanowią, być może, luźne nawiązanie do zjawiska bezmyślnego, nawykowego powielania wulgaryzmów. Zastąpienie słowem

„penis” jego wulgarnego ekwiwalentu nie wynika z dbałości Masłowskiej o elegancję języka ani też z cenzorskiej intencji wydawcy – w całej narracji wulgaryzmy pojawiają się często. Wyraz użyty w zastępstwie innego, w sytuacji gdy zastąpione słowo nie spełnia swojej roli jako równorzędny znaczeniowo i stylistycznie odpowiednik, wskazuje na sam zabieg zastępowania, czyni go znaczącym, a więc sprawia, że staje się chwytem literackim. Tę literackość spiętrza dodatkowo inne znaczenie. Wtręty o penisach, pochwach i „cyckach” stanowią również odległe nawiązanie do rozpowszechnionego zjawiska erotyzowania przekazu w mediach. Umieszczenie w narracji podobnych elementów znosi regułę referencjalności, ale uwypukla sam mechanizm językowych aberracji i uwalnia ich potencjał komiczny.

Fragment przedstawiający scenę w piekarni przywołuje w wiarygodnie oddanym zapisie języka niemały kontekst psychologiczno-społeczny; jest wykładnikiem lęku Kasi, gonitwy jej myśli, respektu przed władzą, sygnałem niepewności łączonej ze swego rodzaju butą. Wszystkie te znaczenia są skumulowane w mowie bohaterów, nie znalazły się w zewnętrznym względem niej komentarzu narratora ani w warstwie zdarzeń. Sam narrator, pozornie wycofany do szeregu bohaterów, wybija się jednak spośród nich swoją nadświadomością językowych mechanizmów, parodystycznymi operacjami i ciągłą zmianą form ingerencji w świat przedstawiony. W cytowanym niżej fragmencie mimetyczny monolog Kasi Lep przechodzi w formę wypowiedzi mającej niejasny, zmienny status podmiotowy:

w myślach sobie policzyła, że bez ściemy, nie będzie zamknięcie sklepu wcześniej ciężkim przewinieniem, to było oka mgnienie, gdy wzięła jeszcze trochę ciastek świeżych względnie i jakichś tam bułek, że na ziemię spadły je potem je weźmie wpisze we fakturę, by nie dostać potem bure, od szefowej w mentalną skórę, bo kurde, mówię po raz któryś, niech runą pesymizmu i negatywnych stron rzeczywistości mury [...]. [PK 55–57]

Iluzję wypowiedzi mówionej i doświadczenia pozornie niezapśredniczonego<sup>36</sup> przez narracyjny komentarz wywołują sygnały pośpiechu i myślowego niedbalstwa, takie jak bezsensowne powtórzenie zaimka („spadły je potem je weźmie”), potoczne dublowanie orzeczenia za pomocą drugiego „wziąć” („weźmie wpisze”), brak precyzji („jakichś tam”) czy błąd fleksyjny („nie dostać bure” zamiast „bury”), który jednak zyskuje status elementu poetyckiego jako rym do „fakturę” oraz „skórę” i słabiej wyczuwalny do „mury”: „by nie dostać potem bure, od szefowej w mentalną skórę, bo kurde, mówię po raz któryś, niech runą pesymizmu i negatywnych stron rzeczywistości mury”; jest to zresztą nawiązanie do znanej piosenki Jacka Kaczmarskiego. Trudno podejrzewać, by Kasia w swym nerwowym pośpiechu zadbała o rytm i rym własnego monologu wewnętrznego czy też o intertekstualne aluzje. „Mentalna skóra” jako metafora nieoczywista, niezleksykalizowana, a więc nie tyle językowa w sensie ogólnym, ile ściślej: poetycka, także by się w nim raczej nie znalazła, gdyby istotnie był odzwierciedleniem chaotycznych myśli, podobnie jak wpisane w tekst żarliwe wezwanie do optymizmu („niech runą pesymizmu i negatywnych stron rzeczywistości mury”), ośmieszona przez kontrast tej poważnej (w zamyśle sfigowanego nadawcy) frazy z potokiem niedbałych słów o niczym; kontrast bę-

<sup>36</sup> Jest to ciekawy zabieg iluzji niezapśredniczenia, który swoją wiarygodność zawdzięcza w istocie złożonemu zapśredniczeniu, polegającemu na spiętrzeniu sformułowań „zbędnych” i „pustych”.

dący skądinąd, podobnie jak nieoczywisty status wypowiedzi, chwytem literackiej groteski.

Ta błaha krótka fraza: „bo kurde, mówię po raz któryś”, łączy dwie sprzeczne przesłanki dociekania w sprawie „kto tutaj mówi”. Ekspresyjne wykrzyknienie „bo kurde” jest jakby głosem Kasi, ale już „mówię po raz któryś” jako część jej wypowiedzi nie ma uzasadnienia w fabularnym porządku zdarzeń (Kasia wszystko mówi po raz pierwszy, skoro właśnie poznała policjantów). „Po raz któryś” padła kwestia o burzeniu murów pesymizmu nie w tym fragmencie, lecz w całej powieści, co zdradza świadomość metaartystyczną i metafikcyjną podmiotu wypowiedzi, a więc ten, kto mówi, to narrator panujący nad materiałem literackim *Pawia królowej*, nakładający swoją wypowiedź na kwestię bohaterki.

Bardziej radykalne, bo sięgające absurdu lingwistycznego, zupełnie nieprawdopodobne w realnej komunikacji, przykłady takiego przetworzenia mowy znajdziemy w *Innych ludziach*. Egzemplifikacją może tu być fragment, w którym we śnie głównego bohatera pojawia się scena szkolna, oddająca jego dziecięce upokorzenie za pomocą języka. Na standardową kwestię nauczycielki nakładają się dziecięce wyzwiska: „Janik Kamil? jedyńka z minusem, jedyńka z brudnymi uszami i starą kanapką, z samą musztardą, wstań i przyjdź z matką” (IL 20). Ciekawymi elementami wypowiedzi są tu „brudne uszy” i „stara kanapka”, stanowiące nie ściśle językowe, lecz wizualny element świata przedstawionego, który zastępuje dziecięcą, „szczeniacką” inwektywę służącą napiętnowaniu i odrzuceniu<sup>37</sup>. W tym abstrakcyjnym sformułowaniu „jedyńka z brudnymi uszami i starą kanapką” zlewają się dwa komunikaty: „stawiam ci jedyńkę” nauczycielki z dziecięcym „masz brudne uszy i stare kanapki, nie będziemy się z tobą bawić”. Oto osobliwe połączenie konwencjonalnej belferskiej wypowiedzi i skomplikowanej semantycznie synekdochicznej figury inwektywy, zastąpionej obcym jej ekwiwalentem z innego porządku wyrazów (zamiast spodziewanej uczniowskiej frazy pojawia się element szkolnej rzeczywistości). Te dwie formy wypowiedzi łączy, oczywiście, nadrzędny podmiot opowieści. W języku przeciętnego Kamila Janika raczej nie mieści się poetycki, absurdalny obraz szkolnej oceny z brudnymi uszami.

W innym punkcie narracji kłoszardzi (zwani tu „menelami”) wymieniają uwagi o zdrowym odchudzaniu – wiarygodne, ale w rozmowie innego typu bohaterów. „Chudnięcie to tylko 30 procent trening, reszta odżywianie [...]” (IL 58), pouczają, wypowiadając zapewne poprawne merytorycznie, lecz nie swoje słowa. A więc podmiot utworu przywołuje ich kwestię „nieprawidłowo” pod względem pragmatycznym. Dalsza jej część zupełnie odrywa się od zarysowanej tu sytuacji dialogu, słowo zaś przekształca się w mikromakabreskę: „Ja rekomenduję raka, schudłem nagle i na zawsze / umarłem tam, na tej ławce” (IL 58) – tu można odnieść wrażenie, że mówi już nie bohater, ale jakby narrator, który zjawił się niespodziewanie w cudzym dialogu.

Styl tego ostatniego zdania nie odbiega zasadniczo od kwestii bohaterów, co jest sygnałem wycofania trzeciosobowego komentarza formułowanego z perspektywy wszechwiedzy narratora, oznaką żartu z jego majestatycznej autonomii.

<sup>37</sup> Na ten trop naprowadzają wcześniejsze fragmenty: „Cała klasa się śmieje [...], on w ostatniej ławce, z downem i Cyganem, co śmierdzi zbutwiałym praniem [...]” (IL 19–20).

A jednak narrator dominuje. Tym, co go wyróżnia spośród bohaterów, jest realizująca się na innym niż stylistyczny poziomie nadrzędna świadomość schematyzmu mowy, odczytywania intencji słowa i zdolność do jego literackiego przetwarzania. A niekiedy również – demonstrowana swoboda przenikania do różnych poziomów literackiego przedstawienia. Bywa, że narrator opisuje świat Stanisława Retry, bohatera *Pawia królowej*, w auktorialnej opowieści (którą traktuje parodystycznie, jako konwencję przedstawienia), niekiedy uczestniczy w jego perypetiach jako bohaterka, „Masłoska”, by znów nieoczekiwanie zrównać się z autorką i omawiać w ramach narracji recepcję swoich książek. Albo opisywać własny warsztat pracy, uwzględniając jego czysto techniczne aspekty<sup>38</sup>.

Przytoczony niżej cytat, w warstwie zdarzeń przedstawiający spotkanie Kasi z Retrą, skrywa autotematyczne fragmenty ukazujące pojętą literalnie czynność pisania – pełnią taką funkcję nazwy używanych przez nią klawiszy. Jak to w prozie Masłowskiej, podmiotowy status wypowiedzi nie jest jasny i równie dobrze można czytać ten tekst jako słowa Kasi, na które – niewykluczone – nakłada się narracja autotematyczna:

w Katarzyny głowie rzezi stłuczone szkło, myślowych operacji pospiesznych swąd, pokus nagłych tłok, żeby nie kupował pieczywa starego chce ostrzec go, powiedzieć ale co, „*this old*” czy po prostu „*this is not*”, na ekranie płonącym ciągle nowego wyskakuje jej coś, szaleją procesory, świeci się lampka CAPS LOCK, zawsze kochała go i w ogóle rock, choć generalnie woli polski hip hop, zespołów różnych natłok, ale teraz wie najlepsze jest co, angielskiego nauczy się, niech da jej rok, jej dotychczasowe życie to był żenujący błąd, ma chłopaka ale jakiego? Szybko, szybko, szybko. Jak szafę pełną lumpów zużytych przegląda swe przed przyjściem jego do piekarni życie, od zbyt silnego wciskania psuje jej się BACKSPACE przycisk, więc używa teraz na masową skalę opcji WYTNIJ, wytnij wytnij wytnij *cut*, ma? Miała chłopaka, ale on nic do powiedzenia nie ma, od dwóch lat w Biedronce jest strażnikiem i jego pozycja w życiu jest żadna, trzy kilometry ganiać sprintem za dzieciakami, by prince polo im zabrać, co ukradły, i tak do nocy od rana, a nocą ze zmęczenia się ślaniać, przed współżyciem telewizją zaciekawieniem się zaślaniać, a ona czułości by chciała, wciąż marzy o seksualnych cosmograch i cosmozabawach, cosmotricki i cosmosztuczki różne chętnie by z nim miała, ciekawe z kim, skoro on siedem wypił piw i śpi od dawna, penis i pochwa, co za chała. [PK 42]

Do piekarni przychodzi Stanisław Retro. Czytelnik śledzi pospieszne prognozy słów Kasi, które wedle jej przewidywań powinny paść za chwilę. „Szalejące procesory” wyobraźni dziewczyny ukazują jej postać z wyobrażonej przez nią perspektywy Stanisława. Bohaterka przewiduje słowa, które mogłyby paść, gdyby piosenkarz z miejsca się w niej zakochał, oraz swoją odpowiedź na ewentualne wyznania i deklaracje wspólnej przyszłości. Szybki bilans własnego życia, które niechybnie musiałyby mu w tej sytuacji zrelacjonować, powoduje w niej takie zażenowanie, że postanawia część zdarzeń wykasować z pamięci przy użyciu klawisza *backspace* i funkcji „wytnij”. Fragment ten można odczytywać jako krytyczną autoanalizę, która w wyobraźni bohaterki przybiera postać narracyjnego konstruowania własnego życia. Funkcje pisania na komputerze byłyby metaforycznie określonymi narzędziami jej autoprzedstawienia, które skądinąd zdradzają wykraczające poza skalę jednego przypadku i zarazem literacko wyolbrzymione zjawisko przenikania do realnego życia – kategorii i narzędzi opisu różnych gatunków komunikacji internetowej.

<sup>38</sup> Zob. Mitosek, *Opracowanie do rzeczywistości*, s. 344, 346.

Dotyczy to również kolorowej prasy, czego znakiem są fantazje erotyczne Kasi, opisane w kategoriach tabloidowych: „wciąż marzy o seksualnych cosmograch i cosmozabawach, cosmotricki i cosmosztuczki różne chętnie by z nim miała”, a także – ogólnie mówiąc – wedle tabloidowej wyobraźni. Jej ślady widać np. w tym fragmencie:

„A tu też dziś u mnie kupował ten Retro Stanisław, ten taki co jest w Radiu Zet na liście...” – mówi Katarzyna – ale oczywiście po angielsku wyłącznie ja z nim rozmawialiśmy”. „Ale dla jakich powodów po angielsku?” – pyta Korzeń Karol. Nie wiem, ale podobno czytałam jakoby, że to mason”. [PK 55]

Pojawia się tu często w prześmiewczej prozie ostatnich lat figura gwiazdy, wobec której bohaterowie próbują definiować swój status. Z jednej strony, jak Kasia w tym przypadku, budują iluzję własnego udziału w celebryckim świecie, sugerując swoje bliskie z nim związki, z drugiej – dystansują się od niego.

„Podobno czytałam jakoby, że to mason” oznacza oczywiście co innego niż „to mason”. Użycie archaicznego spójnika „jakoby” służy na poziomie przewidywalnych zamiarów bohaterki uwzniośleniu wypowiedzi. Cała zaś fraza podkreśla rolę tego, kto wygłasza podobne słowa, daje mu poczucie wtajemniczenia, bycia w ekskluzywnej grupie tych, którzy „wiedzą”. Sama figura masona jest tu zresztą symptomatyczna. W prymitywnym dyskursie publicznym, w którym mieści się wypowiedź bohaterki, figurę masona traktuje się jako wcielenie obcości i zła. Kontekst wypowiedzi wskazuje na nieświadome użycie tego słowa, znaczące tylko jako rodzaj stygmatyzującej obelgi, która przez dystans do „gorszego” sytuuje Kasię po stronie „lepszyc”. Kryje się za tym podszyte kompleksami ambiwalentne uczucie łączące podziw i pogardę. Pogarda dziewczyny pozwala rekompensować niemożność bycia częścią wzbudzającego jej podziw i nieosiągalnego świata jednosezonowych gwiazd.

Zjawisko przenikania narzędzi komunikacji internetowej do języka ogólnego autorka zilustrowała ciekawie w *Innych ludziach*. Włącza tu do narracji popularne w komunikacji tzw. mediów społecznościowych wyrażenia opatrzone „hasztagami”, które nadają słowu status „linku” odsyłającego do innych słów połączonych wspólną kategorią (np. zdjęcie podpisane „hasztagiem” „#wakacje” lokuje je w sferze wielu innych wakacyjnych fotografii różnych nieznanym sobie osób). W *Innych ludziach* pojawia się szereg „hasztagów”, kondensujących nie opowiedzianą historię bohaterów w kilku kategoriach, co tyleż odzwierciedla konwencję internetowej komunikacji, ile – włączone do dzieła literackiego – staje się dla narratora alternatywną wobec opowiadania formą skrótowego objaśnienia jakiejś sekwencji zdarzeń.

Poznajemy tu historię „czterdziestoletniej dziewczyny, co mieszka w pracy, a w chacie trzyma airmaxy. Airmaxy na śluby, airmaxy na pogrzeby, airmaxy na różne okazje, na Instagramie #szczęście #wolnyweekend #noraczej, w realu #znowusamawłóżkupłaczę #błagamprzyjedźMaciek” (IL 96). Pierwsza sekwencja („szczęście #wolnyweekend #noraczej”) sprawia wrażenie cytatu z internetowego konta bohaterki, daje wgląd w jej misternie konstruowany publiczny wizerunek szczęśliwie zakochanej, druga („#znowusamawłóżkupłaczę #błagamprzyjedźMaciek”) zdejmuje sprawę z jej prawdziwego położenia „w realu”; uświadamia jej autentyczne rozgoryczenie i samotność. W „rzeczywistych” (tj. niezakłamywanych przez nią w internecie) myślach bohaterki „hasztagi” nie mają racji bytu, nie motywuje ich użycia komunikacyjne prawdopodobieństwo internetowej wpisu. W narracji pojawiają



się na prawach ingerencji artystycznej nadrzędnego podmiotu, który, opatrując słowa znakiem stosowanym w komunikacji elektronicznej, naświetla problem myślenia w kategoriach internetowej autoprezentacji, językowej organizacji doświadczeń w wirtualnej sferze życia, a skądinąd również wykorzystuje tę osobliwą technikę przedstawienia rzeczywistości jako przekorną alternatywę dla linearnej opowieści literackiej.

Masłowska stosuje w funkcji literackiej wiele formuł zaczerpniętych z popkultury, np. z rozpoznawalnych reklam czy seriali, ale też z ogłoszeń wywieszanych na przystankach. Stają się one niekiedy częścią odnarratorskich wypowiedzi (np. „w ręce trzyma gumowy noworodek »My Baby« 153 złote. Kup go i bądź taka jak ona”, PK 97), które tyleż dezautomatyzują ten przekaz za sprawą twórczej rekontekstualizacji, co zwracają uwagę na nieoczywisty status narratora. Cudzy-słowowe, literackie użycie utrwalonych w uzusie językowym szablonów wytrąca je zazwyczaj z ich wewnętrznej funkcji semantycznej. Warto przyrzeć się np. frazie „*let's happy, let's be party*”, będącej częścią opisu modelowego przyjęcia sylwestrowego: „no weź sobie nie żartuj, bo przecież paluszki i słone orzeszki, komety i petardy, cekinu konieczność, arlekinu i *let's happy, let's be party* [...]” (PK 70). Pozbawiona wartości informacyjnej, wyjęta z pierwotnego kontekstu komunikacji, traci status słowa i staje się jakby przedmiotem, takim jak słony orzeszek, cekin i petarda. Odsyła również celnie do formy small talku, typowej dla przyjęć.

### Słowo a elegancja

Masłowska sięga w swoich książkach do dwóch stylistycznych rezerwuarów językowej pseudopowagi i *quasi-elegancji*: do mowy policyjno-urzędowej i do stylu artystycznego w jego kilkakrotnie przetworzonym czy zapośredniczonym wariacie poetyki XIX-wiecznych powieści. Mowę wykrzywia, po pierwsze, świadoma parodystyczna deformacja, którą podejmuje autorka, po drugie – nieświadoma deformacja w wypowiedziach przeciętnych użytkowników języka. A to one właśnie, nie zaś oryginalne sformułowania literackie, stały się w prozie Masłowskiej materiałem groteski lingwistycznej. Wzorce literackości przenikają do polszczyzny ogólnej zapośredniczone przez szkolny system edukacji polonistycznej, która utrwala stereotyp literackości kojarzonej w potocznym rozumieniu z tonem koturnowym i silnie zmetaforyzowanym, kwiecistym stylem. Autorka w swoich parodystycznych przykładach ozdabiania mowy zarejestrowała łączące się z tym mechanizmem okoliczności i motywacje. Zwykle wiążą się one z ważnymi życiowymi wydarzeniami, wymagającymi uroczystych deklaracji. Masłowska dla efektu groteski usytuowała je w stylistycznym kontraście wypowiedzi nieadekwatnych do tonu wysokiego, a tym samym wydobyła i podkreśliła komiczny potencjał wzorców „pięknego” mówienia.

Aby uderzyć w ton uroczystej powagi, bohaterowie Masłowskiej sięgają po archaizujące spójniki, najchętniej łącząc kilka naraz, jak w tym fragmencie: „Skąd wiesz, że niby aby jest to jakoby przeze mnie?” (PK 44). Na intencję uzyskania efektu „poetyckości” wskazują również zaimki dzierżawcze w skróconej postaci – zdaniem jej zwolenników (i bohaterów, i realnie istniejących osób mówiących po polsku), dobrze komponują się one zwłaszcza z pojęciami takimi, jak „życie”, „serce”, „teśknota” itd.: „Wszystkie me myśli, me uczucia. I wtedy jakby w jednej

chwili dochodzi do mnie całe me życie rozesłane dookoła [...]" (W 82). W narracji Masłowskiej podobne intencje i cechy mówienia wydobywa groteskowy zabieg wyjaskrawienia, zwielokrotnienia czy zagęszczenia. Większość parodystycznych ujęć *quasi-poetyckiej* mowy polega na eksponowaniu silnie skonwencjonalizowanej patetycznej metaforyki:

Jedzie MC Doris trawiona przez gorycz: po to się przeprowadzałaś na tę Pragę, żeby składać spojrzeń obojętnych kwiaty na te żalodne ołtarze, patologii ruchome krajobrazy, jak lampa przedstawiająca wodospady [...]. [PK 31–32]

Autorka *Pawia królowej* zwraca uwagę nie tylko na pojedyncze sformułowania arbitrowi językowej elegancji, lecz także na kontekst użycia formuł *quasi-artystycznych* – nieprzypadkowo umieszcza je w wypowiedziach prostackich, do których „iż” pasuje jak kwiatek do kożucha. W przedstawianiu tych daremnych prób ozdabiania mowy istotny jest psychologiczny, autoprezentacyjny kontekst takiego poetyzowania. Bohaterowie mówią w ten sposób wtedy, gdy chcą nadać swoim wypowiedziom rangę uroczystych deklaracji, a mówią tak po to, by wypaść dobrze w czyichś oczach. Fraza, w pierwotnym kontekście mowy wskazująca na intencję opisu językowego – potraktowana krytycznie, jako materiał literacki – traci sens jednostkowej autoterapii czy autokreacji i staje się ilustracją problemu, figurą metajęzykowej refleksji, która, z jednej strony, naświetla zjawisko pretensjonalnego ozdabiania mowy, a z drugiej wydobywa z niej potencjał komiczny, obnaża niechlubne intencje użycia słowa.

Narracja obydwu wczesnych powieści Masłowskiej przetwarza również formuły urzędowe, w sposób literacko wyolbrzymiony, ale znów – mimetyczny. Ta reprezentatywność wobec realnych praktyk komunikacji uzmysławia ogólną we współczesnej polszczyźnie tendencję do kancelaryzowania języka, które ma służyć nadawaniu wypowiedzi rangi poważnych sądów o świecie. Ma służyć – lecz oczywiście nie służy, co autorka podkreśla z upodobaniem, dając komiczne ilustracje tego zjawiska. Przywołuje np. – jako tło oficjalnych form wypowiedzi – zdarzenia opisujące silne uczucia, które z natury rzeczy obce są neutralnym i oficjalnym sytuacjom, wymagającym użycia stylu urzędowego: „I zastygł tak, przymknawszy oczy w oczekiwaniu na przychylną odpowiedź, pozytywne rozpatrzenie jego prośby [...]" (PK 83).

Na kancelaryjny kontekst stylistyczny wskazują takie elementy, jak charakterystyczny zapis „danych osobowych”, inwersyjny szyk imienia i nazwiska, a także szczegóły „cywilno-prawne”:

W telewizji nic, choć w meblościance odnajduję ptasie mleczko, które niezwłocznie wciągam. Gdyż poprzez zdarzenia dzisiejszej nocy stałem się kategorycznie głodny. Rozmyślałem przez chwilę o swej matce, z domu Maciak Izabeli, po mężu Robakoskiej. [W 64]

– czy utrwalone w uzusie struktury syntaktyczno-frazeologiczne, takie jak: „w celu zrobienia czegoś”, „badać się na okoliczność czegoś” w tym fragmencie:

dookoła się rozgląda za jakimiś gałęziami i cierniami Grociński Adam, w celu zrobienia z nich wianka, tak mu się ponieważ spodobała ta sklepikantka, Katarzyna na nazwisko Lep Kasia, która na okoliczność makijażu i uwydatnienia rysów twarzy się w lusterku wsteczny bada właśnie, o swej dzisiejszej przygodzie zapomniawszy ze znanym piosenkarzem, Stanisławem [...]. [PK 58]

### Szablony ze słów

Spetryfikowane frazy, poddane rekontekstualizacji, tracą znaczenie neutralnych określeń i zwracają uwagę na sens ich użycia, zarówno w funkcji poetyckiej, jak i w macierzystym kontekście, do którego odsyłają. Autorka *Wojny polsko-ruskiej* szczególnie upodobała sobie wielokrotnie powtarzaną w narracji szablonową frazę wziętą z nomenklatury tzw. działów tekstylnych w dużych sklepach: „bluzka typu golf”. Fraza użyta we właściwym kontekście: „czyści sobie rąbkiem b l u z k i t y p u g o l f swe okulary, chuchnąwszy pieczołowicie w oba szkła [...]” (W 134), nawet nie rzuca się w oczy. Innych znaczeń nabiera jako element absurdałnego obrazka – pieczeni z łabędzia ubranego w ową bluzkę:

Okej – mówi Ala i cieszę się, iż jest w końcu *game over*, czas antenowy się kończy i program „Gotuj z nami” wraz nim dobiega końca, nasza pieczeń z łabędzia jest gotowa do spożycia po zdjęciu tekstylnych dekoracji, na razie jeszcze w b l u z c e t y p u g o l f wygląda dość nieapetycznie, ale smakuje wybornie, chociaż jest odrobinę lykowata. [W 144]

– czy jako nazwa choroby:

tak mówiąc, patrzę raz w nią, raz w swój lokal pusty. I choć jest taka jakaś, że nie należy jej dotykać kijem przez ubranie, bo można się zarazić zarówno tą groźną chorobą toksyczną bluzką typu golf, jak i jakimś niewspólnie gorszym syfem, to wiem, iż muszę, bo taki jest mój do niej stosunek jako płci męskiej w wieku rozrodczym. [W 128]

Semantyczne deformacje tego szkaradnego skądinąd określenia, uwikłanego w jukstapozycje budujące poczucie absurdu, można odczytać jako krytyczną ocenę kilku zjawisk dotyczących uzusu językowego: tautologicznego wielosłownia, które wynika z hiperpoprawności (formułę „bluzka typu golf” można z powodzeniem zastąpić słowem „golf”), a także tendencji do używania szablonów szpecących język. Wiele wypowiedzi pojawiających się w *Pawiu*, *Innych ludziach* bądź w *Wojnie* odsyła do jakiegoś dyskursywnego czy stylistycznego porządku jako jego rozpoznawalny, reprezentatywny element. Kwestie bohaterów układają się zazwyczaj w formy gatunków użytkowych kojarzonych z mediami masowymi. Masłowska wybiera równie mocno utrwalone schematy wypowiedzi, umieszcza je przy tym w kontekście tematyczno-gatunkowym na tyle bliskim, by określić rodzaj odniesienia do rzeczywistości, lecz zarazem na tyle dalekim, by dla efektu absurdu i nasilonej poetyckości zademonstrować ich wzajemną nieprzystawalność, a przez to dezautomatyzować lekturę, wzbudzając nieufność do przekazu utartych formuł.

Najciekawsze przypadki użycia konwencjonalnych struktur wypowiedzi to te, które kwestię bohatera łączą z formułą gatunkową w sposób nieoczywisty. W *Wojnie polsko-ruskiej* pojawia się interesujący przykład deformacyjnego przetworzenia monotonnej autocharakterystyki jednej z bohaterek. Początkowo neutralna pod względem formy wyrazu: „Mój tata jest nauczycielem, a moja mama także nauczycielką. Mieszkamy w domku jednorodzinny [...]” (W 127), przeobraża się stopniowo w narrację typową dla programu przyrodniczego. Właściwa tej formule gatunkowej powolna, statyczna, poważna prezentacja dobrze oddaje nudę, którą opowieść mogła wywołać u odbiorcy. Narrator początkowo nasycy wypowiedź bohaterki cechami przekazu telewizyjnego, by ostatecznie uruchomić jeszcze inny kontekst gatunkowy i nadać jej postać poradnika dla hodowców papużek falistych:

hoduje papużki faliste. Ten inteligentny i towarzyski ptak pochodzi z Australii i żyje tam w dużych stadach, w Polsce papużka falista jest najpopularniejszą papugą pokojową. Jest niewielka, nieuciążliwa w hodowli, a samca z łatwością możesz nauczyć naśladowania różnych dźwięków. [W 127]

Kształtowanie wypowiedzi bohaterów wedle reguł gatunków użytkowych służy niekiedy celom demaskatorskim, które polegają na obnażeniu banału obiegowych formuł opisu rzeczywistości:

Co studiujesz, Andrzej? – mówi Ala z powrotem zakładając swe magiczne pozłacane okulary, czary mary hokus pokus i studiuję ekonomię, lubię dobrą książkę i dobry film, nie słucham żadnego rodzaju muzyki, poznam kulturalnego chłopca bez nałogów w wieku od dwudziestu pięciu do trzydziestu lat celem poważnego, kulturalnego związku. [W 142]

Pytanie bohaterki zapowiada zwyczajną rozmowę, która jednak za sprawą magicznego zaklęcia i bajkowego rekwizytu przeradza się w sekwencję odpowiedzi z formularza matrymonialnego lub portalu randkowego, na co wskazują typowe dla nich kryteria wyboru adoratora, a także konwencjonalne, ugruntowane w schematach pierwszej rozmowy bądź ogólnej autocharakterystyki spetryfikowane deklaracje w rodzaju „lubię dobrą książkę i dobry film”.

### Intertekstualność czy intersubiektywność?

W wielogłosowej narracji tych trzech utworów wybijają się, jak można by stwierdzić za Bachtinem, skonkretyzowane wypowiedzi o czytelnej podmiotowej intencji, znamionujące cudze pozycje myślowe – wypowiedzi, w których wyraźnie słychać cudze głosy<sup>39</sup> i do których nadrzędny podmiot tych opowieści zaznacza swój stosunek dialogowy. „Słowo jest tu dwukierunkowe – zwrócone, jak zwykle, ku przedmiotowi mowy, a jednocześnie nastawione na inne słowo, na mowę cudzą”<sup>40</sup>. Nie wszystkie wszakże wskazane przez Bachtina właściwości narracji wielogłosowej, wyróżniającej się bogatymi stosunkami dialogowymi, można odnieść do prozy Doroty Masłowskiej:

Stylistyczna organizacja obu kompleksów [tj. kompleksów wypowiedzenia się autora i bohatera] jest odmienna. Słowo bohatera jest zorganizowane właśnie jako słowo cudze, jak słowo osoby z określonej kategorii charakterologicznej lub typologicznej, a więc jako przedmiot autorskiego ujęcia, wcale nie pod kątem jego własnego ukierunkowania przedmiotowego. Słowo autora natomiast pod względem stylistycznym jest zorganizowane w kierunku bezpośredniego znaczenia przedmiotowego<sup>41</sup>.

Przenikanie porządku dialogów i narracji, skutkujące łączeniem głosów bohaterów i narratora, komplikuje kwestię podmiotowości autorskiej, która konstytuuje się nie w odrębnym porządku wypowiedzi (np. w narracji), lecz w wielokierunkowym odniesieniu do cudzej mowy. Słowo autorki pojawia się tu pod postacią przetworzonego krytycznie słowa cudzego czy też jako suma wielu cudzych słów, wielu rodzajów wypowiedzi, które – zasymilowane w dziele literackim – odłączają się od znaczenia przedmiotowego i za sprawą groteskowej deformacji zmieniają sens. Odniesienia do różnych odmian mowy, podwójność znaczenia każdego fragmentu

<sup>39</sup> Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 279.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 281.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 283.

tej prozy, jej złożone stosunki dialogowe czynią ją głęboko i wielowymiarowo intertekstualną.

Nasilenie sygnałów groteski lingwistycznej i eksponowanie parodystycznej intencji przetwarzania praktyk mowy potocznej wiąże powieści Masłowskiej również z problematyką stylizacji, przedstawioną obszernie w książce Stanisława Balbusa *Między stylami*. Badacz zwraca w niej uwagę nie na sensy autonomicznych utworów literackich podejmujących intersemiotyczną grę, ale na międzysłowną przestrzeń między odrębnymi formami wypowiedzi, zestawionymi w pojedynczym utworze bądź w intertekstualnej sieci historycznoliterackich odwołań. Napięcia, które powstają „między stylami”, Balbus określa mianem „implikowanych znaczeń kontekstualnych”. Pojawiają się wtedy, gdy utwór zostaje zaangażowany w relacje i w interakcje międzysystemowe (międzystylowe), „a więc wówczas, gdy przekracza on na przykład konwencjonalną granicę własnego gatunku, granicę »własnego« (np. autorskiego czy historycznego) stylu językowego, wchodzi w cudze stylistyczne (systemowe) kompetencje formalne, miesza style, deformuje je, narusza ich systemową integralność lub suwerenność”<sup>42</sup>.

Badacz wskazuje tu na porządek wypowiedzi „własnych” autora/narratora, tzn. rozpoznawalnych w ogólnym dla utworu systemie stylistycznym, mieszczącym się w definicji jego gatunku, i porządek wypowiedzi obcych względem niego. Myślenie o porządku dwóch stylów w tekstach operujących stylizacją widać także w powracających w książce Balbusa określeniach „zewnątrzny” i „wewnętrzny”, które dzielą wypowiedzi intertekstualne na obce mowie narratora i swoiste dla niej. Badacz posługuje się również opozycją pojęć hipertekstu i hipotekstu, zaczerpniętą z teorii Geneta. Jak pisze Balbus:

utwór stylizowany ujmuje w nadrzędną ramę językowej komunikacji artystycznej styl wzięty jako tworzywo z zewnętrznego w stosunku do aktualnego języka literackiego kontekstu historycznego lub socjalnego [...]”<sup>43</sup>.

– a stylizacja oznacza „styl, który zjawia się i funkcjonuje w nie właściwej dla siebie pozycji w obrębie kultury literackiej i ujawnia przy tym swoją genealogię [...]”<sup>44</sup>. W odniesieniu do prozy Masłowskiej jest to o tyle interesujące, że każda wykorzystana przez nią wypowiedź wydaje się w równej mierze obca i „niewłaściwa”, ponieważ nie ma tu neutralnej sfery narracji będącej tłem dla odmiennych od niej, obcych form wypowiedzi. Wszystkie włączone do narracji głosy są w takim samym stopniu obce. Trudno opisać charakteryzującą te powieści, nadrzędną dla komunikacji artystycznej ramę językową, stanowiącą wewnętrzny stylistyczny porządek utworu i zarazem, wedle Balbusa, „konwencjonalną granicę własnego gatunku”. Można natomiast powiedzieć, że Masłowska wyznaczyła granice nowego gatunku, na co wskazywałby urodzaj na groteskę lingwistyczną w polskiej prozie po debiucie pi-sarki.

Powieści analizowane w tej pracy składają się wyłącznie z elementów „zewnątrznych”, obcych jedynie w stosunku do wysokoartystycznej normy, istniejącej wszak-

<sup>42</sup> S. Balbus, *Między stylami*. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 17.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 31.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 29.

że poza obszarem dzieła, jako negatywny punkt odniesienia. Każde słowo *Pawia, Wojny i Innych ludzi* łączy się z dobrze rozpoznawalnym zewnętrznym wobec utworu kontekstem użycia wypowiedzi nieliterackich i wikła się w wielopiętrową ironię. Poszczególne style różnicuje zestawienie z innymi stylami, a nie odniesienie do hipotekstu, do „mowy własnej” narratora<sup>45</sup>. Nie odróżniają się też na tle normy języka literackiego – wszystkie są od niej jednakowo odległe. Choć, z drugiej strony, można powiedzieć, że w ostatnim 20-leciu wypracowany został model heterogenicznego, nieartystycznego języka literackiego, który wykreował rodzaj nowej normy stylistycznej. Co więcej, „własny” język powieści nie ma w prozie Masłowskiej stylistycznej spoistości czy identyfikacji; podmiotowa ingerencja polega tu wszak na inwencji łączenia i przetwarzania elementów obcych.

Każdy głos w tej prozie odsyła do innych źródeł, znaczeń, kontekstów, co w sumie buduje bogatą siatkę intertekstualnych odniesień – nie tyle nawet w całościowo rozpatrywanych powieściach Masłowskiej, ile w pomniejszych jednostkach tekstu, takich jak pojedyncza wypowiedź bohatera czy nawet jedno zdanie. Owe głosy nie istnieją więc w strukturze dwóch porządków wypowiedzi, raczej tworzą wielorodny „melanz” niewielkich elementów współczesnej polszczyzny.

Hiperteksty w powieściach Masłowskiej w mniejszym stopniu niż wszystkie zaprezentowane przez Stanisława Balbusa przykłady stylizacji podlegają jasnym klasyfikacjom i zabiegom hierarchizowania. Ponieważ składają się z wielu odniesień między drobnymi elementami języka, w ich analizie wysuwa się naprzód problem relacji między różnymi typami wypowiedzi. W drobniejszej siatce połączeń bardziej niż to, co łączone, widać same połączenia. Posługując się terminologią Balbusa, można powiedzieć, że twórczość Masłowskiej cechuje szczególnie nasiloną konwersacyjność intersemiotyczna o wyrazistej funkcji indeksalnej. Owa konwersacyjność jest przestrzenią podmiotowej aktywności narratora, a zarazem sferą literackości; sensy utworu wydobywają się w uformowanej przez niego kompozycji przekształconych elementów potocznego mówienia. Jak pisze Włodzimierz Bolecki:

Wypowiedź narratora nie tyle przejmuje istniejące w tradycji [...] możliwości wysłowienia, co określa się wobec nich. I to określanie się (deziluzyjne, parodystyczne, satyryczne, pastiszowe *etc.*) staje się głównym chwytem opowiadania<sup>46</sup>.

Na tym poziomie powstaje literackość – w przestrzeni międzysłownej, która dzieli słowo wypowiedziane serio (przez bohatera) i jego parodystycznie przetworzony wariant.

W porównaniu z różnymi historycznymi formami stylizacji – powieści Masłowskiej, podobnie jak operująca groteską proza najnowsza, odznaczają się zwiększonym zakresem intertekstualnych odniesień. Poza wymienionymi przez Balbusa relacjami: tekst – tekst (zbiór konkretnych tekstów), tekst – system (styl, gatunek, tradycja), tekst – nieograniczony i labilny horyzont kultury<sup>47</sup>, można też wskazać relację: tekst – potoczne doświadczenie, konkretyzowane w (również przetworzonych i fingowanych) zapisach języka mówionego. Z czasem stało się ono ekspansywnym

<sup>45</sup> Zob. W. Bolecki, *Wolne głosy. W: Prawdy niemłe. (Eseje)*. Warszawa 1993.

<sup>46</sup> Bolecki, *Od groteski antycznej do modernistycznej*, s. 534–535.

<sup>47</sup> Balbus, *op. cit.*, s. 42.

porządkiem wypowiedzi, który narzuca literaturze styl, słownictwo, normy pisania i czytania, reguły komunikacji czy sposoby postrzegania rzeczywistości (przedstawionej).

Wypowiedzi, które podlegają mechanizmom stylizacji, widziane w kontekście całej powieści tworzą system znaczących same przez się odniesień do użycia języka innych niż te zawarte w dziele. Z powodu swego pre-tekstowego pochodzenia, uprzedniego względem narracji, której stały się częścią, a także przez funkcję ich użycia przypominają przestrzeń intertekstualną. Ponieważ jednak przedmiotem tych mechanizmów nie są teksty, lecz słowa uwikłane w kontekst potocznej komunikacji, zatem punktem odniesienia jest tutaj nie historia literatury, ale zakorzenione w realnym doświadczeniu użycia języka – za nadrzędną wobec nich ramę można by przyjąć *intersubiektywność*, zakładając, że to pojęcie, podobnie jak intertekstualność, może również ewokować literacką strukturę odniesień i relacji między wypowiedziami, w tym wypadku nieliterackimi. Podstawowe znaczenie tego słowa, zakładające podzielaną powszechnie wiedzę na jakiś temat, bliskie jest zresztą problematyce zastosowanej w utworze techniki *mimesis* językowej, która wszak polega na odniesieniu tekstu literackiego do rozpoznawalnego przez ogół czytelników wzorca wypowiedzi. Wyrazistość literackiego odniesienia do języka warunkuje łącząca odbiorców z podmiotami wypowiedzi wspólnota doświadczeń związanych z mową<sup>48</sup>.

### Przemiany groteski

Inny istotny historycznoliteracki kontekst tej prozy stanowią przemiany groteski we współczesnej literaturze polskiej. *Wojna polsko-ruska* i *Paw królowej* jeśli nie wzmogły zainteresowania groteską lingwistyczną, to z pewnością są zgodne z wyraźną tendencją do pisania w jej duchu. Tendencja ta uwidacznia się w przypadku wielu wierszy neoawangardowych i neolingwistycznych oraz niemałej części prozy publikowanej po 89 roku<sup>49</sup>. W latach siedemdziesiątych (i wcześniej) groteska święciła triumfy w twórczości popularyzowanej przez Henryka Berezę czy w tekstach autorów nie związanych z konkretnym środowiskiem, np. Leopolda Buczkowskiego, Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, Mariana Pankowskiego, Edwarda Redlińskiego, Janusza Głowackiego, Tadeusza Siejaka i wielu innych.

Trudno wobec tego nasilenia pisarstwa opartego na grotesce przystać na dia-

<sup>48</sup> Zob. A. Palmer, *Social Minds in the Novel*. Columbus 2010. W nieco innym znaczeniu pojęcie intersubiektywności funkcjonuje w poświęconej temu zjawisku książce M. Rembowskiej - Płuciennik *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku* (Toruń 2012). Badaczka traktuje je jako nadrzędną kategorię opisu narracji literackiej, w której widzi raczej zakorzenioną w *stricte* ludzkich zdolnościach umysłowych kulturą praktykę tożsamościotwórczą i strategię porządkowania podmiotowych doświadczeń niż układ wyabstrahowanych jednostek językowo-tekstowych, właściwy strukturalistycznym badaniom dzieła literackiego. Tak ujmowana narracja odzwierciedla cieleśnie uwarunkowane ludzkie zdolności poznawcze, a także mechanizmy komunikacji, dzięki czemu umożliwia odbiorcy zdolność do przyjmowania cudzego punktu widzenia.

<sup>49</sup> Można tu wymienić m.in. utwory Zbigniewa Kruszyńskiego, Michała Witkowskiego, Nataszy Goerke, Justyny Bargielskiej, Janusza Rudnickiego, Darka Foksa, Sławomira Shuty, Weroniki Murek czy niektóre teksty Andrzeja Sosnowskiego.

gnozę jej zaniku po 1968 roku, którą to tezę postawił Kajetan Mojsak w książce o grotesce w powojennej polskiej prozie narracyjnej. Zdaniem badacza, w XX wieku groteska „przeszła drogę od pozycji kontrkulturowej, przez stopniowe oswojenie, aż po nobilitację i – w końcu – swego rodzaju rozplynięcie się w innych formach artystycznych”<sup>50</sup>, stopniowe „rozpuszczenie” w morzu tradycji literackich. Po roku 1968 według Mojsaka rola groteski osłabła, a rozdział jej historii ostatecznie dobiegł końca.

Inaczej opisał jej dzieje Włodzimierz Bolecki. Wedle badacza w okresie Młodej Polski zdewaluowały się motywy groteski historycznej – mitologicznej, gotyckiej, fantastycznej i ornamentacyjnej – a jej znaczenie przejęła nowa formuła tej konwencji przedstawienia, którą charakteryzują zwielokrotnione funkcje metaartystyczne: wzmoczenie deziluzji, kwestionowanie zasad opowiadania, demaskowanie ich konwencjonalności, nasilenie parodii, uwidaczniającej intertekstualny status literatury, oraz groteski lingwistycznej<sup>51</sup>. Choć w literaturze wczesnego modernizmu aktualizują się – jak pisze Bolecki – tradycje groteski, rodzą się również zjawiska nowe, które mają istotne znaczenie w dalszym, XX-wiecznym rozwoju tej konwencji. Mniejszą rolę odgrywają w XX stuleciu rekwizyty (słownik groteski), bardziej natomiast liczy się kwestionowanie samych reguł wypowiedzi<sup>52</sup>.

Towarzyszy temu przeniesienie typowych motywów groteskowych z poziomu dużych zespołów słownych (temat, postać, fabuła) na poziom działań stylistycznych (narracyjnych i leksykalnych), które – poczynawszy już od poszczególnych słów – zaczynają określać semantykę i modalność wielu wypowiedzi literackich. Bezpośrednim tego rezultatem było przeniesienie wyznaczników groteskowości z poziomu repertuaru na samą wypowiedź. O istnieniu groteski decydował już nie tylko świat przedstawiony, lecz także mechanizm powstawania znaczenia wypowiedzi. Ujmując rzecz najostrożniej – chodzi tu o różnicę między motywem groteskowym (np. hybryda) lub „rzeczywistością groteskową” (np. karnawał), przedstawionymi za pomocą konwencjonalnych reguł wypowiedzi, a „groteskową wypowiedzią”, w której zakwestionowane zostały wzorcowe reguły wypowiedzania<sup>53</sup>.

We współczesnej polskiej twórczości literackiej (drugiej połowy XX i początków XXI wieku) groteska istotnie przenosi zakres swoich eksperymentów do sfery językowej, kwestionuje reguły i wzorce wypowiedzania utrwalone w nieliterackiej mowie. A zatem można ją rozpatrywać „jako stosunek do świadomości społecznej”<sup>54</sup>. W tej mierze różnicuje się na tle tradycji groteski we wczesnym modernizmie i w Dwudziestoleciu międzywojennym. Właściwa jej estetyka niezwykłości, bogactwa, ostentacji, jak ją określa Michał Głowiński<sup>55</sup>, miała niegdyś odwrotne do dzisiejszych założenia – wiązała się zasadniczo z odbieganiem od codzienności i pospolitości. Choć nie w każdym przypadku.

Uczony zwrócił uwagę w analizie groteski Witkacego, że uniezwyklenia nie eliminują potoczności, opierają się również na przetwarzaniu językowego stereotypu i banału; „sięgał pisarz po środki często tandetne, wywodzące się z romansu odcinowego, pism humorystycznych itp. i usiłował podporządkować je własnym

<sup>50</sup> K. Mojsak, *Groteska w polskiej prozie narracyjnej 1945–1968*. Warszawa 2014.

<sup>51</sup> Bolecki, *Od groteski antycznej do modernistycznej*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 533.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 155.

<sup>55</sup> Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, s. 68–69.



celem”<sup>56</sup>. Groteska Masłowskiej jest bardziej radykalna pod względem zastosowania elementów mowy potocznej. Nie tylko nie eliminuje potoczności, lecz czyni ją podstawowym tworzywem swojego języka literackiego. A więc tym językiem i jego środkami demaskuje jego przywary. Podmiot działań groteskowych nie jest umiejscowiony poza obszarem parodiowanej mowy, operacji tych dokonuje wewnątrz niej, tworząc swego rodzaju efekt groteski w sobie. Sfera wypowiedzi, którą Masłowska mogłaby traktować jako źródło cudzej mowy, jak można by powiedzieć za Głowińskim, staje się semantycznym partnerem tekstu<sup>57</sup>.

dawniej męką [...] był strach przed Nieznanym i groźnym, dzisiaj jest to raczej strach przed pospolitością i codziennością, która nas zalewa ze wszystkich stron i w krótkim czasie pokryje prawdopodobnie zupełnie<sup>58</sup>.

– pisał Witkacy. Źródłem groteski w twórczości współczesnej staje się tymczasem powrót do codzienności w jej językowych formach wyrazu, a sferą podmiotowości jest intertekstualność czy może intersubiektywność, zgodnie ze znaczeniem tego wyrazu, które tu zaproponowałam, ponieważ parodystyczna, krytyczna świadomość konstituuje się nie w obrębie tekstu czy jednej wypowiedzi, lecz pomiędzy wieloma typami wypowiedzi, a także w ramach relacji wykorzystanego w dziele pre-tekstowego słowa z jego źródłowym użyciem.

Gdyby nakreślić historię groteski w literaturze polskiej hasłowo i w telegraficznym skrócie, można by wskazać kilka jej etapów: groteska stanowi początkowo rezerwuar konkretnych motywów, funkcjonujących w świecie przedstawionym. Następnie przenosi cel i zakres swoich działań na poziom metaliteracki, by wreszcie, w ostatnich 40 latach, związać swoją rolę z analizą języka. Nasilenie lingwistycznych eksperymentów z językiem mówionym pozwala sądzić, że groteska ewoluuje w tym kierunku. Gdyby spojrzeć na dzieje współczesnej literatury polskiej nieco szerzej, można by przyjąć, że rozmaite przykłady przyswajania literaturze nieliterackich obszarów mowy okrzykiły w historii i uformowały ogólną tendencję określającą część historycznoliterackich przemian drugiej połowy XX wieku. Opisanie w tym artykule pobieżnie, uzmysławiają zasadniczy dla współczesności prymat ironii, która jest i przyczyną, i celem, i zasadą wszystkich wskazanych tu zjawisk.

#### Abstract

MARTA BUKOWIECKA Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,  
Warsaw

ORCID: 0000-0002-0405-7747

#### WORLD AS LANGUAGE SPOKEN LANGUAGE AND LINGUISTIC GROTESQUE IN DOROTA MASŁOWSKA'S PROSE

The article deals with an analysis of language in Dorota Masłowska's experimental novels (*Wojna polsko-ruska* (*White and Red*), *Paw królowej* (*The Queen's Peacock*), *Inni ludzie* (*Other People*)). Its starting

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 271.

<sup>57</sup> Głowiński, *Intertekstualność, groteska, parabola*, s. 8.

<sup>58</sup> S. I. Witkiewicz, *Polemika z krytykami*. Oprac. J. Degler. „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 3, s. 323. Cyt. za: Głowiński, *Witkacy jako pantagruelista*, s. 69.

point assumes that the prose is not a direct transfer of colloquial speech (as was claimed by many critics), but it consists in its radical transformation according to the rules of linguistic grotesque. "Someone else's words" are both subject and material of representation. No mode of expression has here neutral form, and none forms background for eccentrically transformed forms. Also, the sphere of the narrator's comments, heterogeneous and flickering with many various voices, becomes a place of (auto)parodical activities. Using someone else's language and its means of expression, Masłowska unmasks its vices, creating the effect of auto-grotesque. It complicates the problem of the author's subjectivity which is not constructed in a different order of expression, but in a multidirectional, inter-textual, dialogical reference to some else's word.

## 2. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki CX, 2019, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2019.3.9

PIOTR ŁOPUSZAŃSKI Warszawa

### NOCE ARABSKIE LEŚMIANA

Gdy 22 I 1912 Bolesław Leśmian obchodził 35 urodziny, nie miał w swoim dorobku jeszcze żadnej wydanej książki. Mieszkał w tym czasie w Paryżu przy ulicy Vavin 13 i przygotowywał do druku debiutancki zbiór wierszy. Jak na początkującego poe-  
te czynił to trochę późno. Pamiętajmy, że o blisko dwa lata od Leśmiana młodszy Leo-  
pold Staff (urodzony 14 XI 1878) miał już na koncie sześć tomów poezji, w tym wy-  
bitne (*Gałąź kwitnąca*, *Uśmiechy godzin*), trzy dramaty i poemat *Mistrz Twardowski*.

Leśmian zaś poza tym, że publikował wiersze i prozę poetycką w periodykach  
oraz antologiach, był recenzentem teatralnym i literackim, autorem szkiców o ryt-  
mie, filozofii Bergsona, sztuce teatralnej, artykułów pisanych po śmierci Tolstoja  
i Konopnickiej.

Rok 1912 miał się okazać przełomem. Już wcześniej, przed wyjazdem do Pary-  
ża, Leśmian złożył w wydawnictwie Jakuba Mortkowicza zbiór wierszy (jeszcze bez  
tytułu). Z Francji dosłał wydawcy dwa nowe cykle poetyckie. Nie był jednak w sta-  
nie zdecydować się na tytuł zbioru ani na selekcję obszernego materiału. Lubował  
się w „pakownych” tomach. Można rzec, iż miał zupełnie inne upodobania pod tym  
względem niż młodszy od niego (a często mylony z uwagi na podobieństwa pseu-  
donimów) Jan Lechoń, któremu wystarczyło zebrać kilka lub kilkanaście wierszy,  
by wydać tomik. Niepewny co do wartości swoich utworów, Leśmian poprosił Ze-  
nona Przesmyckiego, byłego redaktora „Chimery”, o pomoc „w układzie tomu”.

W liście wysłanym do Miriama najprawdopodobniej w początku grudnia 1911  
poeta wyznawał: „Piszę tak dużo, żem nigdy tyle nie pisał”. Przygotowywał wiersze  
do kolejnego tomu (jak wiadomo, ukazał się on dopiero latem 1920). Zapowiadał,  
że wkrótce przystąpi do pracy nad dramatem (prawdopodobnie chodziło o *Skrzyp-  
ka Opętanego*). Wspominał również o zleceniach od Mortkowicza: „Mam od niego  
kilka zamówień (Bajki arabskie, książka oryginalna dla dzieci i przekład De Coste-  
ra) i to mi też dużo czasu zabiera”<sup>1</sup>.

Przekładu De Costera (zapewne *Dyla Sowizdrzała*) poeta nie dokonał<sup>2</sup>. Jacek

<sup>1</sup> B. Leśmian, list 81. W: *Dzieła wszystkie*. Zebrał i oprac. J. Trznadel. [T. 4:] *Utwory drama-  
tyczne. – Listy*. Warszawa 2012, s. 374. Początek grudnia 1911 jako prawdopodobny czas wysłania  
listu podaje edytor na podstawie informacji zawartej w karcie pocztowej poety z 12 XII 1911. Leśmian  
nie datował na ogół swojej korespondencji; wyjątek stanowiły pisma urzędowe. Karty pocztowe, na  
których zachowały się stemple, są źródłem naszej wiedzy o momencie ich wysłania, natomiast daty  
powstania listów trzeba ustalać na podstawie ich treści.

<sup>2</sup> Autorem najbardziej znanego spolszczenia, wydanego w r. 1955, był J. Rogoziński.

Trznadel w przypisie do cytowanego listu Leśmiana uznał, iż w zamówieniu Mortkowicza chodziło o *Klechdy sezamowe* i, być może, *Przygody Sindbada Żeglarza*<sup>3</sup>. Roman Zimand w artykule zamieszczonym w *Studiach o Leśmianie* stwierdzał:

Poprawniej jednak wydaje się rozumieć je [tj. słowa z listu] inaczej: Leśmian ma na myśli nie dwa, lecz trzy zamówienia: bajki arabskie, jakąś drugą książkę dla dzieci, która miałyby być nie – jak bajki – opracowaniem, lecz czymś oryginalnym, i wreszcie przekład De Costera<sup>4</sup>.

Zimand rozważał dwie hipotezy: albo bajki arabskie to *Klechdy sezamowe*, a oryginalna książka dla dzieci to *Przygody Sindbada Żeglarza*, albo też jako wykonane przez poetę zamówienie bajek należy rozumieć *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*, natomiast oryginalną książką dla dzieci miały być *Klechdy polskie*. To tłumaczyłoby odrzucenie tej pracy przez Mortkowicza, gdyż Leśmian stworzył *Klechdy polskie* z myślą o czytelniku dorosłym. Niepotrzebnie Zimand dodał jeszcze „jakiś tekst, którego Leśmian nigdy nie napisał i o którym nic nie wiemy”<sup>5</sup>. To mnożenie bytów ponad potrzebę.

Trznadel w swym *Kalendarium leśmianowskim* zarzucił Zimandowi, iż „nie uwzględnił jeszcze trzeciej ewentualności”: że słowa „książka oryginalna dla dzieci” to rozwinięcie słów „bajki arabskie”<sup>6</sup>. Zarzut nietrafny, bo tę hipotezę Zimand przedstawił jako pierwszą, podając, że jej zwolennikiem jest Trznadel.

Gdy czyta się list Leśmiana, ma się wrażenie, że poeta myślał o trzech zamówieniach: 1) bajkach arabskich, 2) książce oryginalnej dla dzieci, 3) przekładzie.

A skąd w ogóle to zlecenie? Jan Brzechwa, brat stryjeczny Leśmiana (ich ojciec, Aleksander Lesman i Józef Lesman, byli braćmi), pisał w swoim wspomnieniu (*Niebieski wycieruch*):

Leśmian związany był z wydawnictwem Mortkowicza, a ponieważ wciąż potrzebował pieniędzy, czynił nieustające zabiegi o wydostanie coraz to nowych zaliczek. W ten sposób powstały *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindabda Żeglarza*, a wreszcie – *Klechdy polskie*<sup>7</sup>.

Sęk w tym, że poeta wtedy jeszcze nie współpracował z Mortkowiczem jako wydawcą. Dopiero w przyszłości miał opublikować u niego swoje książki. Zapewne zaliczki na poczet kolejnych utworów odpowiadały Leśmianowi. Miał bowiem na utrzymaniu żonę, Zofię z Chylińskich, i dwie córki. Pod koniec 1911 r. starsza, Maria Ludwika Emma, miała 6 lat, młodsza, Wanda Irena Zofia, liczyła zaledwie 3 lata. Stąd podjęcie się przez Leśmiana pracy recenzenta tomików poetyckich w dodatku literackim do „Nowej Gazety” oraz recenzenta teatralnego w „Kurierze Warszawskim”, „Kulturze Polskiej” i „Nowej Gazecie”.

Poeta otrzymał propozycję od Mortkowicza i ją przyjął, nie tylko z powodów finansowych. Gdyby mu temat nie odpowiadał, odrzuciłby ją. Warto pamiętać, że

<sup>3</sup> J. Trznadel, przypis 3 do listu 81 Leśmiana (w: *Dziela wszystkie*, [t. 4], s. 374).

<sup>4</sup> R. Zimand, *Preliminaria do klechd Leśmiana*. W zb.: *Studia o Leśmianie*. Red. M. Głowiński, J. Sławiński. Warszawa 1971, s. 376.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> J. Trznadel, *Kalendarium leśmianowskie. Życie i twórczość w układzie chronologicznym*. Warszawa 2016, s. 111.

<sup>7</sup> J. Brzechwa, *Niebieski wycieruch*. W zb.: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*. Red. Z. Jastrzębski. Lublin, 1966, s. 90–91.

w 1910 r. odmówił Feldmanowi napisania do „Krytyki” o *Oziminie* Berenta, „a to z powodu zbyt niejasnego odgłosu”, który w sobie znalazł po lekturze<sup>8</sup>.

Kiedy Mortkowicz zaproponował Leśmianowi ułożenie bajek wschodnich, wykorzystujących motywy z baśni z *Tysiąca i jednej nocy*<sup>9</sup>? Z listu do Miriama wynikałoby, że jesienią 1911. Jednakże na ten temat poeta mógł rozmawiać z wydawcą wcześniej. Już od dłuższego czasu zajmowały go literatura i mitologia orientalna. W szkicu *Bezkrólewie ducha* opublikowanym 20 VIII 1910 na łamach „Prawdy” Leśmian pisał:

    Za czasów Mahometa istniało jeszcze plemię Azra, z którego pochodziła matka proroka. Plemię to było dotknięte losem osobliwym i nieodpartym: chwila miłości była dla niego jednocześnie chwilą śmierci. Kto pokochał – ten umierał<sup>10</sup>.

Co więcej, w tym okresie poeta wprowadzał w swojej poezji motywy i postaci literackie z baśni arabskich. *Sidi-Numan* ukazał się w marcu 1911 w warszawskiej „Sztuce”. Poeta wykorzystał tu wątek fabularny z tomu 10 *Tysiąca i jednej nocy* w edycji Antoine’a Gallanda. W lipcu tego samego roku „Miesięcznik Literacki i Artystyczny” zamieścił *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*. W poemacie przyczyną podjęcia podróży była niechęć dziewczyny:

    ...Że mi się dziewczę upatrzone wzbrania,  
    Nieobecnością ciała w mym objęciu  
    [ . . . . . ]

    Więc ja na przekór sobie i dziewczęciu  
    Tej się nieznaney podjąłem podróży,  
    By wlec swe głody po morzach dziesięciu!<sup>11</sup>

Opowieści z cyklu *Tysiąca i jednej nocy* powstały za panowania dynastii Abbasydów w X wieku i wykorzystywały wątki, legendy oraz mity z jeszcze dawniejszych czasów. Najstarszy manuskrypt pochodzi z VIII wieku i nosi tytuł *Tysiąc opowieści*. Niczym w palimpseście nawarstwiły się tu motywy z różnych epok, tradycji i religii. Są wątki zaczerpnięte z dawnej religii Persów, skodyfikowanej przez Zaratusztrę, a także wywodzące się z okresu wcześniejszego i z wiary w demony. Są motywy rodem z Egiptu, Indii i nawet z Chin – odległych, lecz powiązanych stosunkami handlowymi z Persją. Na to nałożyły się kultura i obyczajowość arabska oraz religia muzułmańska. Powstały różne wersje i związane z tym edycje. Najsłynniejsza była tzw. edycja bulacka, w której jednak zabrakło słynnej opowieści o Aladynie i jego cudownej lampie.

Do Europy opowieści te dotarły jeszcze w średniowieczu (odpowiedzią na nie był *Dekameron* Boccaccia). Dzięki przekładowi na język francuski dokonanemu

<sup>8</sup> B. Leśmian, list 78. W: *Dzieła wszystkie*, [t. 4], s. 370.

<sup>9</sup> W literaturze przedmiotu funkcjonuje również tytuł *Tysiąc nocy i jedna*. Najobszerniejszy, 9-tomowy wybór, opublikowany przez Państwowy Instytut Wydawniczy, nosi tytuł: *Księga tysiąca i jednej nocy* (1973–1976).

<sup>10</sup> B. Leśmian, *Bezkrólewie ducha*. „Prawda” 1910, nr 34, z 20 VIII. Przedruk w: *Dzieła wszystkie*, [t. 2:] *Szkice literackie* (2011), s. 81.

<sup>11</sup> B. Leśmian, *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*. W: *Poezje zebrane*. Oprac. A. Małyda. Wstęp M. Jakitowicz. Toruń 1993, s. 129.

przez Gallanda, który w latach 1704–1712 na podstawie rękopiśmiennej wersji wydał drukiem *Une Mille et une nuit* (w 12 tomach), z baśniami wschodnimi zapoznały się szerokie kręgi czytelników.

W Europie zapanowała moda na Orient. Motywy wschodnie wykorzystywali Wolter, Monteskiusz, Goethe, Byron. Jan Potocki w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* wykazał ogromną wiedzę o kulturze muzułmańskiej, ale i dowiódł swojej fascynacji tradycją rodem z baśni z *Tysiąca i jednej nocy*. Ulubionym bohaterem Nikołaja Gumilowa był Sindbad Żeglarz jako symbol wolnego ducha. Oryginalna powieść o Sindbadzie znajduje się w trzecim tomie *Tysiąca i jednej nocy*.

Za króla Stanisława Augusta Poniatowskiego pijar Łukasz Sokołowski opublikował u Grölla, w latach 1767–1769, polski przekład edycji Gallanda. Nosił on tytuł *Awantury arabskie, lub Tysiąc nocy i jedna, w języku francuskim przez J. M. P. Galland wydane, a świeżo na język polski dla publicznej satysfakcji przetłumaczone*.

W roku 1819 w Wilnie ukazała się 6-tomowa edycja Józefa Zawadzkiego, oparta na przekładzie Gallanda. W roku 1873 Jan Breslauer ogłosił drukiem nowe wydanie *Tysiąca i jednej nocy*. W roku 1898 u Wilhelma Zuckerkandla w Złoczowie wyszło polskie tłumaczenie edycji Gallanda w 12 tomikach<sup>12</sup>.

Z pewnością Leśmian znał opowieści arabskie, najprawdopodobniej z polskich przekładów, być może też z wydań francuskich, choć gdy jako notariusz deklarował, iż władza językami obcymi, nie wspomniał, że jednym z nich jest francuski (a przecież wymieniano go jako tłumacza Verlaine'a i Paula Forta!<sup>13</sup>). W kwestionariuszu osobowym znajdującym się w zamojskim archiwum poeta wymienił tylko znajomość w mowie i w piśmie języka rosyjskiego. Niewykluczone więc, że baśnie z *Tysiąca i jednej nocy* poznał w wersji rosyjskiej – 3-tomowe wydanie z przekładu francuskiego ukazało się w Moskwie w latach 1889–1890. Być może, jakąś pomocą służył poecie Antoni Lange, który przecież tłumaczył z literatur wschodnich.

Badacze zastanawiali się, jakie teksty służyły Leśmianowi za podstawę, gdy pisał on swoje utwory oparte na motywach wschodnich opowieści. Marian Pankowski w powstającej na początku lat sześćdziesiątych w. XX, a wydanej po francusku w Brukseli w r. 1967 pracy *Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*<sup>14</sup>, uznał,

<sup>12</sup> O recepcji baśni wschodnich pisali m.in. W. Olkusz (*Polska recepcja „Tysiąca i jednej nocy” w dobie pozytywizmu*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 4), J. Rudnicka (*„Tysiąc nocy i jedna” w kulturze literackiej polskiego oświecenia*. Jw., 1998, z. 3; *Recepcja opowieści z cyklu „Tysiąc nocy i jedna” w piśmiennictwie polskim*. Jw., z. 4) oraz J. Wawryk w rozprawie doktorskiej *„Klechy sezamowe” i „Przygody Sindbada Żeglarza” jako prolegomena do twórczości poetyckiej Bolesława Leśmiana*, obronionej na Uniwersytecie Śląskim w 2012 r. i umieszczonej w Internecie, na stronie: [https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/5320/1/Wawryk\\_Klechy\\_sezamowe\\_i\\_Przygody\\_Sindbada\\_Zeglarza.pdf](https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/5320/1/Wawryk_Klechy_sezamowe_i_Przygody_Sindbada_Zeglarza.pdf) (data dostępu: 24 VII 2019).

<sup>13</sup> O przekładach z Verlaine'a są wzmianki H. Hertz a-Barwińskiego, J. Brzechwy i W. Słobodnika we *Wspomnieniach o Bolesławie Leśmianie* (Red. Z. Jastrzębski. Lublin 1966). O tłumaczeniach z P. Forta (i E. Verrhaerena) pisał A. Potocki w *Polskiej literaturze współczesnej* (cz. 2. Warszawa 1912, s. 329). Informacje na temat Leśmianowskich przekładów z literatury francuskiej pojawiają się również w encyklopediach z początku XX wieku. Nigdzie jednak nie wymienia się tytułów utworów (tylko we *Wspomnieniach o Bolesławie Leśmianie* można znaleźć na s. 87 napomknięcie Brzechwy o *Skrzypcach jesieni* Verlaine'a) ani nie podaje się, czy zostały te przekłady gdzieś opublikowane.

<sup>14</sup> M. Pankowski, *Leśmian. La révolte d'un poète contre les limites*. Bruxelles 1967. Wersja pol-

iż były to przekłady na francuski, tj. wspomniane tłumaczenie dokonane przez Gallanda i *Le Livre des Mille nuits et une nuit* Josepha Charles'a Mardrusa. Ukazało się ono w 1900 r. i zostało wznowione w latach 1908–1911. Problem w tym, że przekład Gallanda poddawano rozmaitym przeróbkom i skrótom. Nie wiadomo, z której wersji poeta korzystał.

Zimand przypuszczał, iż Leśmian znał edycję Zuckerkandla, gdyż za nią powtórzył imię żony Aladyna, Badrulbudury, stąd pochodzi też imię Piruza z pierwszej podróży Sindbada Żeglarza. Piruza jest bohaterką *Historii o Kodadadzie i braciach jego*. Innym źródłem mógł być przekład Mardrusa z drugiego wydania, z lat 1908–1911. Miała za tym przemawiać szata graficzna księgi opisanej przez poetę w wstępie do *Baśni o Aladynie i o lampie cudownej*. Trochę to słaba poszlaka.

Niewykluczone, iż Leśmian czytał także tłumaczenie niemieckiej przeróbki Alberta Ludwiga Grimma, *Powieści z tysiąca i jednej nocy*, które ukazało się nakładem Gebethnera i Wolffa. Zimand znał tylko wydanie trzecie, z 1893 roku. Po raz pierwszy przekład ten wyszedł po polsku w 1872 r. i do końca XIX stulecia miał cztery wydania, a do drugiej wojny światowej był wznawiany kilkunastokrotnie. Ta wersja stała się więc najpopularniejszą parafrazą baśni arabskich w Polsce.

Jak wiadomo, *Klechdy sezamowe* zawierały sześć opowieści: *Baśń o rumaku zaklętym*, *Ali Baba i czterdziestu zbójców*, *Rybak i Geniusz*, *Opowiadanie króla Wysp Hebanowych*, *Baśń o Aladynie i o lampie cudownej*, a także opowieść *O pięknej Parysadzcie i o ptaku Bulbulezarze*.

W wydanym przez Gebethnera i Wolffa przekładzie parafrazy Grimma znalazły się odpowiedniki pięciu z nich (oprócz opowieści o Aladynie). Dodatkowo jest tu *Siedem podróży Sindbada-Żeglarza* – a więc inspiracja *Przygód Sindbada Żeglarza*. O tym, że Leśmian musiał znać tę edycję, świadczy fakt, że u niego w pierwszej przygodzie Sindbada król wyspy, na którą przybył bohater, nazywa się Miraż, a zły czarownik nosi imię Degiał. Zdaniem Zimanda, tylko w adaptacji Grimma w wersji Gebethnera i Wolffa obie postaci noszą takie imiona. Sam Degiał wzięty jest z przekładu Gallanda. U Mardrusa nie występuje. Kolejny dowód stanowi określenie „Indianin” na właściciela czarodziejskiego rumaka w *Baśni o rumaku zaklętym*. W przeróbce Grimma jest tak samo<sup>15</sup>.

Jako ósma opowieść u Grimma znalazła się w edycji Gebethnera i Wolffa *Historia o przemienionym Sidi-Numanie*, co oczywiście wiąże się z *Sidi-Numanem z Sadu rozstajnego*, a dodatkowo, jako dziesiąta – *Historia o księciu Achmedzie i wróżce Pari-Banu*. W lutym 1901 Leśmian posłał do „Chimery” „poemacik” *Pari-Banu*,

---

ska: *Leśmian, czyli Bunt poety przeciw granicom*. Przeł. A. Krzewicki. Lublin 1999. Polski przekład jest skandalem wydawniczym. Tłumacz bowiem oprócz tekstu Pankowskiego na nowo z wersji francuskiej spolszczył także recenzje i szkice Leśmiana, zmieniając ich brzmienie (a przecież wystarczyło sięgnąć do wydania *Szkiców literackich* z r. 1959). Zamiast *Bezkrólewia ducha* jest w tym wydaniu *Duchowe bezkrólewie*, zamiast *Opowieści nadzwyczajnych* Poego są *Opowieści niesamowite*, zamiast *Ludzi Odrodzenia* są *Ludzie Renesansu*, a rzekome cytaty nie odpowiadają rzeczywistym słowom poety. Jakim sposobem taki przekład mógł się ukazać w wydawnictwie naukowym?

<sup>15</sup> Zimand, *op. cit.*, s. 386. Przy okazji krytyk pisze o drugim wydaniu *Klechd sezamowych* z r. 1936 (*ibidem*). Najwyraźniej pomylił się, bo w 1936 r. wznowiono (było to trzecie wydanie) *Przygody Sindbada Żeglarza*.

o czym dowiadujemy się z jego korespondencji z Przesmyckim. Wyjaśnił przy tym Miriamowi: „jest to rzecz pierwsza i może ostatnia, którą pisałem z wielkim spokojem, a częstokroć uśmiechem duszy, dlatego też bardzo ją pokochałem”<sup>16</sup>.

W kolejnym liście poeta wyraził obawy co do losu utworu:

Mam przykre i niczym nie odparte przeczcucie, że mój poemat pt. *Pari-Banu*, który posłałem do „Chimery”, nie tylko nie będzie zakwalifikowanym do druku, ale nawet zaszczyconym jakąkolwiek odpowiedzią<sup>17</sup>.

Antoni Lange zawiadomił Leśmiana, że Miriam zamierza drukować poemat w skróceniu. Na karcie pocztowej z 23 VII 1901 wysłanej ze stacji Nowosokolniki, gdzie Leśmian przebywał u stryja Aleksandra, poeta wyznawał: „Otóż sam teraz widzę wiele wad w moim poemacie i dużo bym tam pragnął zmienić”<sup>18</sup>.

W komentarzu do listów Trznadel pisał: „Wszystko wskazuje na to, że zamieszczony w grudniu 1901 roku w »Wędrowcu« doskonały fragment *Ze wspomnień dzieciństwa* jest właśnie częścią poematu *Pari-Banu*”<sup>19</sup>. Jednak nic na to nie wskazuje, bo cóż miałaby wspólnego wróżka *Pari-Banu* z utworem, w którym poeta wspomina swoje dzieciństwo „w starej kamienicy”? Badacz nie przedstawił za swoją tezę żadnych argumentów.

Prawdopodobnie w okresie młodości Bolesław Leśmian czytał jakieś przeróbki baśni orientalnych, do których jako wnuk i bratanek warszawskich wydawców i księgarzy (ojciec poety również przez krótki czas zajmował się księgarstwem) miał dostęp lepszy, niż gdyby pochodził z rodziny uprawiającej inny zawód.

Parafraz baśni przeznaczonych dla dzieci było wiele. Ukazywały się drukiem nie tylko wybory opowieści, ale też poszczególne baśnie, np. warszawski wydawca Jan Breslauer w 1861 r. opublikował w przekładzie Sokołowskiego *Historię Alady-na, czyli lampę cudowną oraz Historię Ali Baby i czterdziestu rozbójników*.

Polska literatura XIX stulecia przeniknięta była Orientem. Motywy orientalne znaleźć można w twórczości Mickiewicza, Słowackiego, Micińskiego. Znajomością kultury arabskiej odznaczał się urodzony w Syrii Wincenty Korab-Brzozowski. W jego tomie *Dusza mówiąca* czytamy o „bajecznym gryfie orientalnych marzeń”, Rokhu, „który Sindbada wyrwał lotem swej potęgi z ostrowia, gdzie nie było ducha, i w gwiazd kręgi rzucił, i nurzał w rozkosz niebiańskich przerażeń”<sup>20</sup>.

Leśmian, drukując recenzję z tego tomu na łamach „Prawdy”, pisał o Brzozowskim:

<sup>16</sup> B. Leśmian, list 10. W: *Dzieła wszystkie*, [t. 4], s. 299.

<sup>17</sup> B. Leśmian, list 11. W: *ibid.*, s. 300.

<sup>18</sup> B. Leśmian, list 13 (karta pocztowa), z 10/23 VII 1901. W: *ibid.*, s. 303.

<sup>19</sup> J. Trznadel, przypis do listu 10. W: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. – Listy*, Warszawa 1962, s. 247–248. W edycji *Dzieła wszystkie* ([t. 4], s. 300) Trznadel usunął przymiotnik „doskonały”, ale nadal twierdzi, że utwór „jest częścią poematu *Pari-Banu*”. Również w przypisie do wiersza *Wspomnienie* z tomu *Łąka* (po raz pierwszy ogłoszonego 1 I 1913) edytor wyraził przypuszczenie: „Utwór ten jest prawdopodobnie fragmentem poematu *Pari-Banu*, napisanego około 1901 r.” (B. Leśmian, *Poezje*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1965, s. 516). W edycji wierszy z *Dzieła wszystkie* krytyk już nie powtarzał tej wątpliwej hipotezy.

<sup>20</sup> Zob. B. Leśmian, *Pod znakiem poetów. II*. „Prawda” 1910, nr 13, z 26 III. Przedruk w: *Dzieła wszystkie*, [t. 2], s. 267.



Orientalne dążenie do Duszy Powszechnej łączy się w nim z poczuciem pokory, z poczuciem ma-  
luczkości duszy jednostkowej, której udziałem jest – żaloba – i wieczne *memento mori*...<sup>21</sup>

Co ciekawe, 29 I 1911 w dodatku literackim do „Nowej Gazety” ukazała się kolejna recenzja tomu *Dusza mówiąca*. Edytor pism Leśmiana uznał, iż poeta jest jej autorem, chociaż sygnowano ją tylko inicjałami. Nie wiadomo więc, czy to Leśmian napisał ponownie o tym tomie. Byłby to jedyny przypadek dwukrotnego omówienia przezeń tej samej książki. Recenzja jest bardziej zdawkowa, ale utrzymana w podobnej stylistyce, co inne jego recenzje.

Przy pisaniu *Klechd sezamowych* poeta zapewne sięgnął także po przekłady *Tysiąca i jednej nocy* z francuskiego. Pytanie: czy Gallanda, czy Mardrusa? Za znajomością tekstu Mardrusa przemawia fakt, iż w wierszu *Sidi-Numan* nazywa ukochaną Aminę „białą”. „Biała” jest u Mardrusa, imię Amina pochodzi zaś z edycji Gallanda. Marian Pankowski zauważył, że klacz Sidi-Numana jest biała, tak jak w wersji Mardrusa. O maści nie ma w edycji Gallanda ani słowa.

Przekład Gallanda jest pozbawiony poetyckich wyrażań, ornamentów. Leśmian na kanwie prostej opowieści kreuje własną historię, upoetycznia ją, uzupełnia wieloma szczegółami – ponosi go fantazja twórcza. Również Mardrus rzadko daje się porwać poetyckim sformułowaniom. Pankowski przytacza przykład Chryzeidy, która u Gallanda „ubrała się pośpiesznie i wyszła z pokoju”. U Mardrusa mamy już dokładniejszy opis: „podniosła się, ubrała w najpiękniejsze szaty, skropiła perfumami, zatknęła miecz, otworzyła drzwi pałacu i wyszła [...]”.

Grzegorz Leszczyński wysunął w 1993 r. hipotezę, że Leśmian oparł się na edycji Jules’a Tallandiera *Les Mille et une nuits* z ilustracjami Luciena Laforge’a<sup>22</sup>. Data jej ukazania się, 1912 rok, stanowi kontrargument. Poeta część swojej wersji napisał pod koniec r. 1911, nie mógł więc opierać się na książce, która wyszła później. Dzieło Tallandiera zawiera opowieść o Aladynie, o Ali Babie i o Sindbadzie, zatem poeta miał sposobność wykorzystać je wyłącznie przy pracy nad *Przygodami Sindbada Żeglarza*.

Jeśli chodzi o ilustracje, to warto podkreślić, że w pierwszym wydaniu *Klechd sezamowych* z 1912 r. (opublikowanych z datą: 1913) Jakub Mortkowicz zamieścił sześć kolorowych rysunków Edmunda Dulaca, modnego wówczas grafika, autora opracowania graficznego co najmniej dwóch różnych edycji baśni wschodnich.

Zastanawiające, iż leśmianolodzy nie poszli tropem edycji baśni wschodnich z ilustracjami Dulaca – jako źródła *Klechd sezamowych*. A przecież jeśli nie sam poeta, to przynajmniej Mortkowicz musiał owe edycje mieć.

Hanna Mortkowicz-Olczakowa pisała o ojcu, iż był koneserem pięknych książek. Tak zapamiętała wygląd *Klechd sezamowych*:

opravne były w żółtozłote albo turkusowe płótno i zdobne obrazkami Dulaca, które dopełniały, w sposób zachwycający nas wówczas, opowieści o czarodziejskiej górze, skarbach Sezamu i dziwnym jeziorze, w którym pływały różnobarwne zaczarowane ryby<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Zob. G. Leszczyński, *Francuskie inspiracje baśni Leśmiana*. „Guliwer” 1993, nr 2, s. 51–53.

<sup>23</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *O Bolesławie Leśmianie*. W: *Bunt wspomnień*. Warszawa 1959, s. 113.

Pierwszą z adaptacji na język francuski było dzieło Hadji-Mazema *Contes des Mille et une nuit*, z 57 ilustracjami Dulaca, wydane w 1907 r. przez oficynę H. Piaza et Cie, która mieściła się w Paryżu przy ulicy Jacob pod numerem czwartym. W wersji tej znalazły się opowieści o rybaku i Geniuszu, królu Czarnych (czyli Hebanowych) Wysp, Ali-Babie i 40 rozbójnikach, o cudownym koniu. Były tam także historia Cadadada i jego braci oraz opowieści o księżniczce Deryabar, a więc baśnie, których Leśmian nie opracował.

W tym samym czasie w Londynie i w Nowym Jorku wyszła angielskojęzyczna adaptacja: *Stories from Arabian Nights* autorstwa Laurenca Housmana. Ona też zawierała ilustracje Dulaca. Wznowienie ukazało się w 1911 roku.

Z którejś z tych edycji korzystał Mortkowicz, skoro w swoim wydaniu dał rysunki Dulaca (fakt, że zamieścił tylko sześć ilustracji, świadczy o oszczędności wydawcy). Być może, podstawą była wersja angielska, tam bowiem okładka jest ceglasta, pomarańczowo-czerwona, a więc bliska opisowi Leśmiana. Za tym, iż tę właśnie książkę miał Mortkowicz, świadczyłby tytuł, jaki – według listu skierowanego do poety przez Konrada Drzewieckiego (współpracownika Mortkowicza, tłumacza Nietzschego) – wydawca chciał nadać obu tomom: *Noce arabskie*<sup>24</sup>, co wprost nawiązywało do edycji angielskiej. Tom pierwszy, znany dziś jako *Klechdy sezamowe*, miał nosić tytuł *Baśń o rumaku zaklętym i inne opowieści arabskie*, tom drugi – *Przygody Sindbada Żeglarza*. Ponadto – w książce angielskiej znalazły się opowieści zawarte w *Klechdach sezamowych* i *Przygodach Sindaba Żeglarza*, w tym historia Aladyna i jego lampy, której brakowało w wersji francuskiej, poza tym w *Stories from the Arabian Nights* zamieszczono siedem opowieści o podróżach Sindbada.

Problem w tym, że Leśmian nie znał angielskiego. Być może, ktoś mu pomógł, przekładając tekst albo też sięgnął on do znanych z dzieciństwa opracowań i na ich kanwie stworzył własną wersję?

Przy okazji warto zauważyć, że poeta w 1913 r. opublikował w „Sztuce” wiersz *Królowna Czarnych Wysp*, który nawiązuje do opowiadania z *Klech sezamowych*.

Drzewiecki we wspomnianym liście zakwestionował tytuł zaproponowany przez Mortkowicza, a wzięty z wersji Housmana:

Mnie się ten tytuł nie podoba; więcej nawet, uważam go za nieodpowiedni i nie odpowiadający treści. Z tego, co czytałem w tomie I, nic o żadnych nocach nie dowiedziałem się; mowa też ciągle o Persji, nie o Arabii<sup>25</sup>.

Leśmian też wolał zmienić tytuł. Zaproponował: *Klechdy sezamowe*, i prosił, żeby nie nadawać wspólnego tytułu obu tomom.

*Klechdy sezamowe* ukazały się na przełomie listopada i grudnia 1912. Książka odnotowana została przez „Przewodnik Bibliograficzny” ze stycznia 1913 (nr 1). Wydanie z ilustracjami Dulaca kosztowało 3 ruble, bez ilustracji – półtora rubla.

Na karcie tytułowej podkreślono, że poeta był jedynie autorem opracowania literackiego, nie zaś samodzielnym twórcą. A przecież Leśmian zawarł na stronicach książki wiele ze swej osobowości i poglądów. Oto wezyr wypowiada słowa, których

<sup>24</sup> List K. Drzewieckiego cytuje M. L. Mazurowa w swoich wspomnieniach *Podróże i praca twórcza Bolesława Leśmiana* (w zb.: *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, s. 64).

<sup>25</sup> Cyt. jw.

mogła użyć jakakolwiek z postaci świata Leśmianowskiego: „Czytałem w życiu swoim dużo bajek, więc wiem, że tylko człowiek samotny potrafi zbliżyć się do tajemnicy”<sup>26</sup>. Anna Szóstak pisała:

Literacka adaptacja tych baśni dowodzi niezbicie, że [Leśmian] odnalazł [...] tę cząstkę własnej osobowości, która pozwoliła mu powrócić do czasów, gdy był dzieckiem i egzystował w czarownej rzeczywistości tworzonej przez baśnie dzieciństwa. [...] Tego świata nie trzeba było nawet wymyślać, czekał gotowy już i w pełni ukształtowany<sup>27</sup>.

Poeta, wzorem innych adaptatorów, odrzucił szkatułkową kompozycję oryginału (naśladowaną z lubością przez Jana Potockiego w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*). Pomiął postać Szeherezady, której opowieści stanowią ramę kompozycyjną. W wersji Leśmiana niemal każda z historii jest samodzielną całością. Ślady kompozycji szkatułkowej można zauważyć tylko w baśni *Rybak i Geniusz* oraz w powiązanim z nią *Opowiadaniu króla Wysp Hebanowych*.

Leśmian często rozmijał się z pierwowzorem. W oryginalnej *Opowieści o rybaku i dzinnie* ubogi rybak „miał żonę i troje dzieci. Swoim zwyczajem zarzucał sieci codziennie cztery razy; nigdy mniej ani więcej”<sup>28</sup>. W Leśmianowskiej baśni *Rybak i Geniusz* bohater ma czworo dzieci i dlatego – umiając rachować tylko do czterech – cztery razy zarzuca sieci:

Liczę zaś do czterech,  
Bo mam czworo dzieci!<sup>29</sup>

Liczba cztery okazała się na tyle ważna dla poety, że zmienił symboliczną trójkę dzieci (często występującą w baśniach i legendach) na czwórkę. Carl Gustav Jung napisałby, iż Leśmian realizował w opowieści archetyp Czwórca, pełni, odpowiednika Jaźni. Jest to też nawiązanie do czterech stron świata, czterech pór roku, czterech żywiołów i czterech temperamentów starożytnej medycyny.

W oryginalnej opowieści rybak złowił w sieć zdechłego osła, garnek pełen piasku i mułu, skorupy naczyń. Za czwartym razem trafił na miedziany dzban z zamkniętym w niej pieczęcią Sulejmana dzinnem (w islamie Salomona nazywa się Sulejmanem). U Leśmiana rybak chwyta w sieć piasek (co jest fałszywym obrazem, gdyż w sieci są oka, a więc piasek by przez nie przeleciał), za drugim razem – trawę morską, za trzecim razem w sieci znalazł się ił morski. Nie ma mowy o martwym zwierzęciu i większych twardych przedmiotach. Za czwartym razem rybak wyłowił miedzianą szkatułkę, na której była pieczęć króla Salomona. W oryginalnej baśni bohater wypowiada słowa: „żyjemy u kresu czasu”, a więc uważa, iż koniec świata jest bliski. U Leśmiana podobna konstatacja nie pojawia się.

*Klechdy sezamowe* zostały uznane w omówieniu Jana Lorentowicza za piękne dzieło wśród „wydawnictw gwiazdkowych”. W podobnym tonie pisała Stanisława

<sup>26</sup> B. Leśmian, *Rybak i Geniusz*. W: *Dzieła wszystkie*, [t. 3:] *Baśnie i inne utwory prozą* (2012), s. 309.

<sup>27</sup> A. Szóstak, *Fantastyka „Klechd sezamowych”*. W zb.: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk. Kraków 2000, s. 296.

<sup>28</sup> *Opowieść o rybaku i dzinnie*. W zb.: *Księga tysiąca i jednej nocy*. Wybór, wstęp W. Kubiak. Przel. A. Czapkiewicz, A. Kmietowicz, W. Kubiak, K. Skarżyńska-Bocheńska. Wiersze przel. J. Ficowski. Warszawa 1977, s. 22.

<sup>29</sup> Leśmian, *Rybak i Geniusz*, s. 290.

Szadurska, poetka (której tomiki Leśmian wcześniej recenzował). Małgorzata Gorczyńska bez powołania się na jakiekolwiek źródło stwierdziła, iż określenie „wydawnictwa gwiazdkowe» [...] było zgodne z założeniami wydawcy, choć niekoniecznie autora”<sup>30</sup>. Z listów poety jasno wynika, że dostał zamówienie na książkę dla dzieci i taką napisał, więc nie powinien się zżymać na klasyfikowanie *Klechd sezamowych* i późniejszych *Przygód Sindbada Żeglarza* jako utworów przeznaczonych dla młodego odbiorcy. Takich nie opartych na niczym konstatacji jest w pracy Gorczyńskiej sporo.

Anna Czabanowska-Wróbel interpretuje *Klechdy sezamowe* zgodnie z koncepcją Junga. W *Baśni o pięknej Parysadzcie [...]* dostrzega jungowskie archetypy animy i animusa, Starego Mędrca. Poeta istotnie sięgał po archetypy (najwyraźniej widać to w *Legendach tęsknoty* drukowanych w 1904 r. w „Chimerze”) i – jak wspomniałem – nawet rozwijał archetypowe rozumienie świata, np. w *Rybaku i Geniuszu*.

Mimo iż Leśmian został zaprezentowany jedynie jako autor „opracowania”, w *Klechdach sezamowych* znaleźć można wyrażenia dla niego typowe: „Struga Złotosmuga”, „Góra Cmentarnica”, „Ścieżka Złotobrzeżka”. Dąb-Samograj kojarzy mi się z balladą *Dąb* z tomu *Łąka*. Wiersz *Królowna Czarnych Wysp* to poetyckie nawiązanie do opowieści o Królu Wysp Hebanowych.

Warto podkreślić, że w kolejnych wydaniach do tekstu *Klechd sezamowych* wprowadzono zmiany. W czasach PRL w edycji „Czytelnika” w klechdzie *Król Wysp Hebanowych* usunięto informacje, że potwór jest ogromnym Murzynem. Pozostawiono potwora. Zrezygnowanie ze słowa „Murzyn”, a pozostawienie „potwora” było – zdaniem Trznadla – „cenzurą swoiście polityczną, w stylu tak zwanego »poprawnego myślenia«”<sup>31</sup>. Naturalnie, w latach pięćdziesiątych XX w. nie istniało jeszcze pojęcie „poprawności politycznej”, ale chyba właśnie ze względów propagandowych to słowo usunięto, mimo iż nie jest ono nacechowane negatywnie, lecz stanowi element opisu. Zresztą na ogół utwory literackie redaktorzy i edytorzy przycinali wedle swego gustu czy dyrektyw partyjnych.

Według Trznadla również „Indianin” z *Baśni o rumaku zaklętym*, który raz jest dobry, raz zły, „został wykluczony z wydań powojennych, zapewne z podobnego powodu, co »potworny Murzyn«”<sup>32</sup>. Zamieniono go na czarnoksiężnika. Moim zdaniem, ta zamiana wynikała z faktu, iż w Persji czy Arabii nie było Indian. Tak więc w nowej wersji baśni Leśmiana pojawił się czarnoksiężnik: „Wtem – nagle – ni stąd, ni zowąd – wysunął się z tłumu jakiś czarnoksiężnik. Prowadził on za uzdę pięknego rumaka, na którym błyszczał złoty czaprak i złote siodło”<sup>33</sup>. Pierwotnie zdanie to brzmiało: „Wtem nagle – ni stąd, ni zowąd – wysunął się z tłumu jakiś Indianin. Indianin prowadził za uzdę pięknego rumaka, na którym błyszczał złoty czaprak i złote siodło”<sup>34</sup>.

„Indianina” przywrócono w wydaniu *Baśni i innych utworów prozą* w tomie *Dzieł wszystkich Leśmiana*.

<sup>30</sup> M. Gorczyńska, *Miejsca Leśmiana. Studium topiki krytycznoliterackiej*. Kraków 2011, s. 33.

<sup>31</sup> J. Trznadel, *Od wydawcy*. W: Leśmian, *Dzieła wszystkie*, [t. 3.], s. 891.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> B. Leśmian, *Baśń o rumaku zaklętym*. W: *Klechdy sezamowe*. Wyd. 6. Warszawa 1978, s. 7.

<sup>34</sup> B. Leśmian, *Baśń o rumaku zaklętym*. W: *Klechdy sezamowe*. Opracował ... Warszawa 1913 [postdat.], s. 3.

W edycji tej Jacek Trznadel także wprowadził zmiany do tekstu Leśmiana: oprócz zmodernizowania pisowni zamieniał stale „jeno” z utworu poety na „tylko” – jako bardziej współczesne. Uważam, że nie miał do tego prawa. Tak więc prawdziwy, oryginalny, „kanoniczny” tekst Leśmiana istnieje tylko w wydaniu pierwszym, z 1913 roku.

Można się zastanawiać, dlaczego utwór, który od lat należy do kanonu literatury dziecięcej, nie miał wznowień za życia poety. Dla porównania, ogłoszone drukiem w 1913 r. przez Gebethnera i Wolffa *Awantury arabskie* Makuszyńskiego doczekały się w ciągu 14 lat aż pięciu wydań. Jakościowo tekst Leśmiana przewyższa wersję Makuszyńskiego, więc brak wznowień musi budzić zdziwienie. Mortkowicz prowadził dość niezrozumiałą politykę, np. popularne przed pierwszą wojną światową dzieła Nietzschego, które miały w ciągu kilku lat nawet po trzy edycje, w okresie międzywojennym nie zostały opublikowane ani razu.

Niedługo po ukazaniu się *Klechd sezamowych* zmarł ojciec poety, Józef Lesman. Stało się to 28 XII 1912. W młodości był redaktorem pisma „Przyroda i Przemysł”, pracował jako księgarz w Warszawie, a następnie został naczelnikiem kasy emerytalnej dla urzędników na Kolei Południowo-Zachodniej w Kijowie. Kilka ostatnich lat życia mieszkał w Warszawie.

Nekrolog zamieszczony w tygodniku „Świat” rzuca nowe światło na sprawę odejścia ojca poety z posady. W roku 1905 kasę emerytalną przekształcono w Kasę Pożyczkowo-Oszczędnościową. Jak podawał nekrolog, Józef Lesman był przeciwny takiemu rozwiązaniu:

Nie mogąc się pogodzić z tym, by instytucja, dla której poświęcił w ciągu 27 lat wszystkie swoje siły, została tak wbrew jego przekonaniom przeistoczona, podał się do dymisji. Otrzymał emeryturę, osiadł w umiłowanej przez siebie Warszawie<sup>35</sup>.

W ostatnich latach Józef Lesman mieszkał przy Kopernika 11 z drugą żoną, Heleną z Dobrowolskich. W tej samej kamienicy zamieszkiwał również poeta wraz z żoną.

Na początku stycznia na Starych Powązkach odbył się pogrzeb ojca Leśmiana. Poeta pisał do Miriama: „Przyjechałem w dniu pogrzebu”<sup>36</sup>. Z Mortkowiczem spotkał się niedługo potem. Zapewne stało się to w siedzibie wydawnictwa, w księgarni Centnerszvera i Spółki przy Marszałkowskiej 143. Leśmian relacjonuje słowa Mortkowicza: „Powiedział mi tylko, że jest ogromnie zadowolony z moich ksiąg. Podniesie mi honoraria i wyda wszystko, cokolwiek napiszę”<sup>37</sup>. Najwyraźniej Mortkowicz docenił niezwykle talent poety, który w krótkim czasie stworzył trzy ciekawe dzieła: tom wierszy *Sad rozstajny*, *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza*. Czy należy wierzyć w słowa, że Mortkowicz wyda wszystko, cokolwiek Leśmian napisze? Być może, to typowe dla poety myślenie życzeniowe, ale po tych trzech dziełach wydawca mógł zapewnić go, że chętnie opublikuje inne jego teksty.

Zadziwiające, iż w żałobie poeta nic nie pisze o zmarłym, za to dzieli się z Miriamem opinią Mortkowicza o swych utworach. Nie ma też śladu pesymizmu

<sup>35</sup> Nekrolog J. Lesmana: „Świat” 1913, nr 8, z 22 II, s. 18.

<sup>36</sup> B. Leśmian, list 93. W: *Dzieła wszystkie*, [t. 4], s. 392.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

w *Przygodach Sindbada Żeglarza*, który Leśmian, przygnębiony po stracie ojca, mógłby ujawnić. Utwory z tego okresu nie odznaczają się smutkiem czy młodopolską melancholią, przeciwnie – tchną optymizmem i pochwałą życia. Dopiero znacznie później poeta wrócił do postaci ojca. W wierszu \*\*\* (*Bóg mnie opuścił – nie wiem, czemu...*) pisał o jego śmierci:

Ojciec mój tak swą śmierć przeoczył,  
Że idąc do dom – w grób się stoczył<sup>38</sup>.

Wedle relacji Jana Brzechwy – Józef Lesman wracał do domu z poczty (która mieściła się na placu Wareckim, dziś Powstańców Warszawy) i po drodze zmarł na atak serca.

W wierszu *Wspomnienie z Napoju cienistego* Leśmian przywoływał dzieciństwo i zabawę, którą zainspirowały zapewne baśnie z *Tysiąca i jednej nocy*:

Przy śniadaniu patrzyłem w stół, jak w pustynię,  
Śniąc, że na wielbłądzie jadę... Zbójcą jestem...  
A ojciec, jakby wiedząc, że wielbłąd go wyminie,  
Czytał dziennik ze spokojem i szelestem...<sup>39</sup>

W *Przygodach Sindbada Żeglarza* nie pojawia się nawet ślad żaloby. Zresztą wiele wskazuje na to, że tekst powstał jeszcze w Paryżu.

Książkę tę zaczęto składać we wrześniu 1912 – o czym zawiadamiał poetę Drzewiecki. Ukazała się ona w r. 1913, najprawdopodobniej w pierwszych miesiącach. Nie było sensu czekać z jej ogłoszeniem aż do Świąt Bożego Narodzenia. Zresztą już na kartach *Klechd sezamowych* zapowiadano *Sindbada* jako nowość wydawniczą.

Z korespondencji Leśmiana wiemy, że napisał on też farsę (najpewniej chodzi o *Bajkę o złotym grzebyku*), którą pragnął wystawić<sup>40</sup>. Niebawem otrzymał ofertę od Lorentowicza, aby przełożył na język polski opowiadania fantastyczne Poego. Leśmian zabrał się do pracy. Przetłumaczył 20 nowel, które ukazały się w dwóch tomach w „Bibliotece Literacko-Artystycznej »Muzy«,” gdzie Lorentowicz ogłaszał wartościowe utwory literatury polskiej i światowej, m.in. Zygmunta Krasińskiego, Piotra Skargi, Jana Potockiego, Edgara Allana Poego. Tomy te zostały opublikowane przez firmę E. Wende i S-ka oraz Towarzystwo Akcyjne S. Orgelbranda.

W wydaniu pierwszym *Przygody Sindbada Żeglarza* ozdobione były pięcioma ilustracjami wykonanymi przez Józefa Toma, który był również autorem okładki. Mortkowicz-Olczakowa wspominała:

*Przygody Sindbada Żeglarza* miały mniej udaną i mniej świetną [niż *Klechdy sezamowe* – P. L.] oprawę wydawniczą, za to ich treść, pełna humoru i poetyckiego polotu, była już nie tylko szczęśliwą poetycką parafrazą znanych wątków, ale raczej oryginalną, odkrywczą fantazją samego Leśmiana<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> B. Leśmian, \*\*\* (*Bóg mnie opuścił – nie wiem, czemu...*). W: *Dziela wszystkie*, [t. 1:] *Poezje zebrane* (2010), s. 430.

<sup>39</sup> B. Leśmian, *Wspomnienie*. W: jw., s. 413.

<sup>40</sup> B. Leśmian, list 93 (ze stycznia 1913). W: *Dziela wszystkie*, [t. 4], s. 393. Jest tam mowa o tym, iż farsę czyta Śliwiński. Chodziło o Ludwika Śliwińskiego, dyrektora teatru „Nowości”. W liście 95 (w: jw., s. 395) poeta informował Miriama, że Rabski (krytyk i recenzent „Kurieru Warszawskiego”, Władysław Rabski) przeczytał farsę i oburzył się na jej „nieprzyzwoitość” oraz „trywialność”.

<sup>41</sup> Mortkowicz-Olczakowa, *op. cit.*, s. 113.

Według katalogu cena edycji kartonowej wynosiła 1 rubel 80 kopiejek, a w oprawie 2 ruble 50 kopiejek. Na karcie tytułowej *Sindbad* opatrzony był podtytułem *Powieść fantastyczna Bolesława Leśmiana*, natomiast w katalogu nowości wydawniczych Mortkowicza zamieszczonym na końcu książki napisano: *Przygody Sindbada Żeglarza. Oryginalna fantastyczna opowieść dla młodzieży*<sup>42</sup>.

Drugie wydanie ukazało się w 1915 roku. Powoływał się na nie Pankowski, a mimo to Zimand wspominał o tej edycji jak o nieistniejącej<sup>43</sup>, chociaż odnotowuje ją spis publikacji sporządzony przez Mortkowicza.

W listopadzie 1936 wyszło wydanie trzecie. Tym razem Leśmian zrezygnował z drukowania u wdowy po Mortkowiczu (który popełnił samobójstwo w r. 1931), zapewne obawiając się niewypłacalności firmy. *Przygody Sindbada Żeglarza* opublikowała teraz oficyna „Biblioteka Polska”. Tom został starannie opracowany, zawiera piękne ilustracje, wykonane w Atelier Girs-Barcz. Recenzję tej edycji *Sindbada* ogłosił na łamach „Nowej Książki” Alfred Łaszowski. Podkreślił realizm szczegółów, a zarazem opisy bliskie halucynacjom. Docenił też pełną humoru postać wuja Tarabuka<sup>44</sup>.

Drugi z tomów z baśniami wschodnimi dla dzieci nosił już tym razem bardzo wyraźne piętno stylu Leśmiana. Włożył on wiele trudu, aby baśniom nadać osobisty charakter. Zdecydowanie odszedł od fabuł oryginału, zminimalizował wątki związane z okrucieństwem (jak grzebanie żywcem żon i mężów zmarłych współmałżonków czy zamordowanie przez Sindbada – przy użyciu puszczela – kobiety, którą ze zmarłym mężem zamknięto w pieczarze), za to podkreślił egzotykę i cudowność zdarzeń. Fabuła poszczególnych przygód różni się od tej z *Tysiąca i jednej nocy*. Poeta zmienił też nazwę miasta Basra na Balsora.

W wersji Leśmiana dominuje humor, a nawet groteska. Autor wprowadził m.in. świetną postać wuja Tarabuka, opętanego manią literacką, niewolnika poezji. Tej postaci nie ma w oryginalnych opowieściach, podobnie jak złośliwego starucha, wpijającego się w osobę, która chcąc mu pomóc, bierze go na ramiona. Wówczas staruch dosiada nieboraka i go „ujeżdża”. Kojarzy się to ze sceną dosiadania pań w *Ferdynandzie*. Czyżby Gombrowicz zapamiętał tę scenę z lektur dzieciństwa i, zmienioną, powtórzył w swojej powieści?

Bogusław Grodzki, pisząc w swej pionierskiej, cennej monografii o *Przygodach Sindbada Żeglarza*, sugeruje, iż Leśmian zaczerpnął motyw złośliwego starucha z opowiadania Poego *William Wilson*. A pamiętajmy, że poeta niemal równolegle tłumaczył opowieści amerykańskiego autora, m.in. tę właśnie nowelę. Grodzki błędnie stwierdza: „Wprawdzie wybór ten nie zawiera wspomnianego opowiadania, trudno jednak przypuszczać, że mógł nie znać tego słynnego opowiadania”<sup>45</sup>. Nie trzeba przypuszczać, gdyż Leśmian przełożył ów utwór. Nie rozumiem, skąd krytyk czerpał mylną informację, że poeta go nie przetłumaczył, wszak *William Wilson*

<sup>42</sup> Takie samo sformułowanie znalazło się w prospekcie pod koniec tomu L. Choromańskiego *Pościg za słońcem* z 1914 roku.

<sup>43</sup> Zimand, *op. cit.*

<sup>44</sup> A. Łaszowski, recenzja *Przygód Sindbada Żeglarza*. „Nowe Książki” 1937, nr 6 (czerwiec–lipiec).

<sup>45</sup> B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*. Lublin 2012, s. 91.

otwiera drugi tom *Opowieści nadzwyczajnych* w wydaniu „Biblioteki Literacko-Artystycznej »Muzy«”.

W oryginalnej wersji baśni wschodnich występuje dwóch Sindbadów. Jeden jest ubożego stanu i pracuje jako tragarz. Spotyka on bogatego kupca, zwanego Sindbadem Żeglarzem. Ów Sindbad odziedziczył po ojcu „pieniądze, kosztowności i wiejską posiadłość”, ale je roztrwonił. Wtedy wpadł na pomysł udania się w podróż „do obcych krajów i ludów”. Tam wzbogacił się na handlu, nabył wielu niewolników i wiele nałożnic, kupił domy i wiejskie posiadłości. U Leśmiana jest jeden Sindbad, chociaż później pojawia się jego sobowtór, Hindbad, który zabiera Sindbadowi ukochaną. Motyw sobowtóra występuje też w późnej poezji Leśmiana.

„Rodzice moi, umierając, zostawili mi w spadku tysiąc worów złota, tysiąc beczek srebra, sto pałaców, sto ogrodów i jeden trzonowy ząb mojego pradziadka [...]” – czytamy w *Przygodach Sindbada Żeglarza*<sup>46</sup>. Jak widać, poeta z humorem i dystansem podchodził do swego bohatera. Po śmierci rodziców Sindbad Leśmiana zamieszkał w pałacu z jedynym wujem Tarabukiem, poetą. W rodzinie autora wujem (tak zapewne można by go nazwać), który zajmował się poezją, był Antoni Lange, jego krewny (choć należał do bocznej linii). To on wprowadził Leśmiana do świata literackiego Warszawy i wymyślił mu pseudonim. Wspólnym przodkiem Leśmiana i Langego był Antoni Eisenbaum, pradziadek autora *Łąki* i dziadek twórcy tomu opowiadań *W czwartym wymiarze*. W przeciwieństwie do Tarabuka był wszakże Lange poetą cenionym w okresie Młodej Polski.

O walorach poezji Tarabuka można się przekonać, gdy przeczyta się początek jednego z jego wierszy:

Morze – to nie rzeka, a ptak – to nie krowa!  
Szczęśliwy, kto kocha rymowane słowa!<sup>47</sup>

Tarabuk uznał, iż utwór jest piękny i prawdziwy. „Któż zaprzeczy prawdzie tych słów!” Inne zdanie miał natomiast Diabeł Morski, który przeczytawszy poezje Tarabuka, powiedział: „Nigdy jeszcze nie czytałem tak głupich, brzydkich i nieznośnych wierszy!”<sup>48</sup>. Diabeł Morski napisał list do „miłego siostrzeńca” Tarabuka, Sindbada. Pytał w nim, jak Sindbad może pod jednym dachem mieszkać „z takim głupcem nieznośnym”. W liście tym zachęcał też młodzieńca do odbycia podróży:

Czeka cię bajka senna w zakłętej krainie  
I Królewna stęskniona, co z urody słynie,  
I skarby, i przepychy, i dziwy, i czary!  
Pędź na lotnym okręcie przez morza obszary,  
Zwiedzaj wyspy, półwyspy, łądy i przylądki,  
I najdalsze zatoki, najskrytsze zakątki!<sup>49</sup>

Tak więc to z namowy Diabła Morskiego, pragnącego uwolnić Sindbada od towarzystwa wuja Tarabuka, młodzieniec wybiera się w podróż. Na tom składają się przygoda wstępna i siedem kolejnych, w których bohater odbywa różne wyprawy, przeżywa rozmaite przygody.

<sup>46</sup> B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*. Wyd. 6. Warszawa 1977, s. 5.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 11.



Poeta słowami jednego z bohaterów *Klechd sezamowych* wyraził własną wiarę: „Świat jest pełen czarów, zaklęć i tajemnic”<sup>50</sup>. Leśmian uwielbiał opowiadać baśnie swoim córkom, a gdy te podrosły, nawet obcym dzieciom. Musiał mieć ogromną przyjemność, pisząc o wuju Tarabuku, Sindbadzie i innych postaciach.

Jerzy Sosnowski widział w utworze Leśmiana powieść inicjacyjną, opartą na archetypach Junga<sup>51</sup>. U Junga proces rozwoju osobowości nazywa się procesem indywidualizacji. Bohater mitów, legend zmagają się z Cieniem (a więc ze złem, które Jung uważa za ciemną stronę osobowości, nie zaś – za coś zewnętrznego), z animą (obrazem kobiety) lub animusem (męskim aspektem oddziałującym na kobiety), Starym Mędrcom. Celem indywidualizacji jest osiągnięcie Jaźni, pełni. Proces ten Jung opisał w pracach *Aion*, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, *O rozwoju osobowości*.

Siedem podróży Sindbada, to, zdaniem Sosnowskiego, przykład „nieudanych prób reintegracyjnych”<sup>52</sup>. Jak pamiętamy, Sindbad, niczym Bond z serii powieści Iana Fleminga i z filmów, w każdej podróży ma kochankę lub kochanki. Ich imiona to Piruza, Najdroższa, Sermina, Armina, Kaskada, Chryzeida, Urgela, Stella i Arkela, którą wreszcie poślubił. „Jestem dość kochliwy” – przyznawał Sindbad. Grodzki uważa bohatera Leśmianowskiego za „mężczyznę chorobliwie owładniętego żądzą miłosnego obcowania, ofiarę nadmiernie pobudzonego *libido*”<sup>53</sup>, co zbliża go do samego poety, który również był bardzo kochliwy (a nie zawsze wiązało się to z wzajemnością).

Sosnowski pisze, iż perypetie Sindbada mają pomyślny finał, zatem byłyby to – wbrew jego tezie – pozytywna indywidualizacja. Bohater zostaje statecznym mężem, pogodzonym z rzeczywistością, wręcz filistrem: „Diabeł Morski już nie nawiedzał mnie we śnie i nie kusił do podróży, ponieważ stałem się człowiekiem żonatym i poważnym”<sup>54</sup>.

Powołując się na Junga, mylił się Sosnowski, gdy uznał pociesznego Tarabuka za reprezentanta ludzkiego rozumu. Wuj Tarabuk jest raczej owładnięty manią tworzenia poezji, jest grafomanem, a nie reprezentantem rozumu. Wzięty pod pantofel przez żonę Barabakasentorynę pisał dla niej wiersze, które ona od razu darła na kawałki.

Grodzki zauważał:

Na pół mityczna postać podróżnika, tak jak postrzegali ją Leśmian – jako bajecznie bogatego, a przy tym przystojnego i beztrudnego młodzieńca pozbawionego wszelkich przesądów natury moralnej, społecznej czy religijnej, który zdradza przy tym szczególnie upodobanie do przygód erotycznych – współgrała z jego psychicznymi skłonnościami oraz nonkonformistyczną postawą wobec zagadnień moralnych i estetycznych<sup>55</sup>.

Badacz uznał, iż „pod względem walorów artystycznych *Przygody Sindbada*

<sup>50</sup> B. Leśmian, *Klechdy sezamowe*. W: *Dzieła wszystkie*, [t. 3], s. 242.

<sup>51</sup> J. Sosnowski, *Sindbad zreintegrowany*. (Bolesław Leśmian, „*Przygody Sindbada Żeglarza*”). W zb.: *Sto lat baśni polskiej*. Red. G. Leszczyński. Warszawa 1995, s. 30–34.

<sup>52</sup> Cyt. za: Grodzki, *op. cit.*, s. 69.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 259.

<sup>54</sup> Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*, s. 205.

<sup>55</sup> Grodzki, *op. cit.*, s. 14.

*Żeglarza* znacznie przewyższają pozostałe utwory prozą, jakie wyszły spod pióra Leśmiana<sup>56</sup>. I chociaż zdania na ten temat mogą być różne: jednym podoba się atmosfera *Legend tęsknoty*, inni wyżej cenią *Klechdy polskie* – jednakże trzeba się zgodzić z tezą, iż *Przygody* należały do najwybitniejszych osiągnięć literackich Leśmiana i weszły do kanonu literatury dziecięcej. Z przyjemnością sięgają do nich także czytelnicy dorośli.

Do dziś opowieść ta jest klasyczną pozycją w literaturze dziecięcej. Ileż w tej książce oryginalnych pomysłów (np. świetnie uchwycony został stosunek bohatera do Diabła Morskiego). Autor *Przygód Sindbada Żeglarza* w dobrotliwy sposób drwi z nieudolnego wuja-grafomana, który stara się utrwalić plody swej manii poetyckiej, ucząc tych wierszy dziewczęta, służące albo dając je sobie wytatuować na całym ciele. Jednocześnie Leśmian pokazuje młodym czytelnikom, że na świat można patrzeć jak na baśń. Jego dzieło jest nie tylko opracowaniem znanych opowieści wschodnich, ale przede wszystkim ich twórczym przekształceniem, pełnym swoistych określeń i sytuacji. Język – oryginalny, niesztampowy, baśniowy – wprowadza nas w świat legend, czarów i niezwykłości.

Sindbad odbywający podróże obfitujące w przygody jest ucieleśnieniem literackim marzeń młodzieńczych poety, który w listach do Miriama snuł projekty wyprawy z Kijowa przez Odeszę do Konstantynopola. Być może, Leśmian wspominał przy okazji podróz swego pradziadka, Lewina Seliga Sunderlanda, Brytyjczyka, który 24 VI 1821 wsiadł na statek płynący do Hamburga. Rozpoczął podróż, zakończoną w Polsce – rodzina Sunderlandów osiadła w Warszawie i w Ilży, gdzie Lewin Selig zajął się produkcją fajansu. Bilet podróży do dziś przechowuje wnuk fotografika Jana Sunderlanda, Piotr.

Powieść Leśmiana stanowiła ostatnie ogniwo cyklu utworów egzotycznych, nawiązujących do Orientu, do przepychu, do parnasistowskiej fascynacji niezwykłością. Już wkrótce nadszedł w twórczości poety okres zainteresowania ludowością, mitologią słowiańską.

*Przygody Sindbada Żeglarza* wznawiane były wielokrotnie. Jeszcze w czasie wojny wydane zostały (w 1944 r.) nakładem emigracyjnego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Wyszły drukiem w Jerozolimie, a przeznaczone były dla dzieci polskich uchodźców, które z ZSRR dotarły razem z armią generała Władysława Andersa na Bliski Wschód. Po wojnie, od r. 1950, ukazywały się nakładem „Czytelnika”. Do roku 1992 – siedmiokrotnie. Potem powieść wznawiały inne wydawnictwa.

Dzieci z zapartym tchem śledziły barwne historie i przygody bohaterów. Czytelnicy dorośli mogą również czerpać przyjemność z tej lektury, dostrzegając nawiązania do literatury, parafrazy wątków tematycznych, pytać o źródła inspiracji. Odbiorca dojrzały widzi kunszt języka i humor poety. Zauważa także metaopowieści. W baśniach wschodnich Bolesław Leśmian nie odtwarzał jedynie fabuły rodem z *Tysiąca i jednej nocy*. Starał się podkreślić, że przedstawiony świat nie jest realny, że czytelnik obcuje z baśnią. Wielokrotnie wskazywał, jakie w baśniach obowiązują

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 321.

ją reguły. Niekiedy utożsamiał życie z baśnią, tak jak w swoich poezjach – ze snem. Pisał w dobrym – mimo śmierci ojca – okresie życia, gdy był na fali wznoszącej, której *apogeeum* stanowił, przygotowywany w tym czasie i nieco później, tom *Łąka*, najwybitniejszy, moim zdaniem, utwór poetycki wydany w Dwudziestoleciu międzywojennym.

---

Abstract

PIOTR ŁOPUSZAŃSKI Warsaw

**LEŚMIAN'S ARABIAN NIGHTS**

The article discusses the Oriental inspirations in Bolesław Leśmian's books from the year 1912 for children and in *Przygody Sindbada Żeglarza* (*The Adventures of Sindbad the Sailor*) published in 1913, as well as in the poem *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza* (*Unknown Voyage of Sindbad the Sailor*) from the year 1911. The pieces are based on the stories from *Tysiąc i jedna noc* (*Arabian Nights*). The author attempts to establish which edition of the Eastern tales formed the basis of Leśmian's version. Reaching for the French (*Contes des Mille et une nuit*) and the English edition (*Stories from Arabian Nights*) with Edmund Dulac's illustrations prove vital since Jakub Mortkowicz used a few of the illustrations in the Polish edition of Leśmian's *Klechdy sezamowe* (*Sesame Tales*).



IWONA BORUSZKOWSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków  
ALEKSANDER WÓJTOWICZ Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

## „KOCHANY (PANIE) JANKU...” – LISTY JOLANTY FUCHSÓWNY DO JANA BRZĘKOWSKIEGO

W edycji powieści *Czarny Paryż*<sup>1</sup>, przygotowywanej do druku w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie suplementu znajdą się dwa listy Jolanty Fuchsówny do Jana Brzękowskiego, datowane na rok 1935. Pochodzą one z kolekcji korespondencji pisarza, zdeponowanej w jego Archiwum przechowywanym w Bibliotece Polskiej w Paryżu (Korespondencja Jana Brzękowskiego: E-F; sygn. BPP 1225). Ten zespół epistolograficzny był już wielokrotnie badany i został częściowo opublikowany<sup>2</sup>, lecz nigdzie do tej pory nie przedrukowano listów wymienianych między interesującymi nas autorami. Stanowią one jedyny dokument ukazujący przyjacielskie relacje i stopień zażyłości między Brzękowskim a Fuchsówną. Niniejsza publikacja ma na celu zebranie nielicznych, które udało się zgromadzić, informacji o tej zapomnianej dziennikarce krakowskiej.

### Jolanta Fuchsówna (1899–1944) – próba rekonstrukcji życiorysu

O Jolancie Fuchsównie wiadomo niewiele. Wśród nielicznych tekstów wspominających autorkę wyróżnia się portret nakreślony piórem poety awangardowego Jana Brzękowskiego, który wraz z jego reminiscencjami dotyczącymi rozmaitych postaci został zamieszczony w książce *W Krakowie i w Paryżu*<sup>3</sup>. Podczas swojego kilkudziesięcioletniego pobytu we Francji awangardysta poznał rzeszę pisarzy, malarzy

<sup>1</sup> Zob. A. Wójtowicz, „Czarny Paryż” – nieznaną powieść Jana Brzękowskiego i Jolanty Fuchsówny. „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 4. Planowane wydanie ma ukazać się w opracowaniu I. Boruszkowskiej i A. Wójtowicza w serii „Awangarda/Rewizje” Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego na początku 2020 roku.

<sup>2</sup> O archiwum poety zob. A. Płuszewski, *Archiwum Jana Brzękowskiego*. „Prace Polonistyczne” 1973, nr 29. Na temat korespondencji z poszczególnymi autorami pisze T. Kłak we wstępie do opracowanych przez siebie *Listów Jana Brzękowskiego do Juliana Przybosa (1927–1938)* (w: *Źródła do historii awangardy*. Oprac. T. Kłak. Wrocław 1981). Dla przykładu wybrana opublikowana korespondencja poety: *Z korespondencji Bogdana Czajkowskiego i Jana Brzękowskiego*. Do druku podał B. Czajkowski. „Akcent” 2003, nr 1/2. – *Korespondencja Jana Brzękowskiego i Tadeusza Różewicza*. W: T. Różewicz, *Margines, ale...* Wrocław 2010. – Z. Herbert, J. Brzękowski, *Listy*. Oprac. D. Pachocki. „Znak” 2013, nr 7/8. – J. Giedroyc, J. Brzękowski, *Wyjмки z korespondencji (1954–64)*. Oprac. K. Łabno. „Konteksty” 2016, nr 3/4.

<sup>3</sup> J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*. Warszawa 1968, s. 79–80.

czy innych ludzi kultury i sztuki, a wśród kontaktów nawiązanych w latach międzywojennych była także znajomość z Fuchsówną. To subiektywne wspomnienie Brzękowskiego ma w tym wypadku charakter dokumentalny, jest bowiem jednym z nielicznych śladów stanowiących punkt wyjścia dla rekonstrukcji jej życiorysu.

Wiemy, że autor *Poezji integralnej* przybył do Paryża w roku 1928; kiedy dokładnie poznał Fuchsównę – tego nie odnotował, zachowały się jednak dwa (zapewne pozostałe z większej liczby) listy z 1935 roku, pisane przez Fuchsównę do Brzękowskiego. Znali się oni wówczas już od kilku lat – we wcześniejszej korespondencji z Julianem Przybosiem (w liście z 1933 roku) Brzękowski prosił tego poetę o wysłanie Fuchsównie egzemplarza *Poezji integralnej*<sup>4</sup>. Będąc studentem Sorbony i École du Journalisme (Wyższej Szkoły Dziennikarstwa w Paryżu), obracał się w środowisku polskiej emigracji, nawiązując stosunki towarzyskie m.in. z Tytusem Czyżewskim, Jolantą Fuchsówną, Wandą Chodasiewicz-Grabowską (Nadią Léger), Stanisławem Grabowskim, Brunonem Jasińskim, Witoldem Zechenterem. Kontakty z dwiema wymienionymi kobietami okazały się niezwykle cenne i pozostawiły po sobie artystyczne projekty: z Chodasiewicz-Grabowską redagował Brzękowski dwujęzyczny periodyk „L'Art Contemporain / Sztuka Współczesna” (nr 1–3 w latach 1929–1930). Wspólnie zaś z Fuchsówną napisał powieść kryminalną *Czarny Paryż*, która ukazywała się w odcinkach w krakowskim „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” (drukowano ją, z niewielkimi przerwami, od 22 I do 26 III 1932 w 47 fragmentach: 22–25 I, 27–31 I, 3–4 II, 6–8 II, 10–15 II, 17–22 II, 24–29 II, 2–5 III, 9–10 III, 12–13 III, 16 III, 19–20 III, 23–26 III). Jako przykład udanego kolaboratywnego tworzenia zapadła ona w pamięć innych ludzi pióra:

Brzękowski i Fuchsówna napisali razem – dla zabawy, ale i dla zarobku – powieść pt. *Czarny Paryż*, interesująca, choć bez specjalnych ambicji literackich. Była to powieść kryminalna, rozgrywająca się w paryskich lokalach, gdzie bywali Murzyni, jest tam i miłość, i zbrodnia – drukował tę powieść w odcinkach „IKC” [Ilustrowany Kurier Codzienny]. [Z 254]<sup>5</sup>

Ze wspomnień Brzękowskiego wynikałoby, że pracowali nad utworem w letnich miesiącach 1931. Tak pisarz przedstawiał genezę powieści:

poznałem Jolę Fuchsównę [...] w Paryżu. Jej felietony w „IKC” cieszyły się ogromną popularnością [...], były bardzo dowcipne, czasem nieco zjadliwe [...].

Pewnego dnia, gdy byłem w okresie kryzysu finansowego, jedno z nas wpadło na pomysł zrobienia czegoś „kasowego” dla „IKC”. W ten sposób powstał projekt wspólnego napisania powieści [...]. Zaczęliśmy pisać już w Paryżu, ale kontynuowaliśmy ją w okresie wakacyjnym, w czasie spędzanego w Polsce urlopu [...]. W ten sposób po upływie kilku tygodni powstał *Czarny Paryż*, bujda na pograniczu powieści sensacyjno-kryminalnej, której akcja rozgrywała się w Paryżu, w środowisku murzyńskim [...]. Powieść drukowano w odcinkach w „IKC”<sup>6</sup>.

W kilku zdaniach wspomina Fuchsównę także jej redakcyjny kolega – Jalu Kurek, który w *Błyskawicznej liście wspomnień* notuje:

Jola Fuchsówna. Inteligentna felietonistka. Młoda, dowcipna, gładka towarzysko, „Panna Rachelą”

<sup>4</sup> J. Brzękowski, list do J. Przybosia, z 27 X 1933. W: *Źródła do historii awangardy*, s. 118.

<sup>5</sup> Skróć ten odsył do dzieła W. Zechentera *Upływa szybko życie. Książka wspomnień* (t. 1. Kraków 1975). Liczby po skrócie oznaczają numery stron.

<sup>6</sup> Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 79–80.

artystyczno-literackiej cyganerii. Jej felietony na łamach „Ikaca” cieszyły się dużą poczytnością. Podobno zginęła w krakowskim getcie<sup>7</sup>.

Pomocne w odbudowywaniu życiorysu Fuchsówny będą także nieliczne dokumenty, które udało się odnaleźć, m.in. niepublikowany list jej siostry, Jadwigi Kannenbergowej, datowany na 4 IV 1950 (w Krakowie), w którym zawarła ona nieco informacji o losach pisarki i wypunktowała materiały dotyczące Fuchsówny, jakimi dysponowała. Choć nadawczyni listu stwierdziła, że „wszelkie zapiski i dokumenty siostry zginęły”, posiada ona i przesyła adresatce listu (której tożsamości, niestety, nie ustalono) m.in.: fotografię Fuchsówny, artykuł o uroczystościach chopinowskich w Paryżu w 1932 roku, maszynopis *Czarnego Paryża*, egzemplarz *Bagażu sentymentalnego* wraz z recenzją tej książki, afisz spektaklu *Czerwony kapelusz* z maszynopisem komedii oraz jej omówieniem przez prof. Tadeusza Sinekę, maszynopis kolejnej sztuki – niewystawionej komedii *Burza letnia*, a także notatkę nekrologu Fuchsówny, opublikowaną w 1945 roku w „Dzienniku Polskim”<sup>8</sup>. Niestety, nie udało się dotrzeć do tekstu *Czerwonego kapelusza*, jedynej zinscenizowanej sztuki Fuchsówny. Jej debiut dramatyczny znalazł się na afiszach Teatru Miejskiego im. Juliusza Słowackiego podczas dyrekcji Karola Frycza w sezonie roku 1937 (prapremiera: 15 V 1937), kilka dni po innej ważnej premierze tego okresu – *Jeńcach* Filippa Tommasa Marinettiego. Recenzent teatralny Kazimierz Czachowski nazwał sztukę Fuchsówny komedią satyryczną i chwalił autorkę jako „niewątpliwy talent o żywym nerwie obyczajowo-charakterologicznym i efektownym dowcipie”<sup>9</sup>. Spektakl reżyserował Wiktor Biegański.

Udało się natrafić na trop pewnych materiałów wizualnych w postaci portretu Fuchsówny pędzla Olgi Boznańskiej<sup>10</sup> oraz zdjęcia zamieszczonego w broszurze *Dwudziestopięćciolecie Syndykatu Dziennikarzy Krakowskich*<sup>11</sup>, opracowanej przez

<sup>7</sup> J. Kurek, *Błyskawiczna lista wspomnień*. „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1980, nr 4, s. 68.

<sup>8</sup> Napisany na maszynie jednostronicowy list J. Kannenbergowej do nieustalonej adresatki, z 4 IV 1950. W naszym posiadaniu znajduje się jedynie fotografia listu, otrzymana drogą mejlową, od poprzedniego właściciela zakupionego przez nas maszynopisu powieści *Czarny Paryż*.

<sup>9</sup> K. Czachowski, *Kronika teatrów pozawarszawskich*. „Teatr” 1937, nr 11/12, s. 16.

<sup>10</sup> Gdy Muzeum Narodowe w Krakowie przygotowało w 1960 roku dużą retrospektywę Boznańskiej, wśród 172 obrazów olejnych artystki pokazano także wypożyczony z prywatnych zbiorów J. Kannenbergowej portret literatki Joli Fuchsówny, którą Boznańska namalowała w latach 1928–1929. W publikacji towarzyszącej tej ekspozycji (*Olga Boznańska (1865–1940). Wystawa zbiorowa*. Oprac. H. Blumówna, Z. Tobiaszowa, Z. Kucielska. Kraków 1960, s. 72) autorka katalogu i koncepcji wystawy, H. Blumówna, tak opisała ten obraz: „Młoda dama w czarnym kapeluszu, niebieskawe sukni z różowym szalikiem, ujeta w trzech czwartych w lewo; na lewej ręce pierścień. Tło szare, zróżnicowane”. Dzięki przytoczonej deskrypcji możemy sobie wyobrazić charakterystyczne dla Boznańskiej barwy i pociągnięcia pędzla. Ten niewielki olej na tekturze (wymiały 54 × 36 cm), sygnowany przez malarkę w prawym górnym rogu, nie był już później wystawiany.

<sup>11</sup> *Dwudziestopięćciolecie Syndykatu Dziennikarzy Krakowskich*. Red. J. Flach [i in.]. Kraków 1937. Na stronie: <http://www.kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=95469> (data dostępu: 23 VIII 2019): „Zdjęcie [...] przedstawia członków syndykatu w dniu otwarcia lokalu na tle dekoracji, symbolizujących dziennikarstwo», projektu A. Wasilewskiego. Stoją od lewej: Templer, Holeksa, Chelmirski, Stwora, Skalski, A. Wasilewski, Strojek, Wójcicki, Fuchsówna, dr Lankau, Waśkowski, ks. Piwowarczyk, dr Ziomek, prez. dr Flach, Krakowiecki, Stankiewicz, Śmiechowski, bl. p. dr Berkelhamer, Kazimierz Dobija, Leon Tomaszewicz, dr Lazer, dr Warchałowski, Pakosiewicz, Babiński” (s. 18).

Józefa Flacha i wydanej w 1937 roku w Krakowie. Na tej fotografii w gronie kolegów znajduje się także Fuchsówna – jako jedyna kobieta. Siedziba Syndykatu Dziennikarzy Krakowskich przez długi czas mieściła się w lokalu przy pl. Szczepańskim 7, następnie zaś przeniesiono ją w 1932 roku do gmachu na rogu ul. Basztowej i Kleparskiej 4 i tam właśnie wykonano to zdjęcie.

Przywołany z pamięci miniżyciorys Fuchsówny siostra jej zaczyna takim opisem:

Jola Fuchs urodziła się w Zbarażu, gdzie ojciec nasz był powszechnie znanym lekarzem-społecznikiem. Do szkół uczęszczała w Tarnopolu i we Lwowie, gdzie ukończyła gimnazjum Olgi Filippi.

We Lwowie przysła współautorka *Czarnego Paryża* pobierała nauki w Prywatnym Gimnazjum Żeńskim im. Adama Mickiewicza, mieszczącym się przy ul. Zyblikiewicza 8 – w szkole średniej o profilu humanistycznym, której właścicielką była Olga Filippi-Żychowiczowa<sup>12</sup>. Przy założeniu, że Fuchsówna została posłana do gimnazjum jako 13- lub 14-letnia dziewczyna, lata jej nauki przypadają, mniej więcej, na okres między 1912–1913 a 1918 rokiem. Niestety, nie zachowały się oficjalne sprawozdania szkolne z tych lat. *Księga adresowa królewskiego stołecznego miasta Lwowa* wśród 29 osób noszących nazwisko „Fuchs”, mieszkających we Lwowie przed 1918 rokiem, wymienia tylko jednego medyka – Stanisława Fuchsa, zamieszkałego przy pl. Mariackim 9<sup>13</sup>. Rabczański lekarz – Zdzisław Olszewski, poświęca rodzinie Fuchsów kilka akapitów w swojej książce wspomnieniowej *Michał od Cyganów*, skąd dowiadujemy się m.in., że ojciec Jolanty i Jadwigi, Leon, był dyrektorem szpitala św. Łazarza oraz właścicielem „imponującej jak na owe czasy willi »Primavera«”<sup>14</sup>:

Rodzina Fuchsów pochodzenia żydowskiego, to wymieniony pan Leon [...], jego żona, [...] dwie córki: pani Kannenbergowa, żona dyrektora Banku Polskiego z rudą jak wiewiórka córeczką Dodą, bardzo zresztą obie piękne, oraz druga córka pp. Fuchsów, Józia – znana później felietonistka z „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”<sup>15</sup>.

Dalej Kannenbergowa donosi w liście:

Już od [...] szkolnych czasó[w] [Fuchsówna] zdradzała wyraźne zamiłowania literackie. Gdy po pierwszej wojnie światowej rodzice nasi osiedli w Krakowie – atmosfera tego miasta pozwoliła jej na rozwinięcie talentu. Duży wpływ na siostrę [miał] także jej dłuższy pobyt w Paryżu – gdzie odbywała studia na Wyższej Szkole Dziennikarskiej – oraz kilkakrotne wyjazdy za granicę.

W Krakowie brała stale żywy udział w życiu dziennikarsko-literackim.

Publikując w różnych periodykach Fuchsówna posługiwała się kilkoma pseu-

<sup>12</sup> Szkoła została założona w 1851 roku przez F. Wasilewską jako pierwszy we Lwowie świecki zakład naukowy z pensjonatem dla dziewcząt. W roku 1903 placówkę kupiła Filippi (Żychowiczowa) i przekształciła w szkołę ludową i 6-klasowe liceum, w 1910 roku zaś utworzyła tam regularne 8-klasowe gimnazjum żeńskie typu realnego, które w 1925 roku przekształcone zostało w humanistyczne. Zob. *Sprawozdanie zakładu wychowawczo-naukowego z prawem publiczności Olgi Filippi za rok szkolny 1909/10*. Lwów 1910. Na stronie: <http://pbc.up.krakow.pl/dlibra/docmetadata?id=1804&from=pubindex&dirids=90&lp=692> (data dostępu: 13 VIII 2019).

<sup>13</sup> „Księga Adresowa Królewskiego Stołecznego Miasta Lwowa na rok 1913”. Lwów, s. 118.

<sup>14</sup> Z. Olszewski, *Michał od Cyganów*. Rabka 1985, s. 85. Za zwrócenie uwagi na tę cenną pozycję bibliograficzną dziękujemy serdecznie dr Joannie Nowak z redakcji „Pamiętnika Literackiego”.

<sup>15</sup> *Ibidem*.



donimami – felietony dla „IKC” podpisywała pełnym nazwiskiem lub skrótem „Jol.”, a doniesienia o modzie paryskiej i porady dotyczące strojów, drukowane w „Światowidzie”, bez wyjątku opatrywała jedynie imieniem „Jola”<sup>16</sup>.

W lipcu 1931 Fuchsówna przesyłała m.in. do „IKC” felietony z Paryża, w numerze 200 z 22 VII 1931 zamieszczono dwa jej napisane tam teksty: *Taniec derwiszów w cyrku Medrano. (Oryginalna korespondencja „IKC”)*<sup>17</sup> oraz *Na odsiecz Zbaraża*. W tym drugim felietonie, zaniepokojona doniesieniami o planach zniesienia starostwa powiatowego w Zbarażu, Fuchsówna wspomina swoje rodzinne miasto (gdzie spędziła – jak pisze – 10 pierwszych lat życia) i dokonuje typowej idealizacji krainy dzieciństwa:

Gdyby mnie zapytano, jakie jest najpiękniejsze miasto na świecie? – wówczas z całym szacunkiem dla placu Concorde i Pól Elizejskich, odpowiedziałabym bez wahania, że Zbaraż!<sup>18</sup>

Większą część trzech szpalt przeznaczonych na artykuł zajmuje opis tego „małego, kresowego miasteczka”<sup>19</sup>, z różnymi reminiscencjami z *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza. Autorka uderza w patriotyczne tony, kreśląc na łamach „IKC” swoisty hołd dla rodzinnego miasta.

Wśród literatów zatrudnionych przez redaktora naczelnego Mariana Dąbrowskiego w „IKC” znaleźli się wraz z Fuchsówną: Stanisław Witold Balicki, Bogdan Brzeziński, Marian Czuchnowski, Zbigniew Grabowski, Zbigniew Grotowski, Jarosław Janowski, Anatol Krakowiecki, Jalu Kurek, Jan Maleszewski, Juliusz Mieroszewski, Zygmunt Nowakowski, Stefan Nowiński, Zofia Ordyńska, Stanisław Stwora, Ludwik Tomanek, Witold Zechenter, podobnie jak Fuchsówna pracujący jako korespondent z Paryża, oraz Mieczysław Zielenkiewicz<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Zob. *Słownik pseudonimów pisarzy polskich XV wiek – 1970 r.* T. 1. Red. zespół pod kier. Z. Janowskiego. Wrocław 1995, s. 205–206.

<sup>17</sup> W artykule tym Fuchsówna relacjonuje międzynarodowy całodobowy maraton tańca, w którym brała udział m.in. jedna para zawodowych tancerzy z Polski. Ta forma rozrywki, budząca duże zainteresowanie w Paryżu, nie przypadła dziennikarce do gustu, pisze ona krytycznie („IKC” 1931, nr 200, z 2 VII, s. 6): „Nagle cały ten cyrk, duszny od oddechów ludzkich, wydał mi się czymś zgoła nierealnym, jakimś okropnym koszmarem! Czyż to możliwe, aby podobne rzeczy działy się w dwudziestym wieku? Może cofnęliśmy się o blisko dwa tysiące lat wstecz i siedzimy w rzymskim Colosseum? W łóżach nieskromne westalki i patrycjusze o stępałych nerwach, a w dole hałasuje plebs”.

<sup>18</sup> J. Fuchsówna, *Na odsiecz Zbaraża*. Jw., s. 3.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Zob. J. Z. Białek, „*Kurier Literacko-Naukowy*” 1924–1939. W zb.: *Literatura w okresie międzywojennym*. Zespół red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska. Oprac. red. M. Pokrasenowa, przy współud. I. Kleszczowej. T. 1. Kraków 1979. „*Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku*”. Red. K. Wyka. Seria 6. – A. Bańdo: „*Kurier Literacko-Naukowy*” – dodatek do „*Ilustrowanego Kuriera Codziennego*”. W zb.: *Kraków–Lwów: książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*. T. 4. Red. J. Jarowiecki. Kraków 1999; *Dzieje koncernu „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”*. W zb.: jw. (t. 5. 2001); „*Ilustrowany Kurier Codzienny*” w dziewięćdziesiąt rocznicę powstania 1910–2000. „*Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia*” t. 2 (2003); *Nie tylko krew na pierwszej stronie. Problematyka kulturalna na łamach „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” w latach 1918–1939*. Kraków 2006. – E. Bogdanowska-Spółka, *Ludzie Mariana Dąbrowskiego – krąg współpracowników koncernu „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”*. W zb.: *Kraków–Lwów: książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku* t. 5.

Fuchsówna tak pisze o krakowskim okresie pracy dziennikarskiej:

zachowałam bardzo miłe wspomnienia z czasów, gdy jako recenzentka chodziłam na bale krakowskie. [...] jakież ja miałam wtedy powodzenie! Panowie z komitetu prosili mnie wciąż do tańca i ze wzruszenia deptali mi po nogach. A panie uśmiechały się do mnie czarująco i mówiły, że moja suknia musi być paryska [...] <sup>21</sup>.

Fragment ten pochodzi z jedynej opublikowanej przez Fuchsównę książki *Bagaż sentymentalny*; wydał ją w Krakowie w 1934 roku Stanisław Andrzej Krzyżanowski. Zbiór zawiera 35 tekstów, które ukazały się wcześniej w prasie, jest to zatem przedruk felietonów i reportaży ogłoszonych m.in. w „IKC” między kwietniem 1931 a październikiem 1933. Opisuje w nich autorka swoje refleksje i doświadczenia z podróży do Grecji, Konstantynopola, Londynu, Paryża czy Wilna. Pierwszy zamieszczony w *Bagażu sentymentalnym* artykuł ma charakter zupełnie metatekstowy, Fuchsówna definiuje w nim bowiem uprawiany przez siebie gatunek, „reportaż towarzyski”, poprzedzając go anegdotycznymi rozważaniami o ówczesnym znaczeniu terminu:

Najmilszym i najlżejszym działem reportażu jest niewątpliwie reportaż towarzyski. Zajmują się nim głównie kobiety. Bo w każdej kobiecie drzemie utajona dziennikarka. Ich wspaniała wyobraźnia wyprzedza rzeczywistość, jak koń pełnej krwi – chabętę dorożkarską. Któż lepiej od kobiety potrafi zrobić z muchy – słonina? A to jest kardynalną zaletą dobrego reportera! Trzeba puszczać wodze fantazji [...].

Wszystkie moje znajome uprawiają reportaż towarzyski. Opowiadają innym, kto, gdzie, z kim i co z tego wynikło. Ludzie złośliwi nazywają to plotkami <sup>22</sup>.

Wspominając dalej rauty u ministra i pogrzeby generałów, które zapewne nieraz przyszło jej relacjonować w odpowiednich kronikach w prasie, Fuchsówna konkluduje, że „reportaż polityczny jest bardzo zbliżony do towarzyskiego” <sup>23</sup>: dziennikarz opisuje nie zmieniające się przemowy, stałe maniery i te same dania, pod którymi uginają się stoły. Wymienia także nazwisko francuskiego reportera Alberta Londres’a (1884–1932), który jako jeden z pierwszych uprawiał dziennikarstwo śledcze. Jego teksty zapewne czytywała w paryskich dziennikach aż do jego tragicznej śmierci w katastrofie okrętu „Georges Philippar”:

Był [Londres] najwspanialszym typem reportera i słusznie nosił miano „króla reporterów”. Mając włóczęgę we krwi, przebiegał cały świat, od Chin do Ameryki Południowej. Był korespondentem wojennym i nieustraszoną podróżnikiem równocześnie. Nie było przygody, która by go nie pociągnęła, ani też niebezpieczeństwa, które by go odstraszyło <sup>24</sup>.

Adam Bańdo wśród licznych periodyków koncernu prasowego zatrudniającego Fuchsównę wyszczególnia też inne publikacje, np. *Kalendarz „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” dla kobiet na rok 1931*, redagowany przez Kamillę Chołoniecką:

Chołoniecka skupiła wokół siebie grono znakomitych autorek, m.in. Jolę Fuchsównę, Irenę Panenkową i Wandę Prażmowską. Twórcami szaty graficznej tego wydawnictwa (ponad 200 ilustracji i tabel) byli znakomici rysownicy, m.in. Janusz Maria Brzeski, Kazimierz Podsadecki, Henryk Dietrich,

<sup>21</sup> J. Fuchsówna, *Bagaż sentymentalny*. Kraków 1934, s. 6.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 5–6.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 9.

Antoni Wasilewski, Alfred Żmuda, a także Jan Bałuk, Wacław Guła i Stanisław Raczyński. Ten ostatni był autorem projektu pierwszej kolorowej strony kalendarza. Układ graficzny opracowała Jadwiga Zbrożkówna<sup>25</sup>.

Zespół ten tworzył treści kalendarza przeznaczanego dla nowoczesnych kobiet.

Krakowska aktorka Zofia Ordyńska, zatrudniona w „IKC” mniej więcej w podobnym okresie co Fuchsówna, w swoim pamiętniku notuje na temat siedziby redakcji:

Ten tak szumnie nazwany Pałacem Prasy wielki, ciężki gmach, wzniesiony w reprezentacyjnym punkcie miasta u zbiegu ulic Starowiślnej i Wielopole, nie miał bynajmniej odpowiednich pomieszczeń [...]<sup>26</sup>.

Ordyńska opisuje ulokowane na drugim piętrze gmachu przy Wielopolu pokoje redakcyjne trzech czasopism, z którymi współpracowała Fuchsówna: tygodnika „Na Szerokim Świecie”, redagowanego przez Stanisława Mroza, ilustrowanego magazynu tygodniowego „As”, którym kierował Juliusz Leo (syn prezydenta Krakowa), oraz „Światowida” – „najpopularniejszego w ówczesnych czasach w Polsce tygodnika ilustrowanego [...], nastawionego przede wszystkim na aktualia i efektowne zdjęcia z dziedziny teatru, filmu i baletu. Znaleźć się na tytułowej stronie »Światowida« było wielkim wyróżnieniem dla przedstawicieli świata artystycznego”<sup>27</sup>. Redaktorem naczelnym tego pisma był dr Józef Flach, sprawujący zarazem funkcje prezesa Syndykatu Dziennikarzy Krakowskich.

Ordyńska przedstawia również kulisy pracy korespondentów zagranicznych zatrudnianych przez koncern prasowy:

Sieć korespondentów była rozbudowana na szeroką skalę. Korespondenci we wszystkich większych stolicach Europy, a także i w Nowym Jorku. Na dachu Pałacu Prasy zainstalowana radiostacja czynna całą dobę, obsługiwana przez specjalnych redaktorów, odbierających wiadomości w pięciu językach świata<sup>28</sup>.

Krakowski poeta Witold Zechenter podaje, że Fuchsówna współtworzyła wraz z Marią Jasnorzewską, Ludwikiem Świeżawskim i nim samym redakcję „Całego Krakowa” – były to wystąpienia na żywo podczas zebrań w siedzibie Związku Młodzieży Przemysłowej i Rzemieślniczej, podobne do popularnych wówczas „żywych dzienników” (Z 20).

Pamiętniki byłych dziennikarzy zatrudnionych w koncernie prasowym „IKC” stanowią jedno z ważniejszych źródeł informacji o Fuchsównie. Bańdo skrupulatnie wylicza autorów takich relacji:

Swoje wspomnienia, w tym pracy w „Ikacu”, opublikował po latach Wasilewski. W późniejszym czasie ukazały się następne wspomnienia i szkice pracowników i współpracowników legendarnego Pałacu Prasy. Wśród nich m.in.: wspomnienia Zygmunta Leśnodorskiego, Jalu Kurka, Stanisława Witolda Balickiego, Jana Brzękowskiego, Witolda Zechentera, Zofii Ordyńskiej, Mieczysława Krokosza, a także Zygmunta Nowakowskiego, Tadeusza Kudlińskiego i wielu innych. Odrębną grupę wspomnień

<sup>25</sup> A. Bańdo, „Kraźownik Wielopole” i jego wydawnicze cymelia (w setną rocznicę powstania koncernu 1910–2010). „Nowa Biblioteka” 2012, nr 1, s. 13.

<sup>26</sup> Z. Ordyńska, *To już prawie sto lat... Pamiętnik aktorki*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 185.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 188.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 199–200.

stanowiły relacje i „zapiski” polityków, np. Jana Stapińskiego, oraz artykuły, biografie, nekrologi i inne teksty okolicznościowe<sup>29</sup>.

Poza Kurkiem, Brzękowskim i Zechenterem nikt jednak poczytnej felietonistki „IKC” nie przywołuje. Ten ostatni poświęca jej sporo miejsca w swoich wspomnieniach *Uptywa szybko życie*, twierdząc, że „przed wojną Jola należała do popularnych w Krakowie postaci” (Z 252). Z obszernych notatek poety dowiadujemy się, że Fuchsówna prowadziła od 1927 roku dla „IKC” dwa cotygodniowe całostronicowe dodatki – poniedziałkowy „Kurier Filmowy” i środowy „Kurier Kobiety”: „Redagowała te dodatki przez sporo lat, pomysłowo, interesująco – zamieszczała zawsze dużo materiałów ściśle literackich [...]” (Z 252). Przez swoją nieustępliwość i zaciętość miała popaść w bliżej nie znane konflikty w redakcji i opuścić swoje biurko, oddając następcom wspomniane dodatki: filmowy Zbigniewowi Grotowskiemu (późniejszemu dziennikarzowi „Przekroju”), a kobiecie – Zofii Lewakowskiej, dziennikarce, redaktorce i tłumaczce literatury francuskiej (zob. Z 253). Od tego momentu współpracowała niejako z zewnątrz z wieloma tytułami prasy międzywojennej oraz z radiem, w którym prowadziła audycje modowe dla pań. Zechenter opisuje autorkę *Bagażu sentymentalnego* z nieukrywaną sympatią, kreśląc portret milej, interesującej i serdecznej kobiety:

Była osobą bardzo przyjemną, dowcipną, odznaczała się nieprzeciętną inteligencją, błyskotliwa w rozmowie, zdradzała duże odczytanie i sporo rzetelnej wiedzy o literaturze i sprawach sztuki. [Z 253]

Potwierdza Zechenter umiejętności lingwistyczne Fuchsówny, podaje, że znała ona kilka języków obcych, ale przede wszystkim doskonale władała angielskim i francuskim, z których też tłumaczyła. Warto zaznaczyć, że była jedną z pierwszych w Polsce tłumaczek opowiadań Ernesta Hemingwaya. Fuchsówna spolszczyła także wspomnienia żony Josepha Conrada-Korzeniowskiego, Jessie Conrad („IKC” 1930, nry 105, 111, 117, 124, 131, 138, 145 i 148), a ponadto w „Bibliotece »IKC«” jako oddzielne pozycje książkowe ukazały się angielskie popularne powieści w jej przekładzie: *Lew i mysz* Charlesa Norrissa Williamsona i Alice Muriel Williamson (1929) oraz *Młodość pod ziemią* Elinor Glynn (1930).

Zechenter chwali Fuchsównę jako felietonistkę „IKC”:

Ale nie na przekładach bazował warsztat twórczy Joli – była ona świetną felietonistką, zadziorną, dowcipną, pisywała na różne tematy, wywoływała dyskusje i polemiki. Dużo podróżowała, pisywała więc także listy z podróży, których celem często był Paryż. Z tych listów i felietonów uzbierała ciekawy tom swej literackiej publicystyki, który ukazał się pt. *Bagaż sentymentalny*. [Z 252–253]

<sup>29</sup> Bańdo, „Krażownik Wielopole” i jego wydawnicze cymelia (w setną rocznicę powstania koncernu 1910–2010), s. 15. Badacz przywołuje następujące prace: A. Wasilewski, *Sylwetki krakowian*. W: S. Broniewski [i in.], *Kopiec wspomnień*. Kraków 1959. – Z. Leśnodorski, *Wśród ludzi mojego miasta. Wspomnień i zapisek część druga*. Kraków 1963. – J. Kurek, *Mój Kraków*. Kraków 1964; *Błyskawiczna lista wspomnień*. – S. W. Balicki, *Ludzie „Dziennika Polskiego” zapamiętani wczoraj i widziani dziś*. „Zeszyty Prasoznawcze” 1964, nr 3. – Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*. – Zechenter, *op. cit.* – Ordyńska, *op. cit.* – J. Michalczak, *Dyskretny urok dawnej prasy. Ze wspomnień kasjera „IKC-a”*. „Dziennik Polski” 1988, nr 78, z 2 IV, s. 5. – Z. Nowakowski, *Lajkonik. Wybór felietonów z lat 1931–1939*. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1975. – T. Kudliński, *Młodości mej stolica*. Wyd. 2, rozszerz. Kraków–Wrocław 1984. – J. Stapiński, *Pamiętnik*. Warszawa 1959.

Ostatni okres życia Fuchsówny, przypadający na lata okupacji, przedstawia w liście krótko jej siostra:

Lata wojenne spędziła również w Krakowie i tu, w naszym mieszkaniu, w czasie rewizji została aresztowana przez gestapo 24-go sierpnia 1944 r[oku]. Przebywała jakiś czas w więzieniu na Montelupich. Kiedy i gdzie zginęła, nie udało się ustalić.

Zechenter natomiast dość obszernie, szczegółowo – i nieco inaczej – opisuje wojenne losy Fuchsówny. Wspomina, że w okresie okupacji mieszkała po aryjskiej stronie, przy ul. Batorego (czy w pobliżu pierwszej siedziby redakcji „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”?). Właściwie się nie ukrywała, posługiwała się fałszywymi dokumentami, chociaż nie zmieniła nazwiska. Przemieszczała się normalnie po mieście, zarabiała na życie nauczaniem języków obcych (Z 254). Żadnych wydrukowanych przez nią utworów literackich czy tekstów publicystycznych w konspiracyjnej prasie krakowskiej nie udało się odnaleźć.

Będąc Żydówką, nie miała nic żydowskiego ani w wyglądzie, ani w mowie, dlatego też podczas okupacji poruszała się swobodnie po Krakowie, nawet wtedy, gdy wyszły zarządzenia restrykcyjne, ograniczające możliwość poruszania się Żydów poza obrębem getta. Nie nosiła też nigdy obowiązującej opaski z gwiazdą Dawida, kpila sobie z Niemców, a przecież każdy z nich mógł stać się w jakiejś okoliczności jej mordercą, jej katem. [Z 253]

Poeta zapamiętał doskonale jej niemal codzienne wizyty, kiedy przychodziła do prowadzonej przez niego w czasie wojny małej księgarni i antykwariatu „Czytelnik” przy ul. Łobzowskiej 6. Mimo iż droga z ul. Batorego nie była długa, to wszyscy znajomi obawiali się o pisarkę, niemal ignorującą okupacyjne zasady i ryzykującą codziennie życie. Według tych wzmianek Fuchsówna bagatelizowała grożące jej niebezpieczeństwo, a na prośby ze strony zatroskanych kolegów –

Odpowiadała z jakąś dumą, z godnością, równą jej lekkomyślności, że nie będzie się poniżać przez ustępowanie zbrodni i przemocy, nie będzie się podporządkowywać nakazom szaleńców. [Z 254]

Działo się tak do momentu, gdy w grudniu 1944 została aresztowana przez gestapo wraz z innymi osobami mieszkającymi przy Batorego – prawdopodobnie przypadkiem, choć Brzękowski wspomina o denuncjacji<sup>30</sup>. Zechenter komentuje to wydarzenie w następujący sposób: „Jeszcze trzy, cztery tygodnie – i byłaby ocalała. Podobno nie po nią przyszli mordercy, ale po rodzinę, u której mieszkała. Krążyła też wersja o szantażu [...]” (Z 254).

Datę tę oraz okoliczności pojmania Fuchsówny potwierdza (prawdopodobnie powtarzając za Zechenterem) Stanisław Sierotwiński:

W grudniu [1944] w Krakowie przy ul. Batorego wraz z innymi lokatorami mieszkania została zabrana Jola Fuchsówna, dziennikarka i literatka, która mimo żydowskiego pochodzenia właściwie się nie ukrywała, zarabiając nauczaniem języków. Brak dokładnych informacji, czy zamordowano ją na miejscu, czy zginęła w obozie<sup>31</sup>.

O powojennych losach osób związanych z „IKC” piszą autorzy książki pamiątko-

<sup>30</sup> Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, s. 80.

<sup>31</sup> S. Sierotwiński, *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską w latach 1939–1945*. T. 2. Kraków 1988, s. 184.

wej wydanej w 100-lecie koncernu prasowego, co podsumowuje Zofia Sokół w recenzji publikacji:

Wrócili ludzie, ale nie wszyscy. Wojna i okupacja hitlerowska zdziesiątkowała kadre dziennikarską: przed wojną do Syndykatu Dziennikarzy Krakowskich liczącego 94 członków – 63 pracowało w koncernie IKC-a. W czasie wojny w obozach hitlerowskich zginęli: Jolanta Fuchsówna (1899–1944), Maria Manberowa (1896–1943), Stanisław Mróz (1899–1944), Artur Popiel (1885–1942), Ludwik Tomanek (1891–1942)<sup>32</sup>.

W publikowanych tu listach uwspółcześniono ortografię oraz interpunkcję. W nawiasach kwadratowych [ ] umieszczono rozwinięcia skrótów i uzupełnienia dokonane przez edytorów. Ujednolicono układ nagłówków i podpisów, zachowując oryginalny sposób zapisu dat.

1

Kraków, 29 IV 35

Kochany Panie Janku,

Zdziwi się Pan, widząc znowu moje pismo, prawda? Czynień to po części dlatego, że w liście Pańskim przebija zdecydowany „cafar”<sup>1</sup>. Trzeba więc opuścić miasto-syrenę i gwizdnąć na Legię Honorową tym bardziej, że ma ją co drugi nauczyciel ludowy!

Otóż mam wrażenie, że wciąż<sup>2</sup> byłaby dla Pana odpowiednia koniunktura w „Kurierze”<sup>3</sup>. Zb[igniew] Grab[owski]<sup>4</sup>, który przez rok bujał na własną rękę – zostaje zaangażowany na korespondenta „IKC” w Berlinie.

Mógłby Pan doskonale objąć po nim spadek, tj. współredagowanie dodatku literackiego z Mietkiem Dąbr[owskim]<sup>5</sup>. Ostatni Pański felieton o literaturze franc[uskiej] bardzo się podobał! Ale dlaczego nie przysyła Pan nic do głównego numeru? Np. o teatrach? Trzeba tylko zaznaczyć, że to jest do n u m e r u.

– A teraz dalej: kiedy i pod jakim adresem wysłał Pan list do posła D[ąbrowskiego]<sup>6</sup>? Rubel<sup>7</sup> twierdzi, że w redakcji nic takiego nie ma.

– Zdaje się, że przyjadę do Paryża z wycieczką, która wyrusza stąd 18-go maja na przeciąg dwóch tygodni. Mam nadzieję, że mi nic nie stanie na przeszkodzie w zrealizowaniu tego planu. Wtedy się nagadamy!

Bardzo bym chciała, aby Pan wrócił do „Kuriera”.

Serdeczności,

Jola

List odręczny. Karta zapisana dwustronnie czarnym atramentem (autorka kreśli duże litery), na kremowym papierze o formacie 21 × 29 cm, z 1,5-centymetrowym marginesem po lewej stronie, złożona dwa razy. Koperty brak.

Biblioteka Polska w Paryżu. Korespondencja Jana Brzękowskiego: E-F, sygn. BPP 1225.

<sup>32</sup> Z. Sokół, rec. „Ilustrowany Kurier Codzienny”. *Księga pamiątkowa w stulecie powstania dziennika i wydawnictwa 1910–1939. Pod redakcją Grażyny Wrony, Piotra Borowca i Krzysztofa Woźniakowskiego. Kraków-Katowice 2010*, s. 546. „Rocznik Prasoznawczy” 2011, nr 5, s. 168.

- <sup>1</sup> *caford* (fr.) – chandra.
- <sup>2</sup> Wyraz trudny do odczytania; inna możliwa lekcja: teraz.
- <sup>3</sup> Tj. „Ilustrowany Kurier Codzienny” – zapisywane też skrótoowo „IKC” lub Ikac; gazeta codzienna wydawana w Krakowie między 1910 a 1939 rokiem w wysokim nakładzie 250 tys. egzemplarzy. Fuchsówna była dziennikarką i felietonistką współpracującą z tym koncernem prasowym.
- <sup>4</sup> Zbigniew Grabowski (1903–1974) – publicysta, powieściopisarz, tłumacz, autor m.in. powieści erotycznej *Ciszy lasu i twojej ciszy...* (1931); od 1928 roku redaktor „IKC”.
- <sup>5</sup> Mieczysław Dąbrowski (1883–1967) – historyk sztuki, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; w latach 1922–1939 redaktor „Kuriera Literacko-Naukowego”, dodatku do „IKC”; brat właściciela koncernu, Mariana Dąbrowskiego.
- <sup>6</sup> Marian Dąbrowski (1878–1958) – dziennikarz, potentat prasowy z okresu Dwudziestolecia, założyciel wydawnictwa „Ilustrowany Kurier Codzienny”, poseł na Sejm II RP (Sejm Ustawodawczy oraz I, II i III kadencji).
- <sup>7</sup> Ludwik Rubel (1897–1958) – redaktor polityczny „IKC”, prezes Związku Dziennikarzy Polskich za Granicą, poseł na Sejm RP III kadencji w latach 1930–1935; pisał pod pseudonimem Ludwik Tyśmienicki.

## 2

Kraków, 17 lipca 1935

Kochany Janku,

Byłam w Spa do 10. bm., po czym stwierdziłam, że dość już spania (samotnego) i przyglądania się antycznym kuracjom, więc siadłam „na” kolej żelazną i wróciłam do Krakowa. Tutaj jest piękne polskie lato, to znaczy albo leje, albo śpią przez cały dzień, w przeciwieństwie do Paryża, gdzie podobno w dalszym ciągu smażyć się na skwarki. Dzisiaj wyjeżdżam do R a b k i i jeśli zechcesz – odpisz mi tamże.

Teraz sprawy Twoje. Jak to przewidywałam, śmierć Srokowskiego uczyniła lukę w politycznej ekipie „Kuriera”, którą zamierzają późną jesienią (koniec października – listopad) wypełnić. Mówiłam na ten temat z R[ub]l[em]. Sam zaczął od tego, że czytał Twój artykuł w „Kurierze Wileńskim”<sup>1</sup> pt. *Dokąd idzie Francja*<sup>2</sup> i że mu się to podobało, dalej, że na owo wakujące miejsce umyślił sobie trzech kandydatów: Ciebie, Zbyszewskiego<sup>3</sup> lub K. Pruszyńskiego<sup>4</sup> z „Czasu”<sup>5</sup>. Tak więc, jak widzisz, sprawa ta przybrała bardzo realne kształty i teraz już od Ciebie zależy, jak tym dalej pokierujesz.

W tym momencie mogłabym powiedzieć, jak murzyn Szyllera-Szkolnika<sup>6</sup>: „zrobiłam swoje, mogę odejść, lub umyć ręce!” (Nawiasem mówiąc, jest rano i jestem jeszcze w ogóle nieumyta!) Jednak z moją namiętnością uszczęśliwiania innych dodam jeszcze tyle: okazja jest niecodzienna i ponętna, bo kariera dziennikarza politycznego w „Kurierze” to nie to, co jakieś zechentery<sup>7</sup> i inne zecery. Przypuszczam, że i pensja byłaby nie najgorsza. Masz przed sobą przeszło miesiąc czasu – aż do Twego urlopu – aby przemyśleć tę sprawę. Nie popełniając niedyskrecji, domyślałam się, iż jest coś czy też ktoś, kto Cię zatrzymuje w<sup>8</sup> Paryżu. Otóż, Janku, musisz sobie zdać po prostu sprawę, jak dalece Ci to jest ważne. Jeśli n a j w a ż n i e j s z e, to zostań w Paryżu. Jeśli nie – nie marnuj tej okazji!

A teraz dość macierzyńskich rad. Wyobraź sobie, że wciąż jeszcze kaszlę i zapewne w Rabce mi to dopiero przejdzie. Z wdzięcznością wspominam Twoje pielę-

gniarskie wyczyny dookoła mej osoby. Samopoczucie, niestety, nic mi się nie poprawiło – przeciwnie, wpływ ziemi ojczystej pogorszył jeszcze te sprawy. Przydałby się stanowczo ten młody bandyta z hotelu „Tronchet”. Jak widzisz, jestem cyniczną!

Pearsony, nie na żarty obrażone, nie dają znaku życia. *Tant pis*<sup>9</sup>! Wytrzymam i to. Zabieram do Rabki maszynę, może nareszcie coś skleczę z dziedziny melodramatu. W tym momencie pada właśnie deszcz i usposabia całkiem melodramatycznie. Serdeczne pozdrowienia Ci przesyłam.

Jola

PS. Czy otrzymałeś już z powrotem franki? Bo R[u]b[el] mnie zapewniał, że je zaraz wysłał, ale ja nigdy nie wierzę, aby coś uczynił bez nadeptywania mu na piety!

List napisany maszynowo *recto-verso*, na cienkim papierze o formacie 27 × 21 cm, z 2,5-centymetrowym marginesem z lewej strony. Pomyłki literowe pokrywają się z usterkami znajdującymi się w maszynopisie powieści *Czarny Paryż*. Czarnym atramentem dodane znaki diakrytyczne i wykrzykniki; odreczny mało czytelny podpis. Karta złożona dwa razy. Koperty brak.

Biblioteka Polska w Paryżu. Korespondencja Jana Brzękowskiego: E-F, sygn. BPP 1225.

- <sup>1</sup> „Kurier Wileński” – dziennik o charakterze polityczno-społecznym, wydawany w latach 1924–1939. Czasopismo posiadało rozbudowane działy kulturalny i artystyczny.
- <sup>2</sup> Nie udało się ustalić, w którym numerze „Kuriera Wileńskiego” został wydrukowany ten artykuł Brzękowskiego.
- <sup>3</sup> Autorka mogła mieć na myśli publicystę Karola Zbyszewskiego (1904–1990) lub jego brata Wacława Zbyszewskiego (1903–1985), również dziennikarza oraz dyplomata.
- <sup>4</sup> Franciszek Ksawery Pruszyński (1907–1950) – reporter, publicysta, literat, którego teksty ukazywały się m.in. na łamach „IKC” oraz krakowskiego „Czasu”.
- <sup>5</sup> „Czas” – dziennik informacyjno-polityczny, wydawany w latach 1848–1934 w Krakowie.
- <sup>6</sup> Chaim Szylber-Szkolnik – autor popularnych na początku XX wieku poradników z dziedziny astrologii i chiromancji oraz publikacji kabalistycznych.
- <sup>7</sup> Żartobliwa aluzja do Witolda Zechentera (1904–1978), poety, prozaika i publicysty związanego z Krakowem, wspólnego znajomego Fuchsówny i Brzękowskiego, pracującego dla „IKC” m.in. jako paryski korespondent.
- <sup>8</sup> Za przyimkiem „w” maszynowo przekreślony 4-literowy wyraz.
- <sup>9</sup> *Tant pis* (fr.) – szkoda, trudno.

#### Abstract

IWONA BORUSZKOWSKA Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0001-8021-9210

ALEKSANDER WÓJTOWICZ Maria Curie-Skłodowska University, Lublin  
ORCID: 0000-0003-0436-1965

#### “KOCHANY (PANIE) JANKU...” (“DEAREST (MISTER) JOHNNY...”): JOLANTA FUCHSÓWNA'S LETTERS TO JAN BRZĘKOWSKI

Published here are two letters by a woman writer and publicist Jolanta Fuchsówna (1899–1944) from the year 1935 to Jan Brzękowski, which are found in the archive unit of the poet's correspondence of The Polish Library in Paris. The essential part of the study is an attempt to reconstruct Fuchsówna's biography.



AGNIESZKA HUDZIK Universität Potsdam

## WOJNA, EMIGRACJA I DUSZA POETY O KORESPONDENCJI HERMANNA BROCHA I JÓZEFA WITTLINA\*

To mógł być gorący dzień na przełomie czerwca i lipca 1945. Nowy Jork, akcja dzieje się najprawdopodobniej w siedzibie nowo powołanego American Committee for Emigré Scholars, Writers and Artists. Instytucja to niezwykle prestiżowa. Wystarczy wspomnieć, że do jej zarządu należeli m.in. Marion Canby – poetka zaangażowana w pomoc intelektualistom, którzy uciekli z Europy, ekonomistka Else Staudinger, pełniąca funkcję sekretarza komitetu, czy Alvin S. Johnson, założyciel New School for Social Research<sup>1</sup>. Wiele oficjalnych pism komitetu zostało zdigitalizowanych i łatwo odnaleźć je dziś w Internecie, na papierze firmowym widnieje adres: „66 Fifth Avenue, siódme piętro”. To nieopodal parku Union Square w samym centrum Manhattanu, prawdopodobnie mieściła się tam wynajęta powierzchnia biurowa albo mieszkanie jednego z członków zarządu. Owego dnia w wysokim wieżowcu zapewne było dość duszno, zwłaszcza po południu, kiedy to przypuszczalnie zwołano zebranie plenarne komitetu, ostatnie przed przerwą wakacyjną. Niewykluczone, że było to nieformalne spotkanie przy kawie i ciastkach, zorganizowane w celu wymiany opinii i budowania sieci kontaktów. Mogło ono wyglądać następująco:

Pani Canby i pani Staudinger witają gości w korytarzu. W pokojach jest już tłoczno, przyszło wielu artystów, pisarzy i naukowców, przybyły także znane osobistości zajmujące się publicystyką albo związane z różnymi fundacjami. W tłumie słychać język angielski i niemiecki. Najczęstszym tematem rozmów są aktualne wiadomości o niepewnej sytuacji w Europie tuż po zakończeniu wojny. To trudny czas, jeszcze przed konferencją poczdamską, trwa wytyczanie nowych

---

\* Artykuł stanowi polską, znacznie przepracowaną i rozszerzoną wersję tekstu w języku niemieckim *Krieg, Exil und die Seele des Dichters: Hermann Broch und Józef Wittlin im Briefwechsel* przeznaczonego do „Przeglądu Humanistycznego” (2019, nr 1 (w druku)). Oba teksty powstały dzięki pobytowi badawczemu w Beinecke Rare Book & Manuscript Library (Uniwersytet Yale, New Haven) w ramach stypendium Visiting Research Scholar Fellowship. Autorka dziękuje za uprzejmą zgodę na publikację fotografii archiwom: Beinecke Rare Book & Manuscript Library (il. 1) oraz Houghton Library (il. 2–5).

<sup>1</sup> Uczelnia założona w r. 1919, od 1933 r. stała się siedzibą Uniwersytetu na Uchodźstwie (University in Exile), powstałego z myślą o pomocy europejskim uczonym i intelektualistom, którym życie i kariery zawodowe zniszczył reżym hitlerowski. W roku 1934 Uniwersytet przekształcił się w wydział w New School – Graduate Faculty of Political and Social Science.

granic i demilitaryzacja. Wszyscy, zatroskani i przejęci, dyskutują o tym, co się dzieje za oceanem. Nagle słychać głośne pukanie do drzwi. Wchodzi Józef Wittlin z żoną Haliną. Są nieco spóźnieni, mieszkają w okolicach Nowego Jorku i mieli do przebycia długą drogę na Manhattan. Wita ich pani Staudinger, po niemiecku pyta o zdrowie, plany na lato i postępy w pracy twórczej. Wittlin otrzymuje od komitetu niewielkie stypendium oraz drobne zlecenia pisarskie. Wymieniają kilka kurtuazyjnych zwrotów, nagle pani Staudinger klaszcze głośno w dłonie i stwierdza, że koniecznie musi Wittlina z kimś zapoznać: „To również literat, bardzo sławny. Prawdopodobnie już Pan o nim słyszał, właśnie ukazało się jego najnowsze dzieło”. Mówiąc to, prowadzi go do stołu, przy którym siedzi Hermann Broch. Nie jest sam, wokół niego gromadzą się ludzie. Każdy chce zajrzeć do dwóch egzemplarzy książek, które, przekazywane z rąk do rąk, krążą po pokoju: *Der Tod des Vergil* i *The Death of Vergil*. Wittlin przedstawia się krótko i gratuluje Brochowi wydania w dwóch językach równocześnie. Stara się rozpocząć ciekawą rozmowę i pyta z zakłopotaniem: „Czy to biografia Wergilego?”

To niezręczne, nieco banalne zdanie będzie jeszcze długo męczyć Wittlina. Jako wielki znawca literatury starożytnej i tłumacz *Odysei* Homera na język polski jest, oczywiście, zaintrygowany tytułem publikacji. Wkrótce udaje mu się ją wypożyczyć, *nb.* od kuzyna niejakiego Ericha von Kahlera, filozofa kultury i literaturoznawcy, u którego przez długi czas mieszkał gościnnie Broch. W pierwszej edycji *Śmierci Wergilego*, która ukazała się w słynnym wydawnictwie „Pantheon Books”, założonym przez Helen i Kurta Wolffów, celowo nie zamieszczono na okładce tradycyjnego podtytułu, sygnalizującego gatunek literacki<sup>2</sup>. W trakcie czytania Wittlin zdaje sobie sprawę, jak hybrydowy jest to utwór. Tekst łączy w sobie różne formy: powieść, poezję, esej filozoficzny i dialog dramatyczny. Zafascynowany tym Wittlin czuje potrzebę skontaktowania się z Brochem i przeproszenia go za tamten niefortunny początek rozmowy. Udaje mu się zdobyć adres. Pod koniec lipca 1945 pisze pierwszy list, a na odpowiedź czeka tylko trzy dni.

W ten sposób rozpoczyna się, dotychczas nie opublikowana, korespondencja, która trwa aż do śmierci Brocha w 1951 roku. W niniejszym tekście chcę zrekonstruować poruszane w niej tematy, dotyczące emigracji, procesu twórczego, problemów literatury i sztuki. Listy znajdują się obecnie w dwóch archiwach, w Beinecke Rare Book & Manuscript Library oraz w Houghton Library. Pozostają, jak dotąd, nieosiągalne dla polsko- i niemieckojęzycznych literaturoznawców – twórczość obu pisarzy przyporządkowuje się bowiem do odrębnych kręgów kulturowych i, co za tym idzie, do oddzielnych pól badawczych. Artykuł stawia sobie za cel próbę wypełnienia tej białej plamy w biograficzno-historycznym obrazie obydwu kręgów literackich i przerzucenia między nimi pomostu.

### Korespondencje między życiorysami i między utworami

Niezależnie od wymiany listów – biografie i twórczość Brocha i Wittlina łączy wiele punktów wspólnych. Obaj byli w pewnym sensie rodakami: urodzili się w imperium

<sup>2</sup> J. Heizmann, *Der Tod des Vergil*. W zb.: *Hermann-Broch-Handbuch*. Hrsg. M. Kessler, P. M. Lützel. Berlin-Boston 2016, s. 170.

habsburskim. Zostali też ukształtowani przez podobne doświadczenia, takie jak pierwsza wojna światowa, studia w Wiedniu, żydowskie pochodzenie, prześladowanie ze strony nazistów czy w końcu ucieczka do Stanów Zjednoczonych.

Józef Wittlin (1896–1976) urodził się w galicyjskim Dmytrowie, młodość zaś spędził we Lwowie. Tam też miał krótki epizod militarny: jeszcze przed ukończeniem szkoły, gdy wybuchła wojna, zgłosił się na ochotnika do służby w Legionie Wschodnim. Ten jednak po krótkim czasie został rozwiązany, ponieważ część legionistów odmówiła złożenia przysięgi na wierność cesarzowi austriackiemu. Kiedy armia rosyjska zbliżała się do Lwowa, Wittlin uciekł do Wiednia, gdzie w 1915 r. zdał maturę i podjął studia. Karierę literacką rozpoczął jako poeta – w 1920 r. ogłosił tom *Hymny* – oraz jako tłumacz<sup>3</sup>. Przełom w jego twórczości nastąpił w r. 1935 wraz z publikacją *Soli ziemi*; powieść szybko została przetłumaczona na wiele języków, a jej autor był nawet brany pod uwagę jako kandydat do literackiej Nagrody Nobla.

W lipcu 1939 Wittlin opuścił Polskę, następnie przez Francję i Portugalię uciekł do Nowego Jorku, gdzie mieszkał od 1941 r. aż do śmierci. Na emigracji publikował głównie artykuły i eseje, w większości zebrane w obszernym tomie *Orfeusz w piekle XX wieku*. Książkę tę otwiera tekst *Wojna, pokój i dusza poety*, gdzie mowa jest o tragizmie ludzi pióra, którzy w trakcie Wielkiej Wojny stali się trybikami morderczej maszyny i do końca życia nie mogą się wyrwać z „bolesnego zadumania”<sup>4</sup>.

To zdanie można by też odnieść do losu Hermanna Brocha (1886–1951). On również w połowie 1915 r. dobrowolnie zgłosił się do służby wojskowej w cesarsko-królewskim Pułku Ułanów nr 12. „Najwyraźniej dla pozorów” – jak twierdzą biografowie pisarza, chociaż także z powodu presji patriotycznie nastawionej rodziny, zwłaszcza ze strony ojca, szanowanego producenta tekstyliów i zasymilowanego Żyda<sup>5</sup>. Broch otrzymał jednak oficjalną odmowę – jako przyczynę podano to, iż przekroczył wymaganą granicę wieku, oraz fakt, że już wcześniej został uznany za niezdolnego do służby. W zamian mianowano go dyrektorem lazaretu Czerwonego Krzyża dla lekko rannych, który znajdował się na terenie jego fabryki w pobliżu Wiednia. Szpital wojskowy i przebywający w nim pacjenci – tacy jak np. podporucznik po amputacji ręki w wyniku użycia gazu trującego – stał się ważnym miejscem akcji w trylogii *Lunatycy* (1930–1932), która stanowiła dość późny debiut literacki Brocha. Po nim publikował on kolejne powieści, jak również sztuki teatralne, poezje, eseje i pisma teoretyczne. W roku 1939 Broch uciekł przez Londyn do Stanów Zjednoczonych, gdzie spędził resztę swego życia. Na emigracji stworzył m.in. *Śmierć Wergilego* – monumentalną powieść o ostatnich godzinach umierającego rzymskiego poety, często porównywaną do dzieł Jamesa Joyce’a i Thomasa Manna.

<sup>3</sup> Wittlin przełożył na polski wiele tekstów literackich, zwłaszcza lirykę z kilku języków – z włoskiego (wiersze takich autorów, jak U. Saba, S. Quasimodo czy A. Gatto), z hiszpańskiego (C. Bousoño, J. L. Cano, M. Hernández), z niemieckiego (H. Kesten) i z angielskiego (R. Jeffers, L. Hughes, W. C. Williams, W. H. Auden). Jego przekłady zebrane są w antologii *Przyjaźnie poetyckie Józefa Wittlina* (Oprac., posł. Z. Kubiak. Warszawa 1995). Ponadto z dorobku translatorskiego Wittlina należy wspomnieć utwory R. Dehmela, R. M. Rilkego, powieść *Wilk stepowy* H. Hessego i dzieła J. Rotha, o czym jeszcze będzie mowa dalej.

<sup>4</sup> J. Wittlin, *Orfeusz w piekle XX wieku*. Posł. J. Zieliński. Kraków 2000, s. 31.

<sup>5</sup> P. M. Lützel, *Hermann Broch. Eine Biographie*. Frankfurt am Main 1985, s. 61.

W roku 1951 stowarzyszenia literackie i przyjaciele Brocha próbowali zgłosić jego kandydaturę do literackiej Nagrody Nobla. Plany te zniweczyła, niestety, śmierć pisarza.

Zbieżności między Brochem a Wittlinem są także widoczne w ich utworach, zwłaszcza w powieściach, podejmujących temat pierwszej wojny światowej. Bohater *Soli ziemi* to Piotr Niewiadomski – pół-Hucuł, człowiek naiwny i łatwowierny, prostaczek, analfabeta, kolejarz, mieszkający we wsi u podnóża Karpat. Wybuch wojny jest dla niego szokiem, burzy jego dotychczasowe życie: „Słowo: wojna – jak ciężka gruda trzasnęło go w głowę. Przebiło czaszkę, przebiło opony i wdarło się do mózgu”<sup>6</sup>. Wkrótce Niewiadomski zostaje wcielony do wojska; powieść relacjonuje jego przygody, które rozgrywają się między lipcem a sierpniem 1914, i ma wydźwięk jednoznacznie pacyfistyczny. W entuzjastycznej recenzji Alfred Döblin porównał bohatera Wittlina do Hańkowskiego dobrego wojaka Szejka<sup>7</sup>. Obecnie opinię tę podziela Martin Pollack, w posłowie do najnowszego wydania *Soli ziemi* w języku niemieckim dodając, że tak naprawdę nie jest to książka o wojnie, tylko o człowieku, którego najpierw trzeba do niej uformować, zanim wbije się go w mundur i wypastowane kamasze, napelni ślepym posłuszeństwem, a następnie wyśle na front<sup>8</sup>.

Podczas gdy Niewiadomski uosabia początkowy etap transformacji cywila w żołnierza, Huguenau z trzeciego tomu trylogii Brocha *Lunatycy* zdaje się symbolizować końcową fazę tego procesu. *1918 Huguenau, czyli rzeczowość* – to pełne brzmienie tytułu ostatniej części powieści, która składa się z różnych wątków narracyjnych, tworzących wielowarstwową pesymistyczną diagnozę tamtych czasów. Traktuje ona o kryzysie kultury zachodniej i rozpadzie starych systemów wartości. Jak wiadomo, są to słowa-klucze ówczesnego dyskursu humanistycznego w Niemczech. Oswald Spengler w pierwszym tomie swojego *Zmierzchu Zachodu* (1918) pisze o ostatnim „duchowym kryzysie”, przed którym stoi cywilizacja europejska, jako o areligijnej wersji mitu o „końcu świata” i „zmierzchu bożyszcz” (tu oczywiście aluzja do Friedricha Nietzschego). Spengler wiązał ten kryzys z „tyranią rozumu”, której najsilniejszym wyrazem miał być „kult nauk ścisłych, dialektyki, dowodzenia, doświadczenia i przyczynowości”<sup>9</sup>.

Wróćmy do powieści. Huguenau to kupiec z Alzacji, ma około 30 lat, zostaje powołany do wojska, a następnie wysłany na front, skąd dezertuje w roku 1918. W trakcie ucieczki przybywa do miasteczka w bocznej dolinie rzeki Mozeli. Tam bez skrupułów i bez skruchy dopuszcza się okrucieństw: gwałtu oraz morderstwa. Jest całkowicie pozbawiony sumienia – świat spoczywa przed nim „szary, zrobaczywiały i całkiem martwy w niezłomnym milczeniu”<sup>10</sup>. Ani nim, ani rzeczywistością, która go otacza, nie rządzi żadne prawo – ni to dialektyki, jakiejś konieczności dziejowej, ni to przyczynowości; zbrodnie te były absurdalne, pozbawione jakich-

<sup>6</sup> J. Wittlin, *Sól ziemi*. Oprac. E. Wiegandt. Wrocław 1991. BNI 278, s. 40.

<sup>7</sup> A. Döblin, *Polski wojak Szejka. O powieści „Sól ziemi” Józefa Wittlina*. Przeł. M. A. Noga. „Konteksty Kultury” 2017, z. 2.

<sup>8</sup> M. Pollack, *Ein Charlie Chaplin des Ersten Weltkriegs*. W: J. Wittlin, *Das Salz der Erde*. Übers. I. Berman, M. Seeger. Frankfurt am Main 2014, s. 265.

<sup>9</sup> O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii powszechnej*. Wybór, oprac., przypisy H. Werner. Przeł. J. Marzęcki. Warszawa 2014, s. 607–608.

<sup>10</sup> H. Broch, *Lunatycy*. Przeł. S. Błaut. Pośl. Z. J. Lichański. Wyd. 2. Wrocław 2005, s. 285.

kolwiek powodów i następstw w postaci kary lub nagrody czy korzyści. Morderca z czasem zapomina więc o swych czynach, staje się poważanym mieszczańcem, człowiekiem interesu, uczciwym obywatelem i ojcem rodziny. Swoją osobą ucieleśnia „absolutny punkt zerowy historii”<sup>11</sup>. Badacze literatury zwykli go nawet określać mianem „radosnego nihilisty”, który w swojej banalności ma przypominać Nietzscheańskiego „ostatniego człowieka”<sup>12</sup>.

Warto podkreślić, że Wittlin przez całe życie pracował nad dwoma kolejnymi tomami *Soli ziemi*. Od samego początku planował bowiem napisać trylogię – co *nb.* zaraz uruchamia skojarzenie z *Lunatykami* Brocha – i nadać jej tytuł *Powieść o cierpliwym piechurze*. Kolejnym podobieństwem w twórczości obu autorów jest ich silne zainteresowanie mitami i motywami antycznymi, wyraźnie występujące m.in. w powieści *Śmierć Wergilego* i w zbiorze esejów *Orfeusz w piekle XX wieku*. Ciekawym zagadnieniem badawczym byłoby prześledzenie, jakie istnieją pomiędzy tymi tekstami zbieżności w zakresie nawiązań do starożytności oraz refleksji nad wygnaniem i emigracją. Oprócz analogicznych tematów w prozie – Brocha i Wittlina łączy szczególna pasja do listów. Dla obu korespondencja była ważną formą pisarstwa i stanowiła integralną część ich pracy literackiej.

### Maniakalni epistolografowie

Zarówno Broch, jak i Wittlin z upodobaniem pisali listy, często równocześnie prowadzili ożywioną korespondencję z wieloma znaczącymi osobami.

Jak dotąd, wydano kilka tomów spuścizny epistolarnej Wittlina: *Listy*, wymieniane m.in. ze Stefanem Żeromskim i Julianem Tuwimem<sup>13</sup>, ponadto, jako osobne publikacje, korespondencję z Witoldem Gombrowiczem<sup>14</sup> oraz z Jerzym Giedroyciem<sup>15</sup>. Redaktor naczelny paryskiej „Kultury” intensywnie motywował swojego adresata do pracy twórczej – w „Kulturze” opublikował on w sumie 16 artykułów. Ich kontakty listowne trwały prawie 30 lat i obejmują aż 479 wiadomości: 256 od Wittlina, 223 od Giedroycia. Znajdująca się w archiwach, nie wydana wcześniej korespondencja Wittlina np. z Czesławem Miłoszem czy z Romanem Brandstaetterem ostatnio została już szczegółowo opracowana i omówiona przez badaczy<sup>16</sup>. Nie można tego natomiast powiedzieć o jego listach pisanych w języku niemieckim.

Niedawno zbiory epistolarne Wittlina stały się nawet tematem filmu eksper-

<sup>11</sup> S. D. Dowden, *Die Schlafwandler*. W zb.: *Hermann-Broch-Handbuch*, s. 99.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>13</sup> J. Wittlin, *Listy*. Oprac. T. Januszewski. Warszawa 1996.

<sup>14</sup> W. Gombrowicz, J. Wittlin, J. Iwaszkiewicz, A. Sandauer, *Gombrowicz – walka o sławę. Korespondencja*. Cz. 1. Układ, przedm., przypisy J. Jarzębski. Kraków 1996. Wittlin odegrał ważną rolę w rozwoju kariery literackiej Gombrowicza za granicą, m.in. w 1951 r. napisał dla „Kultury” tekst *Apologia Gombrowicza*.

<sup>15</sup> J. Giedroyc, J. Wittlin, *Listy 1947–1976*. Oprac., wstęp, przypisy R. Habielski, P. Kaździela. Warszawa 2017.

<sup>16</sup> Zob. R. Zajaczkowski: *Korespondencja między Józefem Wittlinem i Romanem Brandstaetterem*. „Tematy i Konteksty” nr 2 (2012); *Pamiętnik wygnańca. Z nieznannej korespondencji Józefa Wittlina*. „Ruch Literacki” 2014, nr 4/5; *Listy Józefa Wittlina do Czesława Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 2017, z. 1.

mentalnego *MS Slavic 7* w reżyserii Sofii Bohdanowicz i Deragh Campbell, prezentowanego na tegorocznym festiwalu Berlinale w sekcji „Forum”<sup>17</sup>. Tytuł filmu to sygnatura biblioteczna, którą oznaczona jest korespondencja Wittlina przechowywana w Houghton Library (również ta z Brochem). Osią fabuły są listy wymieniane w latach 1957–1964 między Wittlinem a polską poetką Zofią Bohdanowiczową, żyjącą również na emigracji – w Kanadzie.

Można zauważyć, że kontakty listowne Wittlina intensyfikują się na emigracji. Niektórzy badacze tłumaczą to tym, iż sztuka epistolarna stała się dla niego rodzajem bądź ucieczki przed kryzysem twórczym, bądź remedium przeciw obsesyjnemu perfekcjonizmowi i niespełnieniu artystycznemu. Podobno w Nowym Świecie autor *Soli ziemi* miał problemy z koncentracją, jakiej wymaga beletrystyka<sup>18</sup>.

Podobnym zagorzałym epistolografem był Broch. Pisanie listów stanowiło dla niego pasję i ważny środek komunikacji. Paul Michael Lützel, jego biograf, mówi nawet otwarcie o „obsesji na punkcie korespondencji”<sup>19</sup> i dla zobrazowania nadpobudliwości epistolarnej pisarza rekonstruuje kilka danych statystycznych: chociażby w 1946 r. w przeciągu 16 dni Broch wysłał 123 wiadomości i pisał około 30 do 40 stron samych listów dziennie<sup>20</sup>. Nic dziwnego, że wydanie krytyczne jego dzieł zebranych pod redakcją Lützela obejmuje aż 3 tomy korespondencji, zawierające prawie 800 listów. Przedstawiają one zaledwie część obszernej epistolografii – w tym wyborze nie został uwzględniony Wittlin. Ponadto w osobnych tomach zaopatrzonych w komentarz i rozbudowany aparat krytyczny wydano wymianę listów Brocha z takimi osobami, jak Hannah Arendt, Hans Günther Adler, Ruth Norden, Frank Thiess, Egon Vietta czy Annemarie Meier-Graefe, druga żona Brocha<sup>21</sup>.

### Listy

Mimo iż korespondencje prowadzone przez Brocha i przez Wittlina poddano wnikliwym badaniom, rzadko szuka się powiązań między obu twórcami. W literaturze przedmiotu występuje jedynie niewiele wzmianek o ich kontaktach<sup>22</sup>. Nic dziwnego, *ad hoc* przyporządkowuje się ich raczej różnym kręgom kulturowym – polskim albo

<sup>17</sup> Zob. wywiad A. Cooka z S. Bohdanowicz i D. Campbell, *Ein Brief ist ein Monolog, in dem man sein eloquentestes Selbst präsentiert* [List jest monologiem, w którym prezentuje się swoje najbardziej elokwentne „ja”]. Na stronie: <https://www.arsenal-berlin.de/berlinale-forum/programm-forum/hauptprogramm/ms-slavic-7.html> (data dostępu: 1 VIII 2019).

<sup>18</sup> Zob. T. Januszewski, wstęp w: J. Wittlin, *Listy*. Oprac. T. Januszewski. Warszawa 1996, s. 7.

<sup>19</sup> P. M. Lützel, *Nachwort des Herausgebers*. W: H. Broch, *Kommentierte Werkausgabe*. Hrsg. P. M. Lützel. T. 13. Cz. 3: *Briefe 3 (1945–1951)*. Frankfurt am Main 1994, s. 625.

<sup>20</sup> P. M. Lützel, *Hermann Broch. Eine Biographie*, s. 308.

<sup>21</sup> O Brochu jako epistolografie zob. G. Bartram, *Brochs epistolarisches Werk*. W zb.: *Hermann-Broch-Handbuch*. – S. P. Scheichl, *Hermann Broch als Briefschreiber*. W zb.: *Hermann Broch. Modernismus, Kulturkrise und Hitlerzeit*. Hrsg. A. Stevens, F. Wagner, S. P. Scheichl. Innsbruck 1994.

<sup>22</sup> O ich wymianie listów wspomina w swoim artykule slawista A. Lawaty, przy czym omawia jedynie listy Brocha do Wittlina (*Wittlin and German Literature. Friends in an Unfriendly World*. W zb.: *Between Lvov, New York, and Ulysses' Ithaca. Józef Wittlin: Poet, Essayist, Novelist*. Ed. A. Frajlich. Toruń – New York 2001, s. 149).

niemieckojęzycznym środowiskom emigracyjnym, chociaż w rzeczywistości były one silnie ze sobą powiązane. Poza tym Wittlin kojarzony jest przede wszystkim z Josephem Rothem<sup>23</sup>. W czasie długich lat ich przyjaźni pisarze ci niejednokrotnie wzajemnie się wspierali oraz inspirowali w działalności literackiej. Wittlin przetłumaczył 5 powieści Rotha – m.in. *Hioba* i *Ucieczkę bez kresu*<sup>24</sup>. Dzięki wsparciu Rotha natomiast w 1937 r. w Amsterdamie wydano pierwsze niemieckie tłumaczenie *Soli ziemi*<sup>25</sup>. Druga, poprawiona edycja ukazała się w 1969 roku. Dwa lata później Wittlin został przyjęty do Niemieckiej Akademii Języka i Literatury. W przemówieniu przygotowanym na tę okazję pisarz zastanawiał się nad różnymi aspektami emigracji i uchodźstwa – według niego każdą twórczość można rozpatrywać jako wygnanie: ucieczkę od rzeczywistości i od konformizmu. Status wygnańca miałby być poniekąd „stanem pierwotnym” artysty<sup>26</sup>. Wyjaśniał też Wittlin, skąd tak doskonale zna niemiecki. Był to jego „język macoszy” (*Stiefmutterssprache*; gra słów: po niemiecku język ojczysty to *Muttersprache*, macocha zaś – *Stiefmutter*); po śmierci matki Wittlina bowiem jego ojciec ożenił się po raz drugi z Niemką, aktorką, dzięki czemu przyszły pisarz wyrósł niemal na monologach z dramatów Friedricha Schillera.

Broch natomiast miał raczej niewiele bezpośrednich powiązań ze słowiańskim obszarem kulturowym, chociaż bardzo się nim interesował. W liście do swojego czeskiego tłumacza, Paula Eisnera, z 11 VI 1946, przyznaje, że w młodości przebywał przez rok w miejscowości Dvůr Králové nad Labem i uczył się czeskiego, ale bez większego powodzenia. Nawet tę odrobinę, którą zdołał sobie przyswoić, zaraz zapomniał. Brak znajomości języków słowiańskich bardzo miał mu doskwierać w trakcie jego pracy nad artykułem o przekładzie<sup>27</sup>. Również w korespondencji z Wittlinem wykazuje Broch żywe zainteresowanie językiem i literaturą polską. Wittlin opowiada mu np. w liście z 22 XII 1948 o współredagowaniu tomu o Adamie Mickiewiczu<sup>28</sup> i zaprasza do udziału. W odpowiedzi Broch przyznaje, że polskiego romantyka kojarzy jedynie z nazwiska, żadnych jego dzieł nie czytał i że odczuwa z tego powodu „metafizyczne cierpienie kolekcjonera znaczków, który nie może

<sup>23</sup> Poznali się oni w 1915 r. na wykładach germanisty W. Brechta na Uniwersytecie Wiedeńskim, gdzie obaj studiowali filozofię. Roth pochodził ze wschodniogalicyskiego miasta Brody i mówił także po polsku. Już przy pierwszym spotkaniu Wittlin zwrócił na niego uwagę – opisuje go jako rzucającego się w oczy, typowego „Wiener Gigerl [wiedeńskiego strojniala]”: elegancko ubranego, szczupłego, z monokiem i przedziałkiem na środku. Zob. J. Wittlin, *Wittlin Meets Roth. (Book Review)*. „Books Abroad” 1944, z. 4, s. 342.

<sup>24</sup> J. Roth: *Hiob. Powieść o człowieku prostym*. Przeł. J. Wittlin. Warszawa 1931; *Ucieczka bez kresu*. Przeł. J. Wittlin. Warszawa 1931.

<sup>25</sup> Zob. J. Rzepa, „Sól ziemi” Józefa Wittlina. W kręgu recepcji „pozapolskiej” powieści. „Przekładaniec” nr 27 (2013). – M. Rietra, *Joseph Roth und Józef Wittlin. Zur Entstehung der deutschen Übersetzung „Das Salz der Erde” und deren Bedeutung für den Erfolg von Wittlins Roman „Sól ziemi”*. „Neophilologus” 2017, nr 1.

<sup>26</sup> J. Wittlin, *Przemówienie z okazji wyboru do Niemieckiej Akademii Literatury*. W: *Eseje rozproszone*. Oprac. P. Kaździela. Warszawa 1995, s. 163.

<sup>27</sup> Chodzi o wykład H. Brocha *Einige Bemerkungen zur Philosophie und Technik des Übersetzens* (1946), zamieszczony w *Kommentierte Werkausgabe* (t. 9, cz. 2: *Schriften zur Literatur/Theorie*).

<sup>28</sup> Mowa o tomie zbiorowym *Adam Mickiewicz – Poet of Poland. A Symposium*. Ed. M. Kridl, with forew. by E. J. Simmons. New York 1951.

znieść myśli, że musi umrzeć, zanim całkowicie nie skompletuje swojej kolekcji” (21 X 1948). Nie przyjmuje propozycji napisania tekstu do książki, ale w liście obiecuje uzupełnić „luki w swojej edukacji” (1 I 1949).

Do dziś nie publikowana korespondencja omawianych pisarzy przebiegała w latach 1945–1951 i prowadzona była, oczywiście, w języku niemieckim, z wyjątkiem kilku krótszych wiadomości czy wstawek po angielsku. Ich listy przechowywane są w dwóch różnych archiwach literatury. Listy Wittlina znajdują się w Beinecke Rare Book & Manuscript Library na Uniwersytecie Yale w New Haven, w spuściznie Hermanna Brocha (sygn. YCGL MSS 1, Box 15/440). Zachowało się w sumie 8 listów, 6 z nich to manuskrypty; średnia długość listu to około jednej stronicy formatu A4. Odpowiedzi Brocha można natomiast znaleźć w kolekcji dokumentów dotyczącej Józefa Wittlina mieszczącej się w Houghton Library, jednej z bibliotek uniwersyteckich na Harvardzie w Cambridge w Massachusetts (sygn. MS Slavic 7 (29)). Zbiór ten obejmuje 24 listy, w większości są one pisane na maszynie, wśród nich znajduje się kilka odręcznych pocztówek, niektóre z nich w języku angielskim.

Obydwaj korespondenci zachowują formy grzecznościowe, konsekwentnie zwracając się do siebie *per* „pan”. Najprawdopodobniej spotkali się też kilka razy osobiście i kontaktowali się ze sobą telefonicznie. W samej korespondencji pisarzy, jak i w pozostałych źródłach, takich jak listy do osób trzecich, pojawiają się wyraźne sygnały świadczące o tym, że była ona bardzo żywa i że wiele listów musiało zaginać. Wittlin wspomina o niej, pisząc do Gombrowicza<sup>29</sup>. Broch natomiast przesłał listy od Wittlina swojemu przyjacielowi von Kahlerowi do poczytania<sup>30</sup>.

Korespondencję inicjuje Wittlin. W pierwszym liście do Brocha, z 30 VII 1945, posługując się bardzo elegancką i wyrafinowaną niemieczyną, opisuje wspomniane we wstępie do niniejszego artykułu okoliczności, w jakich się poznali. W dniu ukazania się powieści *Śmierć Wergilego* zostali sobie przedstawieni w trakcie dużego spotkania w Nowym Jorku, które zorganizowały dwie ważne i zasłużone w środowisku emigranckim aktywistki, pośredniczące w nawiązywaniu kontaktów w obrębie rynku wydawniczego i w zakresie mecenatu kultury i sztuki. Wittlin przeprosza Brocha za pytanie, które wówczas spontanicznie zadał, a które obecnie odbiera jako „wyjątkowo płytkie i niesmaczne”. Teraz, po lekturze powieści, zachwycony i poruszony, bardzo ją chwali. Używając nawet nieco egzaltowanych słów, gratuluje serdecznie autorowi znakomitej publikacji; twierdzi, że odkąd ukazały się *W poszukiwaniu straconego czasu*, *Czarodziejska góra* oraz powieści Virginii Woolf, nie czytał nic takiego, co by zrobiło na nim aż tak ogromne wrażenie i niemal skłoniło go do odłożenia na bok własnego pisarstwa. Przy okazji prosi Brocha o niemiecki egzemplarz książki – po przeczytaniu – gdyż ten, który miał, był jedynie pożyczony i powinien go niebawem zwrócić właścicielowi.

Broch odpowiada Wittlinowi natychmiast. List z 2 VIII 1945, wysłany z Princeton, rozpoczyna żartobliwie:

<sup>29</sup> Gombrowicz, Wittlin, Iwaszkiewicz, Sandauer, *op. cit.*, s. 21–29, 38, 40.

<sup>30</sup> H. Broch, *Briefe an Erich von Kahler (1940–1951)*. Hrsg. P. M. Lützel. Berlin–Boston 2010, s. 37.



5400 Fieldston Road  
New York 63, N.Y.

Lieber und verehrter Freund Broch, Am 30. Mai 1949

vom Herzen freue ich mich, dass Sie endlich aus dem Spital heraus sind und im Yale vortragen. Ich bewundere stets Ihre grosse Vitalität, die Sie doch im Krankenhaus so schön bewiesen haben. A propos: haben Sie Ihre Arbeiten beendet? Ich warte auf sie, wie auch auf Hoffmannsthal mit Ihrer Einleitung. Es ist gut, dass Sie Ihres Leistenbruchs entledigt sind. Hätte ~~xxxx~~ man bei mir ihn vor sechs Jahren konstatiert und ~~er~~ sofort operiert, wäre vielleicht mein ganzes Leben hier und meine Arbeit anders gewesen. Diese Hernie war bei mir gefährlich, ich hatte Anfälle, die oft acht Stunden dauerten, die Ärzte haben an alles andere gedacht, nur nicht an richtige, bis ich zum Chirurgen ging. Jetzt leide ich an Schwindel, die ~~xxxx~~ aber schon besser geworden sind, es ist unangenehm, die Ursache scheint mit einer Drüse verbunden ~~zu sein~~. *Dabei fiel mir was ein und ihm.* Aber ich möchte nicht mehr mit Ihnen ~~xxx~~ über Krankheiten sprechen und wünsche Ihnen sehr herzlich, dass Ihre Spitalszeit Ihnen zur Erinnerung wird, vielleicht hat Sie das Spitalsleben bereichert? Ich hoffe, Sie hatten dort gute Pflege und Ruhe.

Ja, gerne möchte ich im nächsten Jahr nach Europa fahren, aber auf meine alten Jahre bin ich endlich Realist geworden und ~~I~~ realise, dass ich ein armer, ~~xxxxi~~ verirrter Mann bin, der schwer ~~arbeiten~~ muss um nicht mit der Familie zu verkommen. *(und dann)*

Sie fragen mich: warum ich nicht polnische Historie und Literatur lehre? Seit einigen Jahren warte ich vergebens auf eine Einladung. Auch bin ich seit Jahren bei Frau Staudinger "registriert", bis jetzt aber fragte niemand nach mir. Freilich, trage ich, so ungefähr zwei Mal im Jahre, in der Columbia vor, aber umsonst, und aus Freundschaft zum Professor, dessen Lehrkanzel von der Warschauer Regierung subventioniert ist. Die Columbia kann sich aus eigenen Fonds keine Lehrkanzel der polnischen Literatur leisten. Geschichte würde ich nicht vortragen. Es gibt hier gediegene polnische Historiker. Aber heute traue ich mir schon kaum, auch wenn es sich blos um Literatur handelte. Vor etwa drei Jahren hatte ich genug Mut, mich für komparative Literatur zu bewerben, denn die polnische allein wird doch niemanden genug interessieren. Verzeihen Sie diese persönlichen Bekenntnisse, zu denen Sie mich in Ihrem letzten Schreiben ermutigt haben.

Ich bin neugierig, was Sie im Yale vortragen. Der Gegenstand an sich ist gewiss interessant, aber das Wichtigste dabei ist doch Ihre Persönlichkeit und Ihre Gedankengänge. Ich wünsche Ihnen viel Erfolg und Befriedigung! Wenn Sie Zeit haben schreiben Sie mir, bitte, wieder. Ich erwarte eine Nachricht, dass Sie schon munter gehen und von Ihrer Unfall-episode ~~xxxxit~~ im Plusquam perfectum denken.

Alles Gute, viele herzlichen Grüsse und Wünsche

von Ihrem *Wittlin*

### 1. Jeden z listów Wittlina do Brocha

Ależ, ależ, drogi panie doktorze Wittlin, jak to być może, że ktoś taki, kto napisał *Sól ziemi*, pozwala sobie na to, by przez lekturę jakiejś tam książki przeszkadzać sobie we własnym pisaniu!

W kolejnych liniijkach Broch opowiada o pracy nad swoją teorią szaleństwa mas i, zaciekawiony, pyta Wittlina o jego tłumaczenie *Odysei* – jak w polszczyźnie udało mu się oddać heksametr? Obiecuje przesłać egzemplarz *Śmierci Wergilego* i prosi o przekazanie serdecznych pozdrowień dla żony Wittlina, Haliny.

### Powinowactwa duchowe

Z tonu korespondencji można wnosić o obustronnym uznaniu artystycznym, literaci wydają się w równym stopniu zainteresowani sobą nawzajem. Nie chodzi by-

najmniej o powierzchowną kurtuazję, nie widać też śladów relacji asymetrycznej, gdzie młodszy kolega po fachu hołdowałby swojemu sławnemu idolowi. Broch postrzega Wittlina jako pisarza, krajana z Europy Środkowej i towarzysza losu, który dzieli z nim trudy życia na emigracji. W liście z 31 VII 1947 autor *Lunatyków* wskazuje nawet na pewne mentalne podobieństwo i na ten sam etos sztuki, łączące go z Wittlinem:

Drogi przyjacielu, Panie Wittlinie, widzi Pan, istnieje coś takiego jak wspólnota etycznego radykalizmu. Ja jestem raczej obojętny wobec momentów estetycznych w naszym zawodzie – właściwie to wcale nie chcę być „artystą” – ale w literackiej produkcji wyraźnie wyczuwam ów radykalizm, o który mi (również w mojej własnej pracy) chodzi. I od czasu Pańskiej *Sól ziemi* wiedziałem, że Pan też jest taki sam.

Wyobrażenie o odpowiedzialności sztuki i o jej zaangażowaniu to kolejny punkt wspólny, który warto byłoby przeanalizować, porównując twórczość obu pisarzy<sup>31</sup>. Także tę, która nie należy do ścisłej beletrystyki: Broch w swoich dziełach politycznych wprowadził pojęcie demokracji totalnej, Wittlin natomiast był współredaktorem antologii *Polska myśl demokratyczna w ciągu wieków: „Za waszą i naszą wolność”*<sup>32</sup>, zawierającej teksty oraz dokumenty prezentujące polskie piśmiennictwo polityczne dotyczące demokracji.

Wyczuwalne pokrewieństwo duchowe zachęca obu pisarzy do dzielenia się uwagami o własnych tekstach i o procesie ich powstawania. Broch wielokrotnie wspomina o pracy nad psychologią mas i podkreśla paralele między tym tematem a powieścią o rzymskim poecie. Informuje Wittlina, że jest teraz szczęśliwy, bo w końcu może powrócić do zajmowania się nauką, i dlatego też przypisał swojemu Wergiliuszowi podobne tendencje. W liście z 20 VIII 1945 notuje, że „obie książki – jakżeby inaczej – są ściśle ze sobą powiązane, rzecz by można, są jedynie irracjonalnym i racjonalnym przedstawieniem w gruncie rzeczy tych samych idei” oraz że dla niego ważnym potwierdzeniem byłoby, gdyby spotkały się z tymi samymi reakcjami. Nawiasem mówiąc, owa autorska wskazówka wydaje się bardzo inspirująca dla badań nad twórczością Brocha. Dotychczas jego teorię szaleństwa mas (w pismach zebranych w tomie *Massenwahntheorie*) porównywano głównie z powieścią *Kusiciel*. W niej bowiem pojawia się motyw oczarowania tłumu – zbiorowej ekstazy; wywołuje ją obcy, który przybywa do leżącej w górach wioski i dzięki charyzmie podporządkowuje wiejską społeczność swoim niecnym celom.

Wittlin jest subtelnym komentatorem i wnikliwym czytelnikiem dzieł Brocha. W listach omawia m.in. lekturę jego eseju *Mityczne dziedzictwo poezji*, który Broch

<sup>31</sup> W kontekście dorobku Wittlina J. Jarzębski (*Konferencja Wittlinowska*. W zb.: *Etapy Józefa Wittlina*. Red. W. Lięza, W. S. Woźniak. Kraków 2014, s. 11) używa sformułowania „etyczny projekt literatury”: powinna ona przejąć odpowiedzialność za wspólnotę. P. Pijanowski (*Pisarza „wrażliwość na cudzą krzywdę”*. *Eseistyka Józefa Wittlina w perspektywie etycznej*. W zb.: jw., s. 136) natomiast porównuje „etyczną koncepcję literatury”, którą Wittlin rozwija przede wszystkim w swoich esejach, z teorią kiczu Brocha. Także E. Wiegandt (wstęp w: Wittlin, *Sól ziemi*, s. V) pisze o Wittlinowskiej koncepcji zaangażowania etycznego sztuki i podkreśla pojawiającą się u polskiego autora kategorię duszy, ściśle przezeń łączoną z rolą literatury; według niego tylko poeta jest w stanie uratować ludzkość przed utratą uczuć metafizycznych.

<sup>32</sup> Tom ukazał się najpierw w języku angielskim w 1944 r. w Londynie i dopiero rok później został wydany po polsku w Nowym Jorku.

opublikował w specjalnym numerze czasopisma „Neue Rundschau” z okazji siedemdziesiątych urodzin Manna. Mit to pojęcie kluczowe, nie tylko w kontekście przekładania utworów antycznych przez Wittlina, lecz również jako istotny element jego koncepcji poety, rozwijanej w esejach. W korespondencji (list z 30 VII 1945) Wittlin nawiązuje przede wszystkim do powieści *Śmierć Wergilego*: pisze, że zawsze miał ambiwalentny stosunek do *Eneidy*, woli od niej *Georgiki* oraz *Bukoliki*, podziela więc opinię Brocha, iż spośród rzymskich poetów to Katullus, Tibullus, a także Propercjusz, „którzy spalili się w swoich namiętnościach”, oddziałują dziś „świeżej i prawdziwiej” niż Wergiliusz. W liście z 13 VIII 1945 stwierdza, że powieść Brocha to dla niego „kosmogonia à rebours”, opisująca niemal mityczne zejście do krainy zmarłych:

Sądze, że udało się Panu wspaniale i po raz pierwszy w literaturze stworzyć nową nekycię. Mianowicie nekycię od środka. Zaświaty w starożytnej i średniowiecznej poezji zawsze były ukazane, że tak powiem, w sposób antropomorficzny, podobnie do zwierząt w bajkach zwierzęcych, które zachowują się i mówią jak ludzie. Zaświaty były postrzegane w kategoriach świata doczesnego [...]. Pańska nekycia rozgrywa się we wnętrzu Wergiliusza i to jest niesamowite. Powieść należy do tych epokowych fenomenów sztuki, które należy oceniać po ich długofalowych oddziaływaniach. Jeśli chodzi o moją skromną osobę, to czuję, jak ta książka coraz silniej zaczyna we mnie żyć – jest jak nowy pokarm dla duszy. Wszystko, co nowe, jest z natury trudne do zrozumienia. Jest to cecha oryginalności. „Rozumie” się tylko to, co znane i co już było. Wierzę jednak, że oprócz inteligencji mamy również inne narządy percepcji, które pozwalają nam wchłaniać nowe zjawiska twórcze, ba – nawet delektować się nimi bez „zrozumienia” wszystkiego. Dlatego uważam, że z pomocą tych oto narządów przeczytałem z zachwytem (i często na głos) drugą i czwartą część Pańskiej powieści. Pierwsza i zwłaszcza trzecia część są już i tak „zrozumiałe”.

Zdaniem Wittlina, Broch w sposób rewolucyjny ukazuje nekycię, czyli topos rozmowy ze zmarłymi po złożeniu im ofiary. Rozważa transcendencję, opowiadając o niej niejako od środka, tworzy jej własną poetykę, przedstawia ją w jej wyjątkowości, zamiast używać do tego znanych schematów narracyjnych czy kategorii świata doczesnego – immanencji. Wittlin zamierzał nawet rozwinąć swoje refleksje o powieści Brocha i napisać dłuższy esej – o tych planach informował Giedroycia w listach z lat siedemdziesiątych<sup>33</sup> – artykuł jednak nigdy nie powstał.

### **Nekycia, emigracja i teoria listu**

Termin „*nekycia*” pojawia się w korespondencji dwukrotnie. Wittlin przywołuje je w liście z 28 VII 1947. Dla obu twórców, znakomitych znawców literatury antycznej, było ono zrozumiałe i nie wymagało wyjaśnień. Dziś teoretyk literatury może pokusić się o zrekonstruowanie jego pola semantycznego i o próbę posłużenia się nim w przedstawieniu i wyjaśnieniu samego fenomenu pisania listów na wygnaniu.

„*Nekycia*”, starogreckie słowo na określenie ofiary składanej zmarłym, to tytuł jedenastej pieśni *Odysei*, do której zapewne w liście chciał nawiązać Wittlin. Opowiada ona o przygodach Odyseusza i jego wędrówkach po oceanie, który oddziela świat żywych od królestwa zmarłych. W poszukiwaniu ojczyzny król Itaki dociera w nocy do pogrążonej we mgle wyspy Kimmerów. Ma tam zapytać Tejrzejzasa

<sup>33</sup> J. Wittlin, list do J. Giedroycia, z 6 II 1972. W: Giedroyc, Wittlin, *op. cit.*, s. 512–513.

o swoje przeznaczenie. Zanim to nastąpi, musi jednak najpierw złożyć w ofierze żywe stworzenie. Zwabione świeżą krwią duchy powoli przybywają i chcą z nim rozmawiać. *Nekyia* oznacza zatem przywoływanie zmarłych przez złożenie krwawej ofiary, jak również samą rozmowę z nimi, co niekoniecznie musi być równoznaczne z katabazą, toposem zejścia do Hadesu.

Antyczny motyw nekyi odgrywa poczesną rolę w literaturze powojennej. Tylko w samym r. 1947, kiedy Broch i Wittlin ze sobą korespondują, ukazały się niezależnie od siebie dwa opowiadania zatytułowane *Nekyia*: po niemiecku i po polsku. Hans Erich Nossack (1901–1977) – laureat nagrody im. Georga Büchnera w 1961 r. oraz, podobnie jak Wittlin, członek Niemieckiej Akademii Języka i Literatury – dodał swojemu prozatorskiemu debiutowi jeszcze podtytuł: *Relacja ocalonego*. Tekst Nossacka powstał pod wpływem bombardowań Hamburga i ma elementy autobiograficzne. Narrator pierwszoosobowy znajduje się, jak można się domyślać, w mieście doszczętnie zniszczonym w czasie wojny – określonym jako „bezdrzewny płaskowyż w deszczu”<sup>34</sup>. Przemieszcza się po nim jak w pólśnie, wspomnienia miesza ją mu się z jawą, „stracił wszelkie poczucie kierunku”<sup>35</sup>, wokół niego leżą ludzkie ciała niczym gliniane grudy. Bohater Nossacka nie ma imienia, składa je w ofierze na ołtarzu zapomnienia, by móc połączyć się z tymi, co odeszli.

Rozmowa z duszami zmarłych to także temat opowiadania Andrzeja Bobkowskiego, które ukazało się w pierwszym numerze paryskiej „Kultury”. Bobkowski (1913–1961), polski pisarz emigracyjny, który opuścił kraj w r. 1939, jeszcze przed wybuchem wojny, najpierw wyjechał do Francji, skąd wyruszył do Gwatemali. Swoją drogą, on również wymienił kilka listów z Wittlinem<sup>36</sup>. W jego utworze narratorem jest młody emigrant, paryski spacerowicz, który przypadkiem wchodzi do opuszczonego domu, gdzie ponoć kiedyś mieszkał Balzak. Doznaje tam fantastycznej wizji: spotyka duchy wielkich francuskich pisarzy. Zapach świeżych gazet w jego dłoni zwabia Balzaka, Flauberta, Le Bona, de Custine’a, Taine’a, Bainville’a i Renana. Zmarli wraz z bohaterem-narratorem wdają się w dyskusję o wydarzeniach politycznych i przyszłości Europy. Tekst kończy cytat – zdanie Odyseusza o rozpaczy w Hadesie: „Napełniły [duchy] piekło ponurymi jęki i skargami strasznymi”, które bohater Bobkowskiego, naznaczony upiornymi doświadczeniami wojny, komentuje lakonicznie: „Nie – bo ich świat nie jest już piekłem...”<sup>37</sup>.

W opowiadaniach Nossacka i Bobkowskiego *nekyia* stanowi okazję do literac-

<sup>34</sup> H. E. Nossack, *Nekyia. Bericht eines Überlebenden*. Frankfurt am Main 1974, s. 22.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>36</sup> Bobkowski z powodu swojej „podwójnej emigracji”, przez Francję do Ameryki Łacińskiej, jest porównywany z innym niemieckim pisarzem – G. Reglerem. Zob. M. Dąbrowski, D. Uffelmann, *Kulturelle und literarische Räume doppelter Emigration (Frankreich – Lateinamerika): Andrzej Bobkowski und Gustav Regler*. W zb.: *Exklusion. Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. W. S. Kissel, F. Thun-Hohenstein. München 2006, s. 1. W archiwum Houghton Library zachowały się tylko 3 listy Bobkowskiego i 8 listów od jego żony Barbary, która po śmierci Bobkowskiego w 1961 r. pisała do Wittlina. W najnowszych badaniach opowiadanie *Nekyia* jest analizowane w kontekście „antysemickich wypowiedzi autora z początku wojny” – zob. Ł. Miłojajewski, *Disenchanted Europeans: Polish Émigré Writers from „Kultura” and Postwar Reformulations of the West*. Bern–Oxford 2018, s. 378.

<sup>37</sup> A. Bobkowski, *Nekyia*. „Kultura” 1947, nr 1, s. 31.

kiego przepracowania traum drugiej wojny światowej. Obraz wchodzenia w rozmowę z tym, co martwe – a więc także z tym, co boli, co zostało utracone, zapomniane, wyparte czy stłumione – jest doskonałą metaforą rozważań psychoanalitycznych. Carl Gustav Jung używa symbolicznego wymiaru nekyi do opisanego procesu wkraczania świadomości w głębsze warstwy nieświadomej psychiki w celu przywrócenia i regeneracji pełnej osobowości<sup>38</sup>.

Naszkiecowane tu tło historyczno- i teoretycznoliterackie może rzucić nowe światło na Brocha i Wittlina, w podobny sposób dałoby się rozważać nekyię w kontekście ich epistolografii. Wzmianka o tym toposie jest nie tylko aluzją do antyku jako punktu orientacyjnego w powojennym świecie. To również klucz do autorefleksji pisarzy na wygnaniu. Toposy kulturowe są integralną częścią ich języka, a właściwie metajęzyka. U reprezentantów tego pokolenia występuje on we wszystkich formach ich ekspresji, więc także w liście, który jako medium ma funkcje użytkową, dzięki zaś takim odniesieniom zyskuje też wymiar artystyczny.

Żeby prowadzić ożywioną korespondencję, trzeba poświęcić na to wiele czasu. Paradoksalnie jednak – bez tej przerwy w pracy twórczej, przerwy na... pisanie listów, omawiani autorzy nie radzą sobie. W listach bowiem mogą swobodnie ponarżekać na przemęczenie i na chroniczny brak czasu. Broch wysłał Wittlinowi 3 III 1950 pocztówkę (po angielsku) o następującej treści: „Jak się masz, drogi przyjacielu? Już za długo nie słyszałem od Ciebie ani słowa. U mnie zawsze to samo: powolne samobójstwo z wyczerpania. »*Pourvu que ça dure!*«” (wyrażenie francuskie, oznaczające „I niech tak zostanie” – to słowa Letizii Bonaparte, matki cesarza, o zwycięstwach jej syna). Chociaż obaj są zajęci, chcą pozostać w kontakcie i nawzajem prowokują dalszą wymianę wiadomości. Poświęcają swoją energię i czas, w ten sposób w pewnym sensie wskrzeszając bądź wywołując niczym duchy „umarłą” i „anachroniczną” formę listu. Tak właśnie określił ją Theodor W. Adorno w eseju z 1966 r. o Walterze Benjaminie jako epistolografie<sup>39</sup>. Według Adorna pisanie listów „w epoce rozpadu doświadczenia” zdezaktualizowało się, ponieważ tą czynnością indywidualizm rości sobie prawo do bycia kimś, kim już dawno nie jest lub nie może już być – do postrzegania siebie jako złożonej całości i „nieodgadnionej jednostki”<sup>40</sup>.

Broch i Wittlin zdają się obalać tezę Adorna i dlatego ich korespondencja może być inspirująca nie tylko dla badań porównawczych literatury emigracyjnej, ale także dla rozważań teoretycznych nad epistolografią. Nie piszą oni bowiem do siebie w stylu minionych epok, kiedy to jeszcze list odgrywał – jak mówią dziś historycy – istotną rolę w „rozwoju sentymentalnego systemu wartości mieszczaństwa” czy też w „powstaniu i inscenizacji podmiotowości estetycznej”<sup>41</sup>. Szczególnie w oświeceniu list był uważany za symbol bądź organ europejskiej kultury uczonych, którą Krzysztof Pomian zwykł nazywać „*République des lettres*”. Pod tym pojęciem rozumie on ideał ówczesnej sfery publicznej złożonej z wolnych i równych uczonych

<sup>38</sup> C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*. Olten 1962, s. 103–104.

<sup>39</sup> Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main 2012, s. 585.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 586.

<sup>41</sup> J. Schuster, „*Kunstleben*”: *Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900 – Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthal und Rainer Maria Rilkes*. Paderborn 2014, s. 14–15.

i pisarzy, później nazwanych intelektualistami, którzy komunikowali się poprzez listy, często otwarte, oraz przez czasopisma, w ten sposób wymieniając ze sobą pomysły na poprawę świata<sup>42</sup>. Trudno się wobec tego dziwić, że Adorno łączy list z koncepcją silnego, pewnego siebie podmiotu.

Ten krótki rys teorii i historii epistolografii tłumaczy, dlaczego Broch i Wittlin wyłamują się z tej tradycji. Chociaż nadal posługują się medium listu, to nie wierzą już w jego oświeceniowy potencjał naprawy świata i samostanowienia podmiotu. Doskonale wiedzą, że procesu rozpadu wartości nie da się już ani odwrócić, ani zatrzymać. Dlatego próbują zmierzyć się z tym tematem literacko i umieszczają go w centrum swojej prozy. Ale wyraźnie przenika on także do ich korespondencji pisanej w sytuacji wypędzenia – dosłownego i metaforycznego, pojętego jako bycie nie u siebie w domu, wykorzenie i niedopasowanie do norm i schematów obowiązujących w obcym świecie. Uchodźstwo jest niczym czyściec, stan zawieszenia, przebywania pomiędzy żywymi a martwymi. Albo inaczej, w bardziej „laickim” rozumieniu – niczym nowoczesność *par excellence*. Listy Wittlina i Brocha można więc interpretować jako rodzaj nekyi – utylitarną formę komunikacji, już archaiczną, ale na nowo ożywioną po to, by móc wejść w kontakt z drugim człowiekiem i uratować indywidualne doświadczenie, wyparte przez nieludzką historię nowoczesnego rozumu. W tym medium pisarze odnajdują miejsce na autotematyzm i intertekstualną ironię. List nie jest już dla nich narzędziem zmiany świata, lecz jedynie schronieniem dla „poharatanego życia”<sup>43</sup> – dla bezbronного, zranionego, naznaczonego traumami indywiduum.

### Emigranci

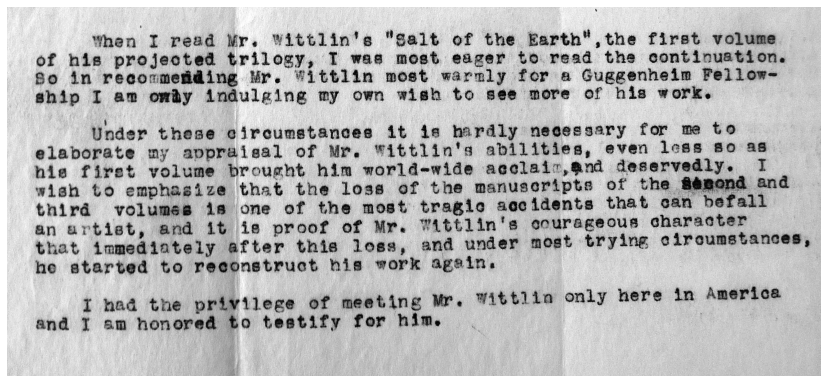
W korespondencji Brocha i Wittlina dominują przede wszystkim obrazy gorzkich i upokarzających doświadczeń życia na emigracji, takich jak np. trudna sytuacja finansowa czy niepewność egzystencjalna. Wittlin dość długo boryka się z myślą o powrocie do Polski – pisze:

co prawda nie będę [tam] miał pełnej wolności, ale [...] również nie będę miał upokarzających trosk i idiotycznych prac do wykonania, które tutaj całkowicie wypełniają mi życie, nie dając przy tym żadnej *opportunity* [nowej możliwości]. [list z 28 VII 1947]

Broch zdecydowanie mu ten pomysł odradza i twierdzi, że obecna sytuacja polityczna to najmniej odpowiedni moment do takich podróży (28 IX 1948). Stara się pomóc Wittlinowi, gdy ten w 1947 r. ubiega się o stypendium Guggenheima, przygotowuje wówczas dla niego list rekomendacyjny pełen pochwał. Gorąco popiera w nim „projekt życiowy” Wittlina: jego marzenie, aby napisać, czy też raczej zrekonstruować dwa kolejne tomy – kontynuację powieści *Sól ziemi*. Według relacji polskiego pisarza manuskrypty z gotowymi rozdziałami kolejnych części zaginęły

<sup>42</sup> K. Pomian, *République des lettres – jej wrogowie i sojusznicy*. W: *Przeszłość jako przedmiot wiedzy*. Warszawa 1992, s. 159.

<sup>43</sup> Th. W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Przekł., przypisy M. Łukasiewicz. Pośl. M. J. Siemek. Wyd. 2. Kraków 2009.

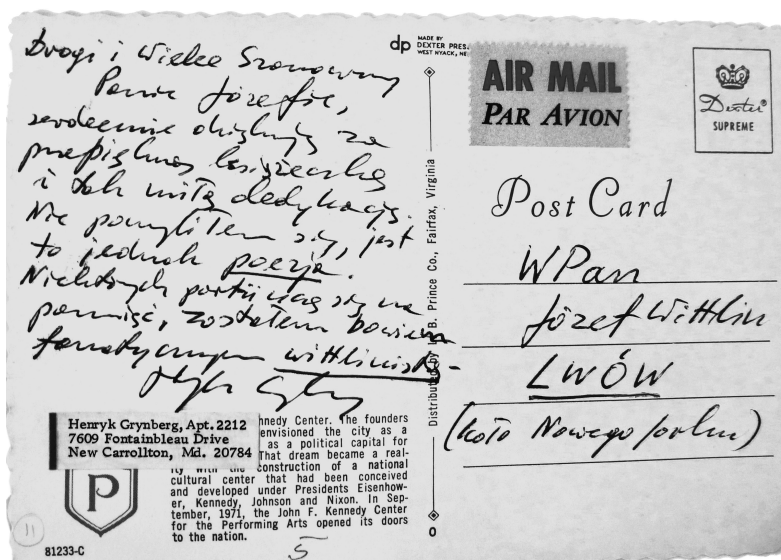


2. Odpis listu rekomendacyjnego Brocha dla Wittlina

we Francji pod koniec czerwca 1940, w trakcie jego ucieczki. Planu ukończenia trylogii Wittlin, niestety, nigdy nie zrealizował, dlatego w listach do Brocha ironicznie nazywał siebie „polskim Lucjuszem Wariuszem”, w nawiązaniu do starożymskiego poety, którego dzieła również się nie zachowały.

Krótką uwagą na marginesie: kilka lat później Wittlin został poproszony o tę samą przysługę – w 1969 r. napisał do fundacji Guggenheima opinię dla swojego młodszego kolegi literata, także przebywającego na emigracji – Henryka Grynberga (ur. 1936). Niestety, jemu również nie udało się zdobyć tego wyróżnienia, konkurs był jednak dobrą okazją, by się ze sobą skontaktowali. Grynberga i Wittlina zdaje się wiele łączyć, np. zainteresowanie Galicją i historią relacji polsko-żydowskich. Grynberg był zachwycony książką Wittlina *Mój Lwów*, w jednym z pisanych do niego niedatowanych listów, najprawdopodobniej z początku lat siedemdziesiątych, określa się sam mianem „fanatycznego wittlinisty” i żartobliwie adresuje pocztówkę do niego na „Lwów (koło Nowego Jorku)”.

Brak środków do życia, poczucia bezpieczeństwa i czasu na pracę literacką to znane topoty w korespondencji wszystkich pisarzy mieszkających na obczyźnie – także w listach Brocha i Wittlina dochodzą one bardzo wyraźnie do głosu. Powagę i skalę tych problemów świetnie puentuje lekko sarkastyczny komentarz, który pojawia się w korespondencji innych polskich pisarzy emigracyjnych, również przechowywanej w archiwum Beinecke: Melchior Wańkowicz w jednym z listów do Miłosza stwierdza mianowicie, że przedstawia on swoją sytuację w Stanach Zjednoczonych jeszcze gorzej niż tę za niemieckiej okupacji w czasie drugiej wojny światowej. Podobny, niemal tragiczny ton wypowiedzi można zaobserwować w wymianie zdań między Wittlinem a Brochem. Obaj jednak starają się nawzajem wspierać czy nawet – powiedzielibyśmy, używając modnego dzisiaj wyrażenia – prowadzą pewnego rodzaju obopólny *coaching*. Wittlin konsekwentnie pyta Brocha o jego postępy w pracy, Broch natomiast poleca Wittlinowi, aby spróbował nauczać literatury i historii polskiej na uniwersytetach – przedstawia mu np. pomysł, żeby założył Polski Dom Literatury w ramach New School for Social Research w Nowym Jorku, co miałyby duże szanse powodzenia, jeśli weźmie się pod uwagę liczną polsko-żydowską emigrację na Brooklynie. Przy okazji Broch opowiada Wittlinowi, jak



3. Poczтівka Grynberga do Wittlina (rewers)

udało mu się zdobyć profesurę gościnną na Uniwersytecie Yale i na czym polegają jego zadania:

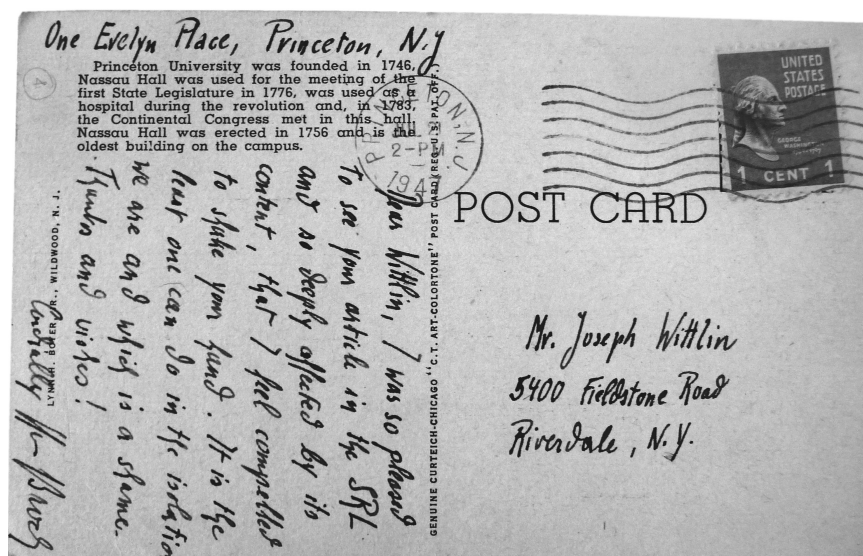
Moją pozycję tutaj określiłbym jako porównywalną ze zwierzęciem w menażerii i tak też jest ona opłacana, tzn. bez pieniędzy, tylko klatka, siano i wyżywienie. W zamian nie mam żadnych innych zobowiązań, jak tylko dać się oglądać. [...] Moje obowiązki ograniczają się do kontaktów socjalnych, czyli do bycia dystyngowanym gościem, i mogę Pana zapewnić, że jest to czasem okropnie uciążliwe. Nie jest to lekko zarobiony chleb, jednak, biorąc pod uwagę moją sytuację finansową, powinienem się cieszyć, że mam taką pracę. [5 VI 1949]

Broch próbuje nawet zaprosić Wittlina do New Haven na wykład gościnny poprzez skontaktowanie go z prof. Heinzem Blumem, przewodniczącym Germanic Club na Uniwersytecie Yale. Autor *Lunatyków* sugeruje Wittlinowi, by przygotował referat poświęcony porównaniu rozwoju literatury polskiej i niemieckiej. W listach mowa jest o praktycznych szczegółach, np. Broch ubolewa nad „mizerną zapłatą” (5 VI 1949). Nie sposób potwierdzić, czy wykład Wittlina się odbył. Sytuacja finansowa pisarza poprawiła się dopiero w latach pięćdziesiątych, kiedy otrzymał on pracę w rozgłośni Radia Wolna Europa w Nowym Jorku.

### Pisarze przetransplantowani

Kolejnym motywem, który powtarza się w korespondencji obu pisarzy, jest nostalgia i tęsknota za Europą. Broch, wspominając w jednym z listów o swojej pracy nad esejem o Hugonie von Hofmannsthalu, zauważa, że nadal kocha Austrię swojej młodości miłością „niemal żalobną” (21 X 1948). Razem z Wittlinem planują wspólną podróż nad Morze Śródziemne lub – jak to ujmuje Broch – „*ins Humanere* [do miejsc bardziej przyjaznych ludziom]” bądź „gdziekolwiek tam, gdzie leżą





4. Poczтівka Brocha do Wittlina (rewers)

stare kamienie, których można dotknąć niczym Anteusz” (1 I 1949). Odniesienie do mitycznego giganta, który w trakcie walk miał czerpać nowe siły dzięki dotknięciu ziemi i który został przechrztyony przez Heraklesa, nie jest tu bez znaczenia. W listach często wspomina się o „Anteuszowym nastawieniu, jakie mamy w stosunku do Europy” (list Brocha do Wittlina, z 5 VI 1949). Plany wyjazdu stają się coraz bardziej konkretne – pisarze chcą wiosną 1950 zamieszkać razem przez kilka miesięcy na południu Francji. Broch podkreśla, że ta propozycja ma nie tylko charakter retoryczny: „*I mean it* [Mówię poważnie], tym bardziej że możemy zaoszczędzić mnóstwo pieniędzy, jeżeli zostaniemy tam odpowiednio długo, aż zwrócą się nam koszty podróży” (10 V 1949). To jednak okres trudny pod względem finansowym dla Wittlina, chciałby on wyjechać, ale nie stać go na to. Odpisuje Brochowi:

Na moje stare lata stałem się w końcu realistą i *I realise* [zdaję sobie sprawę], że jestem tylko biednym, zagubionym człowiekiem, który musi ciężko pracować, podejmując się głupich zajęć, żeby utrzymać siebie i rodzinę. [30 V 1949]

Do ważnych tematów często pojawiających się w tej wymianie listów należą również duchowe wyobcowanie na emigracji i ograniczone kontakty, głównie z intelektualistami ze środowisk uchodźców z Europy. Kiedy Broch przeczytał artykuł Wittlina *The Perception of Hell* w czasopiśmie literackim „Saturday Review of Literature”<sup>44</sup>, nie zwlekał z wysłaniem koledze pocztówki z gratulacjami, wyjątkowo w języku angielskim:

<sup>44</sup> J. Wittlin, *The Perception of Hell*. „Saturday Review of Literature” 1947, nr 14 (June), s. 7. Rozszerzona wersja tekstu została opublikowana po raz pierwszy w 1945 r. po niemiecku w wydawa-

Bardzo się ucieszyłem, kiedy zobaczyłem Pański tekst w SRL, jego treść tak bardzo mnie poruszyła, że czuję się zobowiązany, by uściśnić Pana dłoń. To jedyne, co możemy zrobić, żyjąc w tej haniebnej izolacji. [21 VII 1947]

Żaden z nich nie potrafi do końca zadomowić się w Stanach Zjednoczonych. Mają liczne problemy zdrowotne, które opisują sobie ze szczegółami. W liście z 20 VIII 1945 Broch notuje: „Podobnie jak Pan, coraz wyraźniej odczuwam emigrację i aklimatyzację. Obydwie sprawy pochłaniają, niestety, dużo energii i zdrowia”. Kiedy indziej stwierdza:

Pewnie zabrzmiałoby to paradoksalnie, ale im dłużej mieszkam w tym kraju, tym trudniej przychodzi mi aklimatyzacja. Albo, precyzując myśl, im jestem starszy, tym wyraźniej widzę, że nadal się nie zaaklimatyzowałem. Tak samo może być w Pana przypadku. [5 VI 1949]

Czasami ironicznie wypowiadają się o swoim stanie zdrowia; obaj cierpią na podobne choroby muszą poddawać się operacjom i mają za sobą pobyty w szpitalach, Broch również jeden dłuższy z powodu złamania biodra w 1949 roku. Obaj zapowiadają, że będą się nawzajem odwiedzać w chorobie; Broch nazywa siebie i Wittlina „przypadkami paralelnymi” (5 VI 1949), nawet upomina żartobliwie kolegę, by ten go nie naśladował i nie miał „niezdrowych ambicji” (6 VII 1948), jeśli chodzi o konkurencję w dziedzinie chorowania.

Oprócz zwykłych narzekania w listach pojawia się także wątek subtelnej krytyki i dyskredytacji amerykańskiej kultury masowej. „Zwłaszcza w tym kraju” – zauważa Wittlin w swoim pierwszym liście do Brocha – „szybko można się przyzwyczaić do banałów”. Sytuacja życia na obczyźnie, na nowym kontynencie, zmusza obu korespondentów do refleksji nad tym, czym są cywilizacja, tradycja i dziedzictwo kulturowe. Te wartości zgodnie przypisują oni Staremu Ładowi – Europie. Broch stwierdza np.:

Wydaje mi się, że najtrudniejszy etap aklimatyzacji stanowi przystosowanie się do braku historii; proszę sobie tylko przeliczyć, jak mało ludzi leży pochowanych w północnoamerykańskiej ziemi: życie tutaj jest męczące. [1 I 1949]

Dlatego obaj często odwołują się do antycznych korzeni europejskiej kultury wysokiej. Aluzje do starożytnej Grecji i Rzymu – do mitologii, literatury i sztuki – tworzą ich wspólny kod komunikacyjny. Obaj cierpią na tę samą chorobę co inni im współcześni Europejczycy „mandaryni”.

Treść listów między Brochem a Wittlinem jest w wielu miejscach mało oryginalna i potwierdza tylko znany schemat narracyjny europejskich intelektualistów, którzy wyemigrowali z Europy do Stanów Zjednoczonych w latach trzydziestych lub czterdziestych XX wieku. Te reakcje oraz zachowania, np. Thomasa i Heinricha Mannów czy Bertolta Brechta, zostały doskonale sportretowane w sztuce teatralnej *Opowieści Hollywoodu* (1984) Christophera Hamptona. Podobny los przypisuje się także Adornowi i Maxowi Horkheimerowi: mieszkając na przedmieściach Los Angeles, mieli oni deliberować o szkodliwych skutkach przemysłu rozrywkowego – niby to zupełnie obojętni czy nawet czujący wyższość wobec niego, mentalnie za-

---

nym w Sztokholmie czasopiśmie literackim „Neue Rundschau”, we wspomnianym już specjalnym numerze z okazji siedemdziesiątych urodzin Manna, później ukazała się jako esej pt. *Pochwała fikcji poetyckiej w książce Orfeusz w piekle XX wieku*.

mknięci w europejskiej „wieży z kości słoniowej”. Skądinąd warto zauważyć, że ten stereotyp niezaangażowanego emigranta-observatora, który pozostaje niewzruszony i nie ulega wpływom nowego miejsca, jest ostatnio kwestionowany w badaniach historycznoliterackich, chociażby autorstwa Willa Normana<sup>45</sup>. W swej książce analizuje on przypadki m.in. Adorna, George’a Grosza czy Vladimira Nabokova i wykazuje, jak doświadczenia amerykańskie przenikały do ich praktyk estetycznych i intelektualnych oraz – *vice versa* – jak oddziałowali oni na kulturę w Stanach Zjednoczonych.

W swoich listach Broch i Wittlin również stylizują się na takich „transatlantycznych obcych”, chociaż nie do końca chcą się z nimi utożsamiać. W rzeczywistości obaj pisarze dobrze się zaaklimatyzowali w Stanach Zjednoczonych. Zwłaszcza w badaniach nad Brochem wskazuje się na wysoki stopień jego integracji z tamtejszym środowiskiem. Aktywnie uczestniczył on w wielu inicjatywach, takich jak grupa City of Man, w której skład wchodził intelektualistów niemieckich i amerykańskich, oraz angażował się w publikacje manifestów na rzecz demokracji. Literaturoznawca Daniel Weidner zauważa, że Broch od dnia przybycia do Nowego Jorku, 10 X 1938, był od rana do wieczora zajęty licznymi spotkaniami<sup>46</sup>. Zdaniem Weidnera, jego pobyt w Stanach Zjednoczonych nie oznacza izolacji, a ekscesywna korespondencja, pokonująca odległości i tworząca sieci kontaktów, jest tego dobitnym potwierdzeniem<sup>47</sup>. Również Wittlin w jednym ze swoich artykułów, *Transplanted Writers* (Pisarze przetransplantowani), zastanawia się nad emigracją jako sytuacją obustronnej wymiany kulturowej:

Amerykanie mogą czerpać z wieloletniego doświadczenia Europejczyków, zarówno jeśli chodzi o metodę, jak i o technikę definiowania procesu myślowego. Z drugiej strony, Europejczycy mogą w Ameryce nieco odświeżyć swoje zmęczone wyobrażenia; mogą wyzwolić się z rutyny, która czasami zajmuje miejsce tradycji; mogą odmłodzić swój wzrok, często wyczerpany nieustanną koncentracją na pojedynczym punkcie; i mogą przyjąć to szerokie spojrzenie, które charakteryzuje amerykańską kreatywność od czasów Walta Whitmana<sup>48</sup>.

To celne sformułowanie trzeba odnieść do samego autora i do Brocha: obaj próbują postrzegać siebie jako „pisarzy przetransplantowanych”, a więc jako żywe organy w nowym organizmie społeczno-kulturowym, jako otwarte podmioty w stałej interakcji z amerykańską rzeczywistością.

### Niedokończone historie

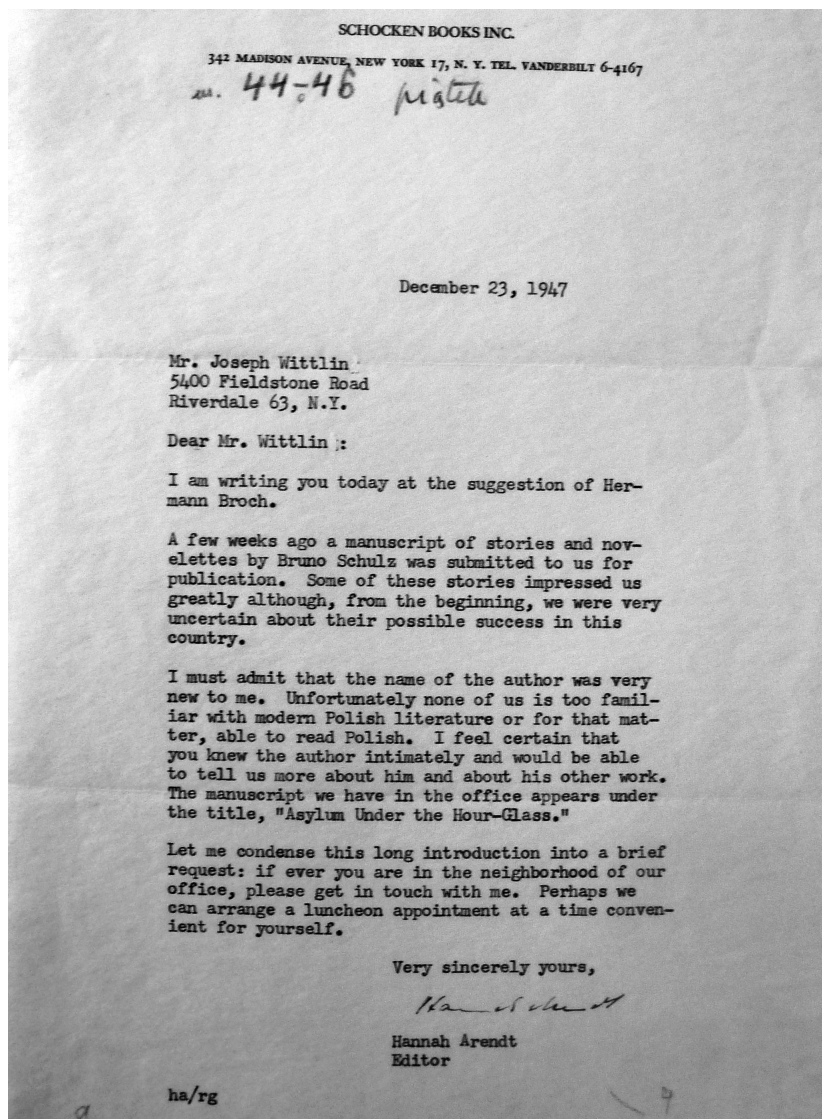
Omawiana korespondencja Wittlina i Brocha zachęca do przemyśleń w trybie „co by było, gdyby...” – do snucia historii alternatywnych, przypuszczeń i wyobrażeń na

<sup>45</sup> W. Norman, *Transatlantic Aliens. Modernism, Exile and Culture in Midcentury America*. Baltimore 2016.

<sup>46</sup> D. Weidner, „Without knowing America, you cannot say anything valid about democratic politics”. *Hermann Broch and the Ethics of Exile*. W zb.: „Escape to Life”. *German Intellectuals in New York: A compendium on Exile after 1933*. Ed. E. Goebel, S. Weigel. Berlin–Boston 2012, s. 164.

<sup>47</sup> D. Weidner, *Neither here nor there – Hermann Broch’s Writing in Exile*. Transl. T. Boyd. „Yearbook for European Jewish Literature Studies” 2015, z. 1, s. 175.

<sup>48</sup> J. Wittlin, *Transplanted Writers. (A Symposium, Continued)*. „Books Abroad” 1942, z. 4, s. 385.



5. Pismo Arendt do Wittlina

temat tego, jak obaj pisarze mogliby jeszcze intensywniej ingerować w życie literackie i artystyczne. Dwa przykłady: 23 XII 1947 Hannah Arendt wysłała list do Wittlina – na polecenie Brocha, jak wyjaśniła w pierwszych zdaniach. Jako redaktorka zatrudniona w wydawnictwie „Schocken Books”, które publikuje dzieła takich autorów, jak Walter Benjamin, Franz Kafka czy Gershom Scholem, chciałaby zasięgnąć porady Wittlina. Jakiś czas temu otrzymała manuskrypt z tłumaczeniem opowiadań niejakiego Brunona Schulza. *Asylum Under the Hour-Glass*, tak brzmi roboczy tytuł przekładu. Nikt z jej otoczenia nie zna się na literaturze polskiej, dlatego zwraca się

ona do Wittlina z prośbą o spotkanie – chce dowiedzieć się więcej o tajemniczym pisarzu z Drohobycza. Wittlin, który m.in. poświęcił wiersz jednej z Schulzowskich postaci<sup>49</sup>, jest w tym zakresie bardzo kompetentnym źródłem informacji. Niestety, trudno potwierdzić, czy doszło do rozmowy Arendt z Wittlinem. Niemniej już samo wyobrażenie sobie takiej historii alternatywnej wydaje się fascynujące: co by było, gdyby Wittlin przekonał Arendt do tej publikacji i pierwsze angielskie tłumaczenie Schulza ukazało się wówczas, a nie dopiero wiele lat później?<sup>50</sup> Jak wyglądałaby dzisiejsza światowa recepcja Schulza i kogo by zainspirowała jego twórczość?

Wielki potencjał pobudzania do spekulacji i do snucia domysłów ma również inna konstelacja osobowa, utworzona przez obu pisarzy. Ostatnie znajdujące się w archiwum świadectwo ich kontaktów to krótka wiadomość, którą Broch wysłał na początku stycznia 1951 z informacją, że Wittlin niebawem powinien otrzymać egzemplarz jego najnowszej powieści *Niewinni*. W liście do Gombrowicza, z 16 II 1951, Wittlin, który uchodził za zaufanego doradcę autora *Ferdydurke* w sprawach jego początkującej kariery literackiej poza granicami kraju, oznajmia, że właśnie dziś wspomni o nim pochwalnie w liście do Brocha i obiecał mu przesłanie francuskiego przekładu sztuki teatralnej *Ślub*<sup>51</sup>. Przy okazji wyjaśnia, że od dawna jest zaprzyjaźniony z Brochem, że uważa go za jeden z największych pisarskich autoritetów i że jego kontakty wydawnicze mogą być pomocne. Gombrowicz natychmiast odpowiada (26 II 1951) z Buenos Aires, że czytał po hiszpańsku *Śmierć Wergilego*. Siebie widzi raczej jako przeciwieństwo Brocha, choć jego powieść stanowi, zdaniem Gombrowicza, z pewnością dzieło monumentalne. Pisarz prosi o adres Brocha i ma zamiar wysłać mu w marcu lub kwietniu paczkę do New Haven. Nie wiadomo, czy przesyłka owa dotarła do adresata – Broch zmarł w maju tego samego roku. Pytanie, co by było, gdyby Broch otrzymał książkę, pozostawia dużo pola do fantazjowania. Czy Broch zachwyciłby się Gombrowiczem i poleciałby go swoim wydawcom? Czy *Ślub* mógłby zostać wkrótce wystawiony na Broadwayu? Tyle niedokończonych historii, które Broch i Wittlin mogliby wspólnie napisać...

#### Abstract

AGNIESZKA HUDZIK University of Potsdam  
ORCID: 0000-0001-7454-7752

#### WAR, EMIGRATION AND THE SOUL OF THE POET ON HERMANN BROCH AND JÓZEF WITTLIN'S CORRESPONDENCE

The article treats of two writers, Hermann Broch (1886–1951) and Józef Wittlin (1896–1976), who are linked by the generational experience of the World War I. Both of them struggled with the problem of

<sup>49</sup> J. Wittlin napisał o Annie Csillag wiersz *À la recherche du temps perdu*, którego pierwodruk ukazał się w „Wiadomościach Literackich” (1933, nr 55 (24 XII), s. 13).

<sup>50</sup> Angielskie tłumaczenie *Sklepów cynamonowych* B. Schulza, pod zmienionym tytułem *The Street of Crocodiles* (Transl. C. Wieniewska. New York), wydano dopiero w r. 1963, a tom drugi: *Sanatorium under the Sign of the Hourglass*, w 1977 roku. O recepcji Schulza w świecie anglosaskim zob. B. R. Banks, *Poza granicami: Bruno Schulz w języku angielskim*. Przeł. M. Maryl. „Teksty Drugie” 2008, nr 6.

<sup>51</sup> Gombrowicz, Wittlin, Iwaszkiewicz, Sandauer, *op. cit.*, s. 21–29, 38, 40.

representation of the war in their seminal works *Die Schlafwandler* (*Sleepwalkers*) and *Sól ziemi* (*Salt of the Earth*). The similarities between the novels' protagonists form the starting point to an attempt at comparing the authors' biographies and their literary outputs. The sketch was produced as based on source text search query of so far unpublished German correspondence between Broch and Wittlin kept up between 1945–1951. The letters are preserved in two literary archives Beinecke Rare Book & Manuscript Library (Yale, New Haven) and Houghton Library (Harvard, Cambridge).

**„KONTAKT INTELEKTUALNY Z PAŃSTWEM OBOJGIEM NA ODLEGŁOŚĆ  
DAJE MI [...] WIELE RADOŚCI”**

**LISTY TEODORA PARNICKIEGO DO TERESY I SŁAWOMIRA  
CIEŚLIKOWSKICH Z LAT 1961–1966**

Opracował  
PIOTR GORLIŃSKI-KUCIK Uniwersytet Śląski, Katowice

Teodor Parnicki wymieniał listy z Teresą i Sławomirem Cieślikowskimi w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, czyli bodaj w najgorętszym dla siebie okresie twórczym i wydawniczym. Po zawarciu umowy z Instytutem Wydawniczym PAX, pod koniec lat pięćdziesiątych, pisarz uzyskał dostęp do czytelnika krajowego oraz doczekał się recepcji krytycznej swoich powieści. Niemal po 10 latach meksykańskiego milczenia, do momentu urwania korespondencji z Cieślikowskimi, Parnicki opublikował 11 nowych powieści<sup>1</sup>, nie licząc wznowień. W tym czasie dwukrotnie odwiedzał Polskę, udzielał wielu wywiadów i wypowiedzi prasowych, odbierał nagrody i cieszył się uznaniem czytelników.

Prawdopodobnie też dlatego prezentowany tu zbiór jest momentami dość chaotyczny, pełen rozmaitych koncepcji powieściowych, aluzji historycznych i odwołań do tekstów literackich – a wszystko to dotyczy okresu rozpiętego między starożytnością a XX wiekiem. Przyczyniała się do tego także i inna ważna okoliczność, która – prawdopodobnie – była również bezpośrednią przyczyną nawiązania listownego kontaktu. Otóż właśnie na początku lat sześćdziesiątych Cieślikowska tworzyła pierwszą monografię o prozie Parnickiego. Dzięki temu 24 listy autora *Słowa i ciała* stały się niezwykle treściwe, odnoszą się niemal wyłącznie do jego pisarstwa i historii oraz pozbawione są spraw błażych, codziennych i bieżących. Prośby o zorganizowanie konkretnych książek czy artykułów dają nam szerszą wiedzę o lekturach Parnickiego, a informacje o ukończeniu kolejnych powieści pokazują, w jakim tempie pracował.

Publikacja Cieślikowskiej – *Pisarstwo Teodora Parnickiego*<sup>2</sup> – ma charakter monograficzny. Badaczka omawia całą aktywność literacką autora *Słowa i ciała*: jego szkice krytyczne, opowiadania, pierwsze próby powieściowe z okresu międzywojennego, a następnie wszystkie powieści, od *Aecjusza, ostatniego Rzymianina* (1937) aż do drugiego tomu *Nowej baśni* (1963).

W rozdziale *Źródła* przygląda się badaczka warsztatowi pisarza. Wymienia źródła histo-

<sup>1</sup> Były to: *Słowa i ciała. Powieść z lat 201–203* (1960), *Twarz księżycyca*. Cz. 1: *Powieść z wieków III–IV* (1961), *Twarz księżycyca*. Cz. 2: *Opowieść bizantyjska z roku 450* (1961), *Nowa baśń*. Cz. 1: *Robotnicy wezwani o jedenastej* (1962), *Nowa baśń*. Cz. 2: *Czas siania i czas zbierania* (1963), *Tylko Beatrycze. Powieść historyczna* (1962), *Nowa baśń*. Cz. 3: *Labirynt* (1964), *I u możliwych dziwny. Powieść z wieku XVII* (1965), *Śmierć Aecjusza. Powieść z lat 451–457* (1966), *Koła na piasku. Powieść z roku 160 przed narodzeniem Chrystusa* (1966), *Nowa baśń*. Cz. 4: *Gliniane dzbany* (1966).

<sup>2</sup> T. Cieślikowska, *Pisarstwo Teodora Parnickiego*. Warszawa 1965. Podstawą tej monografii była praca doktorska (*Forma rozwojowa w twórczości Teodora Parnickiego*) obroniona na Uniwersytecie Łódzkim w 1963 roku.

riograficzne (od zbiorów numizmatycznych, przez przedmioty, po kroniki i opracowania), historiozoficzne (filozofie historii, mitologie, filozofia Karla Jaspersa oraz Arnolda Josepha Toynbee'ego) i psychologiczne (koncepcje Sigmunda Freuda, Alfreda Adlera, Carla Gustava Junga). W końcu zajmuje się „źródłami” literackimi, czyli próbuje usytuować Parnickiego względem tradycji literackiej. Analogii szuka Cieślukowska m.in. w prozie Jamesa Joyce'a, Thomasa Manna, Hermanna Brocha, a także Marcela Prousta czy Williama Faulknera.

Badaczkę interesują skomplikowane fabuły, zrozumienie ich zawłości niezbędne jest do interpretacji tekstów Parnickiego. Choć problemy podejmowane przez prozaika osadzone zostały w historii, to okazują się jednocześnie uniwersalne i aktualne. Dotyczy to m.in. budowania wspólnoty (pisarza nurtuje zagadnienie syntezy Wschodu i Zachodu), ścierania się kultur i tworzenia panoramy idei, ukazywania ewolucji myśli ludzkiej, a także dziejów w ich dynamice, nie zaś statyczności. Jeden z ważniejszych konstruktów w historiozofii Parnickiego stanowi „priorytet jednostki” i co za tym idzie – niezwykle istotna figura mieszańca.

Cieślukowską zajmuje również poetyka analizowanych powieści – sposób prowadzenia narracji, zależność organizacji tekstu literackiego względem mówiącego podmiotu oraz znaczenie dialogów w związku z uszczupleniem roli narratora. Badaczka zwraca także uwagę na intertekstualność prozy Parnickiego, wyrażającą się w subtelnych parafrazach i aluzjach.

Postawa pisarza wobec powstającej rozprawy doktorskiej, a finalnie książki, jest nieoczywista, żeby nie powiedzieć – kokietująca. Z jednej strony, wzbrania się on przed autokomentarzem:

jestem bezwzględny przeciwnikiem wtrącania się autorów w pracę krytyków, analizujących dzieła tychże właśnie autorów... [...] pisarz przemawia przez swoje dzieło wyłącznie, – komentowanie dzieła to sprawa właśnie krytyków i teoretyków literatury, nie autorów!... [list 1]<sup>3</sup>

– z drugiej zaś: pomaga w poszukiwaniu źródeł, podejmuje dyskusje o swoich powieściach (także te dotyczące interpretacji utworów), zadaje zagadki i zdradza na nie odpowiedzi, nawet ułatwia Cieślukowskim dotarcie do maszynopisu nowej powieści.

W podobny, kokietujący sposób prozaik szuka słów pocieszenia w związku z nieprzychylnym tekstem Kazimierza Koźniewskiego z „Przeglądu Kulturalnego” (będącym reakcją na recenzję pierwszej części *Twarzy księżycy*)<sup>4</sup>:

Czy nie uważa Pani Teresa (w świetle właśnie tych artykułów), – że popełniła błąd, – w tym niby sensie, – że może książki moje wcale nie zasługują na to, by być przedmiotem Jej (czy czyjejkolwiek bądź) pracy doktorskiej? [list 11]

Kiedy pisarz otrzymuje szcztokę redakcyjną *Pisarstwa Teodora Parnickiego*, czyta ją „Z[ę] wzruszeniem, z przyjemnością, a często i z głębokim podziwem [...]”, ale mimo to otwarcie ingeruje w tekst książki:

W czasie czytania jednak natknąłem się na garść błędnych (lub przekreślonych) informacji i pozwiliłem sobie je (choć nie wszystkie, ale tylko najjaskrawsze, zdaniem moim) skorygować [...].

Korektury te przekazałem Redakcji Instytutu Wydawniczego PAX; [...] (mam nadzieję, że nie uraziła się Pani na mnie, iż w ogóle sobie na te korektury pozwoliłem?) [...]. Mnie osobiście wydawało się, że powinny być korektury te nie wzbudzić sprzeciwu Pani, – czyżbym się omylił?! [list 22]

<sup>3</sup> Zob. też S. i T. Cieślukowscy, *Teodora Parnickiego pomysł powieści nieskończonej. O niektórych listach i prozie z lat sześćdziesiątych*. W zb.: *Świat Parnickiego. Materiały z konferencji*. Red. J. Łukasiewicz. Wrocław 1999, s. 21: „Negatywna postawa Parnickiego wobec możliwości takiego potraktowania jego pisarstwa jest zapewne konsekwencją koncepcji »powieści nieskończonej«. Uzgodnienie treści recenzji z autorem dzieła zamykałoby możliwość kontynuacji wątku lub zagadnienia”. W artykule tym małżonkowie komentują fragmenty listów z prezentowanego zbioru.

<sup>4</sup> K. Koźniewski, *Nie chylmy głowy*. „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 18, s. 8.



Trudno dziś ustalić, co korygował pisarz. Czy chodziło mu o informacje biograficzne (w książce Cieślukowskiej znajdziemy tylko krótki fragment dotyczący życiorysu Parnickiego, ale skądinąd wiadomo, iż autorowi *Słowa i ciała* zależało na precyzji takich informacji), czy o rozdziały źródłowe? Sądzę, że najprawdopodobniej wnosił poprawki właśnie do szerokiego katalogu źródeł i nawiązań, ewentualnie – korygował nieścisłości w rekonstrukcji fabuły. Tych bowiem wątków w głównej mierze dotyczy prezentowana tu korespondencja. Hipotezę taką potwierdzają wcześniejsze uwagi, z grudnia 1963<sup>5</sup> oraz lutego 1964<sup>6</sup>, kiedy to Parnicy odwiedzali Polskę i widywali się z Cieślukowskim. Nie znamy treści ich listów, trudno więc orzec, o co pytali – wiemy tylko, co odpowiadał pisarz. To zbyt mało, aby wyciągać wnioski co do konkretnego jego wpływu na kształt doktoratu, a potem monografii. Faktem jednak jest, że sporo z tych informacji, które pojawiają się w listach – znajduje się również w książce.

Pierwsza monografia twórczości Parnickiego otrzymała recenzje krytyków i badaczy<sup>7</sup>, a także otworzyła akademicką dyskusję na temat tego pisarstwa<sup>8</sup>. Co ważniejsze zaś – na wiele lat ustanowiła punkt odniesienia dla parnickologii, która aż do dziś pozostała wprawdzie niezbyt obfita, ale za to mocno specjalistyczna.

Jest jeszcze kilka innych ciekawych wątków w prezentowanej korespondencji. Mam na myśli przede wszystkim wyjaśnianie zawilości powieściowych, takich jak kwestia obu Heliodorów (Heliodora zwanego „jerozolimskim” oraz Heliodora syna Diona), obecność muz (historycznych i literackich) bądź listów Erika Gnupsona (w cyklu powieściowym *Nowa baśń*). Ze spraw pozaliterackich interesująca wydaje się sprawa tłumaczeń prozy Parnickiego na języki obce (zabiegi te skończyły się niepowodzeniem), próby dokonania przez Cieślukowskiego psychoanalizy nałogów Parnickiego czy wreszcie jego zmartwienie związane z reakcją katolików na kwestię pochodzenia św. Stanisława (bohatera jego powieści). Kontekst przedstawionych tu wątków staram się wyjaśnić w odnośnych przypisach.

Kontakt Parnickiego z łódzkimi korespondentami miał dla niego niezwykle znaczenie, albowiem znalazł w nich – zafascynowanych jego prozą – fachowych czytelników. Profesor Teresa Cieślukowska (ur. w 1926 r. we Lwowie), literaturoznawczyni, teoretyk literatury, od samego początku swojej drogi naukowej jest związana z Uniwersytetem Łódzkim i tamtejszą Katedrą Teorii Literatury, prowadzoną niegdyś przez prof. Stefanię Skwarczyńską. Dorobek badawczy Cieślukowskiej, osiągnięcia dydaktyczne oraz działalność organizacyjna i popularyzatorska sprawiły, że stała się jedną z ważniejszych postaci tworzącego się podówczas Uniwersytetu Łódzkiego.

Sławomir Cieślukowski (ur. w 1926 r. w Żbikowie), również absolwent Uniwersytetu Łódzkiego, jest psychologiem klinicznym i orientalistą-indologiem – wybitnym znawcą budyzmu i kultury Indii, jednym z najbardziej kompetentnych specjalistów polskich w zakresie poetyki indyjskiej oraz teoretykiem literatury<sup>9</sup>, związany z Polskim Towarzystwem

<sup>5</sup> Zob. list 20: „interpretacja pochodzenia źródłowego postaci Maksymiliana w części II *Twarzy księżycy* jest całkowicie błędna! [...]”.

<sup>6</sup> Zob. list 21: „Gdyby Pan znów przywiózł pracę Pani Teresy, – moglibyśmy bardziej szczegółowo przedyskutować rozdział *Źródła historiograficzne*”.

<sup>7</sup> Chodzi tu o recenzje: H. Berezy („Nowe Książki” 1966, nr 19), M. Czermińskiej („Współczesność” 1966, nr 13), A. Grajewskiej („Słowo Powszechne” 1966, nr 87), J. J. Piechowskiego („Kierunki” 1966, nr 31), J. Pieszczałowicza („Życie Literackie” 1966, nr 39) i W. Sadkowskiego („Trybuna Ludu” 1966, nr 65).

<sup>8</sup> Pozycje książkowe, które ukazały się do czasu śmierci prozaika w r. 1988 to W. Sadkowskiego *Parnicki. Wprowadzenie do twórczości powieściopisarskiej* (Warszawa 1970), M. Czermińskiej *Czas w powieściach Parnickiego* (Wrocław 1972) i *Teodor Parnicki* (Warszawa 1974), A. Chojnackiego *Parnicki w labiryncie historii* (Warszawa 1975) oraz M. Jankowiaka *Przemiany poetyki Parnickiego* (Bydgoszcz 1985).

<sup>9</sup> S. Cieślukowski, *Teoria literatury w dawnych Indiach*. Z dodanymi tekstami C. Galewicza,

Orientalistycznym i Uniwersytetem Jagiellońskim, jest autorem wielu ważnych, interdyscyplinarnych opracowań.

Nie dziwi więc, że Parnicki wyznaje w pewnym momencie: „Kontakt intelektualny z Państwem obojgiem na odległość daje mi b[ardzo] wiele radości...” (list 8). Prezentowany tu zbiór stanowi świadectwo korespondencyjnej, transkontynentalnej przyjaźni intelektualistów, którzy spotkali się na płaszczyźnie zamięłowania do historii i literatury.

#### Nota edytorska<sup>10</sup>

Na przedstawiany tu zbiór, pochodzący z lat 1961–1966, składają się 24 jednostki. Ich treść poznałem dzięki uprzejmości Państwa Teresy i Sławomira Cieślikowskich, od których otrzymałem drogą pocztową kserografie (w większości czarno-białe). Kontekst oraz znana z innych zbiorów praktyka Parnickiego pozwalają jednak ustalić formę poszczególnych jednostek – to listy na kartach przeważnie formatu A4 (zapisanych pionowo lub – po złożeniu – poziomo) i kartki pocztowe. Parnicki używał najczęściej pióra z czarnym albo granatowym atramentem, dopiski zaś kreślił czerwonym długopisem (sygnalizuję to poprzez wprowadzenie czcionki pogrubionej). O zmianie barwy na czerwoną, a także na inne, informuję w przypisach.

Nierzadkie u Parnickiego podkreślenia zaznaczam drukiem rozstrzelonym, podkreślenia podwójne – dodatkowo kursywą. Skróty, w większości przypadków, rozwijam w nawiasach kwadratowych [ ]. Liczne dopiski Parnickiego na marginesach ująłem w klamry { }. Zdarzało się bowiem, że na dopiski te i *postscriptum* wykorzystywał on górne, dolne i boczne marginesy – najczęściej skrupulatnie sygnalizował kolejność tych uzupełnień. Starałem się oddać to w taki sposób, aby nie zaburzać lektury listów. Ujednoliciłem też układ nagłówków oraz zakończeń. Zachowałem pisownię dużych liter stosowaną przez Parnickiego m.in. ze względów grzecznościowych. Ortografię i interpunkcję zmodernizowałem według obecnie obowiązujących zasad, pozostawiłem jednak – charakterystyczne dla Parnickiego – liczne pauzy, także po przecinku.

Serdecznie dziękuję Państwu Teresie i Sławomirowi Cieślikowskim za udostępnienie listów, a Pani Karin Pessel za zgodę na publikację zbioru. Niskie ukłony wdzięczności za warsztatowe i merytoryczne uwagi oraz inspiracje kieruję w stronę Pana Doktora Tomasza Markiewki.

1

20 sierpnia 1961

Szanowna Pani,

Mam nadzieję, że dostała już Pani mój obszerny list z 15 sierpnia<sup>1</sup>. Zgodnie z zapowiedzią w tamtym moim liście podaję tu adres pani Stanisławy Rosłań<sup>2</sup>,

---

H. Hładija, L. Lipowskiej, L. Sudyki. Red. L. Lipowska, H. Hładija, przy współud. L. Sudyki. Kraków 2016.

<sup>10</sup> Listy oraz sposób ich opracowania były przedmiotem namysłu w trakcie realizowanego przeze mnie kursu *Krytyka tekstu i edycje krytyczne* na specjalności „Edytorstwo” kierunku Filologia Polska (studia magisterskie uzupełniające) w semestrze zimowym roku akademickiego 2018/19 na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Serdecznie dziękuję studentom, którzy wzięli udział w tym kursie.

nadesłany mi dzisiaj przez syna<sup>3</sup> p. Konstantego Symonolewicz<sup>4</sup>, mianowicie: Warszawa, 12, ul. Puławska 61 m. 10.

Zastanawiam się nad tym, czy Pani nie uderzyło, i to raczej niemile, – że pisząc poprzednio do Pani tak bardzo obszernie, nie ujawniłem właściwie zainteresowania choćby nawet w stosunku do podstawowych tez pracy, którą Pani przygotowuje, a która przecież właściwie mnie powinna by obchodzić bardziej niż kogokolwiek bądź na kuli ziemskiej! Zaraz się wytłumaczę: jestem wielkim miłośnikiem twórczości James[a] Joyce'a, a raczej nie tyle całej jego twórczości, co jednej książki *Ulysses*. Z tego podziwu do dzieła zrodziły się z kolei uznanie i sympatia dla Joyce'a-człowieka; zmalały jednakże ogromnie, gdy we wstępie do podstawowego i wyczerpującego dzieła krytycznego o *Ulyssesie* znalazłem wzmiankę autora tej książki krytycznej (Stuart[a] Gilberta<sup>5</sup>), – że wszystkie jego tezy i interpretacje zostały uzgodnione z samym Joyce'em!<sup>6</sup>

Nie wiem, jak Pani na to zagadnienie zapatruje się, ale ja jestem bezwzględny przeciwnikiem wtrącania się autorów w pracę krytyków, analizujących dzieła tychże właśnie autorów... Więcej jeszcze: jestem przeciwny pisarskim autoreferatom; pisarz przemawia przez swoje dzieło wyłącznie, – komentowanie dzieła to sprawa właśnie krytyków i teoretyków literatury, nie autorów!... Dlatego więc właśnie, choć w wielkim podnieceniu (proszę mi wierzyć!), wypatruję chwili, gdy zapoznam się z Pani pracą autorską (już wydana), nie chciałbym w korespondencji z Panią dowiadywać się z awczasu o charakterze tej pracy, bo przecież – omalże mimo woli – dowiedziawszy się o tym zawczasu, miałbym to i owo niewątpliwie na ten temat do powiedzenia, a przecież byłby to już akt wtrącenia się (właśnie uznanego przeze mnie za niedopuszczalne) autora w pracę krytyka...

Mimo wszystko, co wyżej napisałem – a zarazem potwierdzając to wszystko, – pewne zagadnienie, mogące wiązać się z pracą doktorską Pani, pozwolę sobie tu poruszyć, a nawet poczynić pewną sugestię... Na podstawie uwagi nawiasowej w wierszu 8 strony 104 nadesłanej mi łaskawie rozprawki Pani, – wnioskuje (choć może i błędnie), że w swej pracy doktorskiej zajmie się Pani anteedensami<sup>7</sup> mojego „pisarstwa”, – otóż czy by nie miała Pani ochoty dodatkowo zająć się też – że się tak wyrażę – moim „potomstwem” pisarskim?

Mam na myśli powieść historyczną (zapoznałem się z nią w maszynopisie) pt. *Oczy na ścianach* p. Jerzego Jana Piechowskiego<sup>8</sup> współpracującego z tygodnikiem PAX'owskim<sup>9</sup> „Kierunki”<sup>10</sup>, {jego adres prywatny: Warszawa 45, ul. Fontany 26 m. 3}<sup>11</sup>, a autora znanego zapewne Pani *Postawia do mego Słowa i ciała*<sup>12</sup>. Co jest może szczególnie godne uwagi, – to, iż mnie samemu ta powieść podobała się bardzo (oczywiście, uwzględniając wszystkie nieuniknione usterki i niedociągnięcia debiutu), – tak dalece, że sądzę, iż *potencjalnie* ma w sobie Piechowski materiał (co z niego zrobi, – to przyszłość dopiero pokaże!) na powieściopisarza historycznego – w pewnym sensie z mojej „szkoły”, – ale klasy wyższej (i intelektualnie i artystycznie) niż moja własna.

Tymczasem pisze mi Piechowski, że krytycy PAX'u ustosunkowali się do tej jego powieści zdecydowanie negatywnie... Jak to wytłumaczyć?! Zwykle autorzy są surowi dla młodych kolegów, uprawiających ten sam *genre* literacki, – w tym jednak wypadku sąd starszego kolegi (mój) jest pozytywny, – a krytyków negatywny? Czyżbym więc to ja miał być pozbawiony zupełnie wyczucia krytycznego,

ba, smaku literackiego? Jeśli tak, – jeszcze jeden to dowód na sformułowaną powyższą tezę: niech autor przemawia tylko {poprzez swoje dzieło, – ale niech dzieła tego (ani swego, ani cudzego) nie analizuje i nie komentuje, – jest to pole działania krytyków wyłącznie takich jak Pani! **Najserdeczniej Panią pozdrawiam – Teodor Parnicki**<sup>13</sup><sup>14</sup>

{PS. Chętnie bym nawiązał kontakt korespondencyjny z mężem Pani. Ciekawym, – co on, jako orientalista, myśli o Azjatach (czy mieszkańcach) w moich powieściach, np. o Chozroesie czy Mankurasie<sup>15</sup>. **(CD. Na odwrocie)**<sup>16</sup><sup>17</sup> **{CD. z marginesu strony odwrotnej}**<sup>18</sup> Inny orientalista, profesor w Lozannie, Konstanty Régamey<sup>19</sup> – napisał mi, że taki „Ind” jak mój Mankuras w *Końcu „Zgody Narodów”*<sup>20</sup> jest zupełnie nierealny ni w w. II przed Chr[ystusem], ni w ogóle w historii Indii.<sup>21</sup>

{PS. II – Mam do Pani wielką prośbę: jeśli nikt z rodziny (czy w ogóle z bliskich ludzi) Pani nie ma zamiłowań filatelistycznych, – czy może Pani znaczki, nalepione na kopercie tego listu, – posłać docentowi dr. Tadeuszowi Grudzińskiemu<sup>22</sup>, Toruń, ul. Kraszewskiego 22 m. 29)<sup>23</sup> **{CD. z marginesu na str. odwrotnej}**<sup>24</sup>; w liście, – z zaznaczeniem, że posyła to Pani na moją prośbę? Synek docenta Grudzińskiego jest entuzjastycznym filatelistą! **Z góry gorąco Pani dziękuje, – Przepraszam za kłopot – T. P.**<sup>25</sup><sup>26</sup>

List na trzech kartach formatu A4, zapisany obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. Karty druga i trzecia oznaczone są rzymskimi cyframi II i III w lewych górnych rogach. W lewym górnym rogu s. 1 widnieje pieczętka z meksykańskim adresem nadawcy: Teodor Parnicki, Paseo de la Reforma 237 Apt. 17, Mexico 5, D. F., Mexico.

<sup>1</sup> List ten prawdopodobnie nie dotarł do adresatów.

<sup>2</sup> Stanisława Rosłan (Roslanówna) (1906–1991) – szkolna koleżanka Parnickiego (i Konstantego Symmonsa-Symonolewicza) w Gimnazjum im. Henryka Sienkiewicza w Harbinie. Utrzymywała z Parnickim kontakty towarzyskie, zob. T. Parnicki, *Dzienniki z lat osiemdziesiątych. Notatki do własnej pracy literackiej*. Oprac. T. Markiewka. Kraków 2008.

<sup>3</sup> Konstanty Symmons-Symonolewicz (1909–1986) – syn Konstantego Symonolewicza, przyjaciel Parnickiego z lat harbińskich. Od wiosny 1929 przebywał w Polsce (w Warszawie i Lwowie), od r. 1939 w USA. Socjolog, doktorat uzyskał na Columbia University, badacz polskiego i ukraińskiego nacjonalizmu, autor m.in. *Modern Nationalism: Towards a Consensus in Theory* (New York 1968), *Ze studiów nad Polonią amerykańską* (Warszawa 1979) i *National Consciousness in Poland: Origin and Evolution* (1983).

<sup>4</sup> Konstanty Symonolewicz (1884–1952) – sinolog, dyplomata, publicysta. Ukończył gimnazjum w Kijowie, następnie orientalistykę na uniwersytecie w Petersburgu, pracował w Ermitażu, w ambasadzie rosyjskiej w Pekinie, w konsulacie rosyjskim w Cycykarze (Mandżuria), w polskiej służbie dyplomatycznej w Harbinie. Sprawował opiekę nad Polonią harbińską, uczył też języka polskiego i historii powszechnej w polskim gimnazjum w Harbinie – w tym czasie stał się opiekunem, mentorem i przyjacielem Parnickiego, zastępując mu niejako ojca. W roku 1930 przeniósł się do polskiego konsulatu w Mińsku (Białoruś), od 1932 r. zaś mieszkał w Warszawie, gdzie działał jako publicysta. Parnicki prowadził z Symonolewiczem ożywioną korespondencję w latach 1928–1949.

<sup>5</sup> S. Gilbert, *James Joyce's „Ulysses”. A Study*. London 1930.

Stuart Gilbert (1883–1969) – angielski literaturoznawca i tłumacz. Brał udział w przekładaniu *Ulissesa* na francuski, wydał też korespondencje J. Joyce'a, z którym łączyła go przyjaźń.

<sup>6</sup> O tym przypadku wspomina też T. Parnicki w liście do J. Łukasiewicza, z 7 XI 1959: „Ogromnym jestem entuzjastą Jamesa Joyce'a, a szczególnie *Ulyssesa*, – tym niemniej mało co kiedy wydało mi się równie śmieszne i małostkowe – że nie powiem »niesmaczne« – jak to, że kilkusetstronicową monografię o twórczości Joyce'a w istocie dociekliwy i wnikliwy skądinąd krytyk, Stuart Gilbert, poprzedza w *Słowie wstępnym* zapewnieniem, że cały tekst tej monografii został

z Joyce'em uzgodniony, ba, uzyskał aprobatę Joyce'a!" (P. Gorliński - Kucik, „Nikt z krytyków w tym stopniu, co Pan, nie wniknął w istotny sens”. *Listy Teodora i Eleonory Parnickich do Jacka Łukasiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 2015, nr 4, s. 180 (list 1)). Parnicki wspominał o tym po lekturze recenzji Kořica „Zgody Narodów” (zob. J. Łukasiewicz, *Republika mieszaićców*. „Więź” 1958, nr 1). Warto przytoczyć tu słowa T. Cieślukowskiej z książki *Pisarstwo Teodora Parnickiego* (Warszawa 1965, s. 8): „W nie mniejszej mierze jest Parnicki pisarzem współczesności dzięki nowoczesnemu charakterowi warsztatu pisarskiego, jaki reprezentują jego powieści, i dzięki pokrewieństwu jego techniki z najlepszymi uznanymi modelami współczesności, np. z pisarstwem Joyce'a czy T. S. Eliota”. Dalej do pozycji tej odsyłam skróttem P. Liczby po skrótcie oznaczają stronicę. Zob też rozdz. „Źródła” literackie (P).

<sup>7</sup> Antecedens – tutaj: źródła.

<sup>8</sup> Debiutem książkowym J. J. Piechowskiego był *Cień sprawy* (Warszawa 1962) i prawdopodobnie o tę powieść chodzi Parnickiemu. W liście do J. Łukasiewicza, z 28 VII 1961, pisał: „Myślę, że zna Pan osobiście (z Warszawy) Jerzego Jana Piechowskiego. Przeczytałem w maszynopisie jego powieść historyczną *Twarze na ścianach*. Jedna książka nie czyni pisarza (jak jedna jaskółka – wiosny), – ale jeśli Piechowski będzie konsekwentnie szedł dalej tą samą drogą, na którą wkroczył *Twarzami na ścianach*, – dostrzegam w nim materiał na powieściopisarza historycznego klasy (i artystycznie, i intelektualnie) niewątpliwie wyższej niż *moja własna*” (Gorliński - Kucik, *op. cit.*, s. 184 (list 6)).

Jerzy Jan Piechowski (1936–2003) – pisarz i eseista. Ukończył filologię klasyczną na Uniwersytecie Warszawskim, publikował w „Kierunkach”, „Słowie Powszechnym” i w miesięczniku „Życie i Myśl”. Otrzymał stypendium ufundowane przez Parnickiego dla młodych prozaików. Laureat Nagrody Młodych im. Włodzimierza Pietrzaka (1967), autor wielu powieści historycznych, m.in. *Cień sprawy* (1962), *Rzym płonie* (1969), *Gra królów* (1986) czy *Czas minął, imperatorze* (1999).

<sup>9</sup> Stowarzyszenie PAX było wydawcą znakomitej większości powieści Parnickiego.

<sup>10</sup> „Kierunki. Pismo Społeczno-kulturalne Katolików” – tygodnik wydawany przez Instytut Wydawniczy PAX w latach 1956–1989, jeden z jego ważniejszych periodyków.

<sup>11</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 5, oznaczony gwiazdką w tekście głównym.

<sup>12</sup> J. J. Piechowski, posłowie w: T. Parnicki, *Słowo i ciało. Powieść z lat 201–203*. Warszawa 1959.

<sup>13</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>14</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 6, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.

<sup>15</sup> Chozroes jest mieszaićcem partyjsko-greckim (*Słowo i ciało*), a Mankuras – Hindusem, ale też „mieszaićcem kastowym” (*Koniec „Zgody Narodów”*).

<sup>16</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>17</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 3.

<sup>18</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>19</sup> Constantin Régamey (1907–1982) – polski indolog i kompozytor, urodzony w Kijowie, studiował w Warszawie i w Paryżu. Wykładał indologię na Uniwersytecie Warszawskim, związany z Armią Krajową, po zwolnieniu z niemieckiego obozu pozostał na Zachodzie jako obywatel szwajcarski, wykładał we Fryburgu i w Lozannie. Jednocześnie rozwijał swoją karierę muzyczną – komponował utwory orkiestrowe i kameralne (m.in. *Pieśni perskie*).

<sup>20</sup> T. Parnicki, *Koniec „Zgody Narodów”*. *Powieść z roku 179 przed narodzeniem Chrystusa*. T. 1–2. Paryż 1955 (Biblioteka „Kultury” t. 12). Wyd. 1, krajowe (Instytut Wydawniczy PAX).

<sup>21</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 4.

<sup>22</sup> Tadeusz Grudziński (1924–2015) – polski mediewista, w trakcie drugiej wojny światowej związany z Armią Krajową, absolwent i pracownik naukowy Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autor monografii *Bolesław Śmiały-Szczodry i biskup Stanisław. Dzieje konfliktu* (1982).

<sup>23</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 2.

<sup>24</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>25</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>26</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 1.

## 2

23 września 1961

Szanowna Pani,

Pisałem do Pani dwukrotnie i oba razy obszernie (15 i 20 sierpnia), – odpowiedzi jednakże nie otrzymałem, a chyba powinna była nadejść, bo prosiłem Panią m.in. o łaskawe stworzenie mi możliwości skontaktowania się z p. B. Baranowskim<sup>1</sup>, którego prace o stosunkach Polski z Tatarszczyzną<sup>2</sup> publikowane były przez Łódzkie Towarzystwo Naukowe<sup>3</sup>.

Obawiam się więc, że może t a m t e listy moje nie dotarły do Pani, – toteż proszę uprzejmie o łaskawe odezwanie się.

**Łączę serdeczne pozdrowienia dla Pani samej i dla Męża Pani, – Teodor Par-nicki<sup>4</sup>**

List na jednej karcie formatu A4, zapisany jednostronnie ciemnym i czerwonym atramentem.

<sup>1</sup> Bohdan Baranowski (1915–1993) – polski historyk i orientalista, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego. W trakcie drugiej wojny światowej należał do Armii Krajowej, brał udział w powstaniu warszawskim. Związany był z Uniwersytetem Łódzkim. Autor licznych prac o historii Orientu i gospodarstwa wiejskiego.

<sup>2</sup> Zob. list 9.

<sup>3</sup> Łódzkie Towarzystwo Naukowe rozpoczęło swoją działalność w r. 1936 (jako Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Łodzi, do 1946) i miało na celu integrację tworzących się środowisk naukowych miasta, a po drugiej wojnie światowej – powstającego środowiska akademickiego (Uniwersytet Łódzki założono w r. 1945).

<sup>4</sup> Kolorem czerwonym.

## 3

27 września 1961

Wielce Szanowny Panie,

Dostałem dzisiaj list polecony od Pana, niepokoi mnie, że Pańska małżonka dostała tylko jeden z moich dwu (drugi), – oczywiście, – jeśli pierwszego nie otrzymała, – musi dziwić się, że podawałem jej adres p. Stanisławy Rosłan, na który to temat pisałem obszernie w p i e r w s z y m swoim liście, – mianowicie: po zmarłym Konstantym Symonolewiczu (omalże moim „drugim ojcu”) pani Rosłan przejęła – wśród wszystkich papierów – m o c moich drobnych utworów czy to krytycznych, czy nowelistycznych, – wydało mi się więc, że jest to najlepszy sposób, by Pańska małżonka zapoznała się z tym, co przesłałem przed wydaniem *Aecjusza, [ostatniego Rzymianina]*<sup>1</sup>, zwrócić się do Pani S. Rosłan, by oddała do jej dyspozycji w s z y s t k o, co posyłałem Symonolewiczowi z moich młodzieńczych prac literackich...

Winszuję Panu określenia „Heliodor – nazwijmy go – jerozolimski”. Odgadł Pan bieg mojej myśli, – niestety, trudność jest w tym, że ja zrobiłem z Heliodora syna Bolisa<sup>2</sup>, znanego dobrze z Polibiusza<sup>3</sup> – gdy dawne (stosunkowo niedawno odnalezione) *inscriptions* z terytorium pod władzą Seleucydów<sup>4</sup> mówią o Heliodorze – jerozolimskim<sup>5</sup>, tj. unieśmiertelnionym przez *Księgi Machabejskie* i przez fresk Rafaela<sup>6</sup> w Watykanie, – że był synem... Ajschylosa... Ten szczegół, na pozór

drobny, utrudnił mi napisanie kontynuacji *Końca „Zgody Narodów”... [Może kiedyś wybrnę literacko z tej sprzeczności.]*<sup>7</sup>

Z kolei: Mankuras, – owszem, przeczytałem *Milindapanha*<sup>8</sup> (w angielskim przekładzie), – ale w tym motywie (jak w ogóle w *Końcu „Zgody Narodów”*) poszedłem za TARNEM (*The Greeks in Bactria and India*)<sup>9</sup>, – który (hipotetycznie, rzecz jasna) przesunął „w górę” daty Menandra-Milindy<sup>10</sup>, wyznaczając datę jego śmierci na rok 155 [przed] n[arodzinami] Chr[ystusa].

Oboje Państwa b[ardzo] serdecznie pozdrawiam – Teodor Parnicki.

List na jednej karcie formatu A4, zapisany obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. U góry s. 1 widnieje jedynka arabska, dodana prawdopodobnie przez adresata.

- <sup>1</sup> T. Parnicki, *Aecjusz, ostatni Rzymianin. Powieść historyczno-biograficzna*. Warszawa 1937.
- <sup>2</sup> Bolis – Kreteńczyk, który wedle Polibiusza miał zdradzić króla Achajosa (zm. 213 r. p.n.e.) na rzecz Antiocha III Wielkiego (242 r. p.n.e. – 187 r. p.n.e.); wojna między władcami z dynastii Seleucydów toczyła się o jedność władztwa, w tych czasach Baktria odłącza się jako samodzielne królestwo, będące areną zdarzeń w *Końcu „Zgody Narodów”*. Zob. szczegółowy opis tego wydarzenia: Polibiusz, *Dzieje*. T. 1. Przekł., wstęp, oprac. S. Hammer. Wrocław 1957, s. 378–383). Parnicki bohaterem swojej powieści uczynił właśnie domniemanego syna Bolisa – Heliodora, który ukrywał swoją tożsamość ze względu na zdradę ojca. Zob. S. Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego*. Katowice 1992, s. 39, przypis 8.
- <sup>3</sup> Polibiusz (Polýbios) (ok. 200 r. p.n.e. – ok. 118 r. p.n.e.) – historyk grecki, autor m.in. *Dziejów* w 40 księgach (lata 264–146), pierwszej historii powszechnej, którą charakteryzuje dbałość o prawdę i obiektywizm w przedstawianiu faktów.
- <sup>4</sup> Chodzi prawdopodobnie o posągi odnalezione w świątyni Apolla na wyspie Delos. Ofiarowali je wiosną 178 r. p.n.e. obywatele Laodycei Fenickiej (dzisiejszy Bejrut) – widnieje na nich imię Heliodora syna Ajsychlosa z Antiochii. Zob. B. Scolnic, *Heliodorus and the Assassination of Seleucus IV according to Dan 11:20 and 2 Macc 3*. „Journal of Ancient Judaism” 2016, z. 3. Na stronie: <https://www.academia.edu/36304988> (data dostępu: 6 III 2019).
- <sup>5</sup> Heliodor (żył ok. 190 r. p.n.e.) – zwany tu jerozolimskim, to minister Seleukosa IV Filopatora (władcy z dynastii Seleucydów, władającej państwem w Azji Mniejszej), który został wysłany do Jerozolimy w celu pozyskania funduszy ze Świątyni Jerozolimskiej, niezbędnych do opłacenia kontrybucji wojennych. Według *Drugiej Księgi Machabejskiej* (3, 24) misja ta zakończyła się niepowodzeniem: „Władający duchami i wszelką potęgą dokonał wielkiego objawienia, do tego stopnia, że wszyscy, którzy odważyli się tam przyjść, uderzeni mocą Bożą padali bezsilni i strwożeni” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Bibliistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 5. Poznań 2012). Heliodor prawdopodobnie powziął skuteczny zamach na Seleukosa IV: „Seleukos zginął skutkiem zamachu jednego z własnych dworzan, niejakiego Heliodora. Eumenes jednak i Attalos usunęli Heliodora, który usiłował siłą władzę zagarnąć, i osadzili na tronie Antiocha [...]” (Appian z Aleksandrii, *Historia rzymska*. T. 1. Przekł., oprac., wstęp L. Piotrowicz. Wrocław 1957, s. 263–264).
- <sup>6</sup> Mowa o fresku *Wypędzenie Heliodora ze świątyni* (ok. 1512), który zdobi jedną ze stanz (apartamentów) papieskich w Watykanie, zwaną *Stanzą Heliodora*. Fresk przedstawia scenę biblijną (*Druga Księga Machabejska* 3, 7–40), ale jest także odniesieniem do współczesnych wydarzeń, przede wszystkim postaci papieża Juliusza II. O samym fresku pisze krótko T. Parnicki w *Secrecie trzeciego Izajasza* (Warszawa 1984, s. 94–101).
- <sup>7</sup> Dopisek kolorem czerwonym na lewym marginesie s. 2, oznaczony gwiazdką, do której odwołanie nie pojawia się w tekście głównym, jednak prawdopodobnie dotyczy właśnie sprzeczności związanej z Heliodorem. Otóż gdyby Heliodor jerozolimski nie był synem Ajschyllosa – mógłby być Heliodorem synem Bolisa i bohaterem *Końca „Zgody Narodów”* (zob. P 106). Parnicki ponadto odnalazł Heliodora syna Diona (ambasador indo-greckiego króla Antialkidasa wysłany z poselstwem do indyjskiego króla Bhagabhady około r. 100 p.n.e., fundator kolumny z napisem, z którego wynika, iż stał się czcicielem Wisznu; o Heliodorze i procesie osmozy kultur – pasującej do koncepcji Parnickiego – zob. T. Kalita, *Grecy w Baktrii i Indiach. Wybrane problemy ich historii*. Do druku

przygot. E. Dąbrowa. Wyd. 2. Kraków 2009, s. 46–47, 207, 211), który mógłby być wnukiem powieściowego Heliodora i Dionei. To pasowało Parnickiemu do koncepcji zmiany greckiej tradycji nadawania synom imion dziadków (ze względu na zdradę Bolisa syn Heliodora i Dionei przyjął imię po dziadku ze strony matki – Dionie). O imionach pisze T. Parnicki szczegółowo w artykule *Zmyślenie a prawda historyczna* („Kierunki” 1964, nr 8, s. 5). Zob. T. Parnicki, list do A. Piotrowskiego, z 28 IX 1956. Cyt. za: P 106, przypis 3. Natomiast kontynuacja *Końca „Zgody Narodów” to Kót na piasku. Powieść z roku 160 przed narodzeniem Chrystusa* (Warszawa 1966, s. 74), w której pojawia się wątek Heliodora, ale wręcz śladowo: „bezbożny sługus Seleukidów naczelny przed laty, Heliodor, syn ni to Aischylosa, ni to Bolisa Kreteńczyka, usiłujący własność wyłączną boga żydowskiego, skarb świątynny jerozolimski, zagarnąć dla oplacania zamysłów wojennych, kierowanych przeciwko opiekunowi ludu żydowskiego, Egipcjowi, albo przeciwko Egipcjowi przyjacielom”. Zob. też *ibidem*, s. 10, s. 91, s. 185. Heliodor z *Kót na piasku* również jest (jak Heliodor „jerozolimski”) zabójcą Seleukosa IV, a zatem Parnicki połączył w tej powieści obu Heliodorów, ale, zdaje się, nie wyjaśnił ostatecznie kwestii jego pochodzenia (syn Bolisa / syn Ajschylosa).

- <sup>8</sup> *Milindapanha* – buddyjski tekst spisany w języku pali w formie dialogów między indo-greckim królem Menandrem (Milindą) a Nagasena; ich rozmowy dotyczą w głównej mierze buddyzmu. Powstał najpóźniej do II w. n.e. Więcej na ten temat zob. Kalita, *op. cit.*, s. 147–151, 209–210.
- <sup>9</sup> William Woodthorpe Tarn (1869–1957) – brytyjski historyk starożytności, znawca epoki helleńskiej, autor *Alexander the Great and the Unity of Mankind* (1933) oraz *The Greeks in Bactria & India* (1922). Z tej drugiej książki (wyd. 2. Cambridge 1950), jako jednego z najważniejszych źródeł, korzystał Parnicki pisząc *Koniec „Zgody Narodów”*. Zob. polską monografię na temat królestwa greckiego w Baktrii (Kalita, *op. cit.*).
- <sup>10</sup> Menander I (zm. ok. 130 r. p.n.e.) – król indo-grecki, niezależny od Baktrii. Tarn w *The Greeks in Bactria & India* podaje datę śmierci Menandra na r. 155 p.n.e., podczas gdy ostatecznie przyjęła się chronologia O. Bopearachchiego (*Monnaies gréco-bactriennes et indo-grecques. Catalogue raisonné*. Paris 1991). Zob. Kalita, *op. cit.*, s. 231–233.

## 4

13 października 1961

Wielce Szanowna i Droga Pani,

Dopiero dzisiaj dostałem list Pani (polecony) z 3 września. Jeżeli Pani zależy na tym, by listy docierały do mnie prędzej, – radzę dopisywać na kopercie (względnie nakleić na nią odnośną nalepkę), *par avion*, względnie *air mail* (listy lotnicze normalnie idą z Warszawy do Meksyku od 5 do 8 dni). W liście zaginionym m.in. pisałem, że PAX mi nigdy nie zwrócił tekstów moich drobnych prac przedwojennych, – myślę, że są one gdzieś w PAX’ie (może będzie wiedział p. Andrzej Piotrowski<sup>1</sup> {względnie p. Tadeusz Szafrąński<sup>2</sup>}<sup>3</sup>, który wówczas był kierownik[iem] Działu Redakcyjnego Instytutu Wydawniczego PAX); poza tym sporo z tych moich dawnych prac drobnych musi znajdować się w posiadaniu w ł a ś n i e pani Stanisławy Rosłań, która odziedziczyła je po śmierci mojego „jak gdyby drugiego ojca”, – p. Konstantego Symonolewicz; może też niektóre z tych prac posiada doktor Maria Złotorzycka<sup>4</sup>, która ongiś (w roku 1926–1927) była moją nauczycielką polskiego w Gimnazjum im. Henryka Sienkiewicza<sup>5</sup> w Harbinie<sup>6</sup> (obecnie: Warszawa, ul. Hoża 7 m. 43) – Proszę mi dać znać, czy i co, z moich drobnych prac Pani poprzez te „banaly” 1) pani Rosłań; 2) pani Złotorzycka; 3) PAX w ogóle, a np. Andrzej Piotrowski i Szafrąński w szczególności [zdobyła]. Poza tym w liście zaginionym sygnalizowałem Pani, że 1) redaktor naczelny PIW’u<sup>7</sup>, pani Romana Granas<sup>8</sup>, gotowa jest oddać do dyspozycji Pani (do przeczytania) maszynopis mojej o s t a t n i e j, jak dotąd, książ-



ki pt. *Nowa baśń*<sup>9</sup>; 2) że daremnie poszukują dla mnie różne osoby w Polsce prac Bohdana Baranowskiego o stosunkach między Polską a Tatarszczyzną w pierwszej połowie wieku XVIII, – że zaś prace te wydane zostały przez Łódzkie Towarzystwo Naukowe, – więc prosiłem Panią o wystaranie się dla mnie w tymże Towarzystwie o adres ich autora...

**Wyrazy głębokiego szacunku i serdeczne pozdrowienia łączę, – Teodor Parnicki**<sup>10</sup>

List na jednej karcie formatu A4, zapisany obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem.

<sup>1</sup> Andrzej Czycibor-Piotrowski (1931–2014) – poeta, pisarz i tłumacz. Ukończył slawistykę na Uniwersytecie Warszawskim, związany z tygodnikiem „Dziś i Jutro”, kierownik redakcji literackiej Instytutu Wydawniczego PAX, od r. 1956 współpracujący z „Kierunkami”, potem z „Życiem i Myślą” oraz z „Wrocławskim Tygodnikiem Katolików”, laureat Nagrody Młodych im. Włodzimierza Pietrzaka (1984). Autor wierszy *Nadzieja* („Życie i Myśl” 1959, nr 56) i *Podróże wewnątrz* (Jw., 1960, nr 1/2) dedykowanych Parnickiemu.

<sup>2</sup> Tadeusz Szafrański – redaktor Instytutu Wydawniczego PAX.

<sup>3</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 1, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.

<sup>4</sup> Niestety nie udało się odnaleźć informacji biograficznych o Marii Złotorzyckiej.

<sup>5</sup> Gimnazjum im. Henryka Sienkiewicza w Harbinie działało w latach 1915–1949 i było jednym z ważniejszych filarów polskiej kolonii w tym mieście, pośrednio podlegało pod konsulat RP, od r. 1924 wydawało uznawane w Polsce świadectwa maturalne.

<sup>6</sup> Harbin (dawniej: Charbin) to miasto w chińskiej prowincji Heilongjiang (Mandżuria), założone w trakcie budowy Kolei Wschodniochińskiej w r. 1898 przez polskiego inżyniera A. Szydłowskiego. Było barwnym tygłem kulturowym o mocnych wpływach rosyjskich. Polacy osiedlali się tam od czasów budowy Kolei Wschodniochińskiej. W okresie młodości Parnickiego kolonia polska działała bardzo prężnie, obok gimnazjum jej ośrodkami były Gospoda Polska, Parafia św. Stanisława i konsulat.

<sup>7</sup> PIW był wydawcą cyklu *Nowa baśń* Parnickiego.

<sup>8</sup> Romana Granas (1906–1987) – polska działaczka komunistyczna i dziennikarka, związana z PZPR, w latach 1959–1963 zastępca redaktora naczelnego „Polityki”, redaktor naczelna PIW w latach 1961–1964. Zob. L. Żuliński, *Foksal 17*. Warszawa 2006, s. 56. Zob. też *ibidem*, s. 66: „Tak, trafiało tu wielu dygnitarzy, których kariera w aparacie władzy się nadwyrężyła [...] przeczekiwały tu okresy krótkiej kwarantanny takie egerie systemu, jak Helena Zatorska czy Romana Granas, nawiasem mówiąc, bardzo potem chwalona przez piwowców”. W książce przedrukowano jeden list T. Parnickiego do PIW, cytuję fragment: „proszę uprzejmie Redakcję PIW-u o udostępnienie Pani Mgr. Teresie Cieślukowskiej, która pisze pracę doktorską na tle moich powieści – w maszynopisie również i tomu II *Nowej baśni* – tak jak to miało miejsce uprzednio i z tomem pierwszym. Z góry uprzejmie dziękuję Pani (Cieślukowska zwróci się do redakcji PIW-u, bądź osobiście, bądź listownie)” (*ibidem*, s. 162). Zob. *ibidem*, s. 245, przypis 172: „List niedatowany. Sądząc z treści, był pisany w 1962 roku, kiedy to ukazał się I tom *Nowej baśni* (II tom – w rok później)”. Zob. też list 13.

<sup>9</sup> T. Parnicki, *Nowa baśń*. Cz. 1: *Robotnicy wezwani o jedenastej*. Warszawa 1962.

<sup>10</sup> Kolorem czerwonym.

27 października 1961

Wielce Szanowna i Droga Pani,

Dziękuję serdecznie za dwa ostatnie listy. Mam nadzieję, że już wróciła Pani szczęśliwie do zdrowia. Jestem – rzecz jasna – ogromnie ciekaw rozprawki Pani o mojej

powieści *Słowo i ciało*, – pisze Pani, że oddała już to do druku, – proszę uprzejmie o wiadomość, czy wyjdzie to w jakimś czasopiśmie naukowym, czy jako osobna książeczka, – i kiedy z druku wyjdzie.

Z tego, co Pani ostatnio pisze, nie mogę się zorientować, którego z moich listów otrzymanie ostatnio ma Pani na myśli, – pisałem bowiem do Pani od połowy sierpnia ze cztery razy, albo i pięć.

Jeśli chodzi o projekt spotkania się Pani z panią S. Roslan, – nie wyłączam możliwości, iż dowie się Pani od niej, że sporo z moich prac (drobnych) dawniejszych, – na moją prośbę dostarczyła ona PAX'owi, – i nie zostały one zwrócone, bo jak już pisałem Pani w pierwszym ze swych listów, pierwotnie miał PAX wydać moje *Szkice i opowiadania* (wyszły jednak tylko *Opowiadania*<sup>1</sup>) i w posiadaniu PAX'u (do dyspozycji chyba pp. Andrzeja Piotrowskiego i Tadeusza Szafrąńskiego) znajdowały się wszystkie te prace m.in. sporo z tych, które uprzednio miała (po p. Konstantym Symonolewicz) u siebie pani S. Roslan.

Co się tyczy pana Bohdana Baranowskiego, przyszło mi na myśl, że może najłepsze byłoby, gdybym to ja napisał do niego, – co i czynię, załączając ten swój do niego list (dwie kartki) do niniejszego z prośbą do Pani o doręczenie (po przeczytaniu przez siebie) Panu B. Baranowskiemu, za co też z góry b[ardzo] uprzejmie Pani dziękuję i najmocniej przepraszam za kłopot.

Ten list chcę wysłać do Pani pocztą poleconą, – więc powinien dojść, – i to (spodziewam się) z wszystkimi znaczkami na kopercie. Oczywiście – jeśli ma Pani (jak z jednego z listów Pani wynika) filatelistę we „własnej rodzinie”, – dla niego mają być przeznaczone znaczki, – zarówno na kopercie nalepione, jak i te, które wkładam wewnątrz tego listu.

**Wyrazy głębokiego szacunku i serdeczne pozdrowienia łączę, – oddany Teodor Parnicki<sup>2</sup>**

Uwaga! Wewnątrz znaczki!! Uwaga! Proszę otwierać ostrożnie: wewnątrz znaczki!<sup>3</sup>

{Do W[ielmożnej] Pani Teresy Cieślukowskiej<sup>4</sup>}

List na dwóch kartach formatu A4, zapisanych obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem.

<sup>1</sup> T. Parnicki, *Opowiadania*. Warszawa 1958. Dwadzieścia lat później nakładem Instytutu Wydawniczego PAX ukaże się wybór krytyki literackiej T. Parnickiego z okresu międzywojennego, zatytułowany *Szkice literackie* (Warszawa 1978).

<sup>2</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>3</sup> Adnotacja na s. 4.

<sup>4</sup> Dopisek na górze s. 3.

[grudzień 1961]

Wiele Bardzo Serdecznych życzeń, – Przyjemnej „Gwiazdki” i szczęśliwego (osobiście) oraz bardzo owocnego (w sensie pracy naukowej) Roku 1962.

Śle Państwu obojgu szczerze oddany, – Teodor Parnicki

{Pani Teresie dziękuję gorąco za książkę Baranowskiego, – proszę o wiadomości, kiedy ukaże się rozprawa o powieści *Słowo i ciało*.}<sup>1</sup>

Świąteczna, składana kartka pocztowa z reprodukcją obrazu przedstawiającego zabudowania wiejskie i budynek sakralny. Wewnątrz kartki, po prawej stronie, napis w języku hiszpańskim: „*Feliz Navidad y prospero Año Nuevo*” (Wesołych Świąt i Szczęśliwego Nowego Roku). Tekst Parnickiego (ciemnym atramentem) znajduje się wokół nadruku z życzeniami i po lewej stronie kartki.

<sup>1</sup> Dopisek po lewej stronie kartki.

7

19 stycznia 1962

Wielce Szanowna i Droga Pani,

Dzisiaj dostałem przesyłkę poleconą od Pani – list z 1 grudnia i maszynopis Pani rozprawki *Istnienie–nieistnienie bohatera*<sup>1</sup>, – etc. Na ogół (jak Pani już wie) nie wdaję się w komentarze do prac krytycznych o moich książkach, – ale Pani *ta* praca wywarła na mnie ogromnie silne wrażenie. Zawsze jestem zdania, że od krytyków wiele może nauczyć się nie tylko czytelnik, ale i autor... Bo oto – przez lata i lata przed napisaniem *Słowa i ciała* studiowałem b a r d z o dużo o buddyzmie, – wydawało mi się, że do książki samej z owoców tych studiów przeszło n i e z m i e r n i e mało, {Np. rozmyślaniami wiele „kręciłem się” wokół „formuły”: „Istnieje – nie istnieje – i istnieje, i nie istnieje, etc.”, – ale ś w i a d o m i e n i e wprowadziłem do *Sł[owa] i c[iała]* motywu nawiązującego<sup>2</sup> {do tych rozmyślań...}<sup>3</sup>, – ale w świetle rozprawy Pani postrzegam, że widocznie z powieścią jest jak z morską „górami lodową”, – z przygotowań pisarza świadomość jego przenosi do dzieła jakąś 1/7, – reszta zaś też *j e s t* w tym dziele, – ale „pod wodą”, – czyli przedostaje się do dzieła n i e jako objaw w o l i ś w i a d o m e j piszącego...

Pisano mi z PIW'u, że dali Pani maszynopis I-go tomu *Nowej baśni*. Jak Pani wie już, stosowałem i tam „technikę listu”, – ale niekonsekwentnie; bardziej chyba konsekwentny okaże się w tomie II-gim... Tu także i „łamiągówka”, – na razie dla Pani tylko: mają to być {tj. „ja” w tym liście, – (jak z tekstu listów wynika) właśnie Eryk...}<sup>4</sup> listy Eryka Gnupsona<sup>5</sup> (tego, – z tomu I-go), – ale adresat to ktoś, kto był w bitwie... pod Grunwaldem... Niech Pani odgadnie, – jak to jest możliwe, by było logiczne... „Kluczem do łamiągówki” byłoby dla Pani zrobienie jeszcze kilku kroków dalej, – od tego, **co Pani pisała w otrzymanej przeze mnie dziś rozprawie**<sup>6</sup> [o] technice listów w [powieści] *Słowo i ciało*...

Pisał mi p. Piechowski, że widział się z Panią i miał Pani dać swoje *Oczy na ścianach*... Ciekawym, kto – wedle Pani – ma słuszość: ja – uważając tę powieść (debiut!!!) za dobrą, – czy ci krytycy PAX'u, którzy ją osądzili ujemnie... Ciekawym też, co Pani dało nawiązanie kontaktu z panią Stanisławą Roslan... Nie bardzo rozumiem, dlaczego PAX dopiero teraz łaskawie zdecydował się udostępnić Pani te moje drobne prace, które miały 3 czy 4 lata temu wyjść razem z moimi *Opowiadaniem* we wspólnym tomie jako *Szkice*, – ale n i e wyszły... P. Bogdan Baranowski n i e pisał do mnie ani n i e przysłał swych prac; mam tylko tę, którą Pani mi tak bardzo uprzejmie nadesłała, – za co serdecznie Pani dziękuje...

**Łączę moc serdeczności {dla Pani i dla Meża Pani**

**Teodor Parnicki**

**PS. Na kopertę tego listu nalepiam 5 znaczków, proszę mi dać znać – czy wszystkie**<sup>7</sup> [fragment nieczytelny]<sup>8</sup>

List na dwóch kartach formatu A4, zapisanych obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. Karta druga oznaczona rzymską cyfrą II w lewym górnym rogu. W lewym górnym rogu s. 1 pieczętka z meksykańskim adresem nadawcy: Teodor Parnicki, Paseo de la Reforma 237 Apt. 17, Mexico 5, D. F., Mexico.

- <sup>1</sup> Chodzi o tekst T. Cieślukowskiej *Istnienie–nieistnienie bohatera jako chwyt kompozycyjny w powieści T. Parnickiego „Słowo i ciało”*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1962, z. 26. Przedruk w: *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa–Łódź 1995. W artykule autorka rozważa problem istnienia Markii za pomocą filozofii Orientu, zwłaszcza – indyjskiej.
- <sup>2</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 1, oznaczony gwiazdką.
- <sup>3</sup> Adnotacja na prawym marginesie s. 1, oznaczona dwoma gwiazdkami.
- <sup>4</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 1, oznaczony gwiazdką.
- <sup>5</sup> Erik Gnupsson (przełom XI i XII w.) – urodzony na Islandii, pierwszy biskup Grenlandii (mianowany przez papieża Paschalisa II w 1112 r.) i Winlandii (Nowa Fundlandia w dzisiejszej Kanadzie). Kolorem czerwonym.
- <sup>6</sup> Kolorem czerwonym.
- <sup>7</sup> Kolorem czerwonym.
- <sup>8</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 4, oznaczony gwiazdką.

8

6 lutego 1962

Wielce Szanowny i Drogi Panie,

Parę słów tylko tym razem, – a to głównie w związku z niepokojami i wątpliwościami Pana, dotyczącymi czasu wędrówki listów: dzisiaj dostałem list Pana (lotniczy, polecony) z 28 stycznia.

Rzecz jasna: c o k o l w i e k piszę do Pani Teresy (więc i o II tomie *Nowej baśni*<sup>1</sup>), przeznaczone jest dla Pana, – i odwrotnie. Zdradzę Państwu (ale właśnie *wyłącznie* Państwu) rozszyfrowanie „łamiągówki”: szok psychiczno-mysłowy każe komuś w w. XV (komuś, kto... był pod Grunwaldem, – po stronie krzyżackiej) w pewnych *niezwykłych* warunkach pisać... do siebie, a wyobrażać *sobie*, że to pisze do niego około r. 1125 Eryk Gnupson<sup>2</sup>...

Co do Eryka i „Przeciwiemi”<sup>3</sup>, – proszę się zastanowić: miał do dyspozycji po ojcu, Gnupie, i właśnie ojca notatki, i „dziennik podróży ku śmierci” Łukasza Żydziety, biskupa nowogrodzkiego<sup>4</sup>...

Kontakt intelektualny z Państwem obojgiem na odległość daje mi b[ardzo] wiele radości... Podziwiam Pana wnikliwość, nie po raz pierwszy, zresztą: 1) identyfikacja Georgiusza Eucjusza<sup>5</sup> ze św. Jerzym; 2) „wywacanie” Graala<sup>6</sup> już w tomie I *Nowej baśni*, a nawet w *Twarzy księżycy*<sup>7</sup> (Czy dotarł już do Państwa tom II *Twarzy księżycy*<sup>8</sup>?!), – czytelnicy dopiero w dalszych tomach *Nowej baśni* {zеткаną się z samym terminem „Graal”... Pani Teresie ręce całuje, Pańską dłoń ściskam najserdeczniej, – T. Parnicki}<sup>9</sup>

{PS. I O anankologii<sup>10</sup> dotąd *nic* nie słyszałem... Przepraszam za... nieuctwo...

{PS.} II Czy chciałby Pan, bym Mu się wystarał o Tarna *The Greeks in Bactria and India?*<sup>11</sup>

{PS. III Czy Państwo „zgadli”, że Dawid z *Nowej baśni*<sup>12</sup> to... „Gallus Anonim”?<sup>13</sup>

List na jednej karcie formatu A5, zapisanych obustronnie ciemnym atramentem. U góry s. 1 dwukrotnie pojawia się cyfra arabska 2, dodana prawdopodobnie przez adresata.

- <sup>1</sup> T. Parnicki, *Nowa baśń. Cz. 2: Czas siania i czas zbierania*. Warszawa 1963.
- <sup>2</sup> Chodzi o Iwena:  
„walczący po stronie Krzyżaków, żebrzący o litość Czecha-współwyznawcy (kalikstyna), to zbieg z pola grunwaldzkiego.  
[...] na skutek rozszczepienia jaźni wyobraża sobie, że jest kim innym, niż jest. Na tej zasadzie nieśmiertelny Iwen wciela się w coraz to inną postać [...].  
[...] jest więc przede wszystkim Erykiem z pierwszego tomu *Nowej baśni*” (P 234–235).
- <sup>3</sup> Motyw Przeciwiemi, podobnie jak motyw Graala, powraca w twórczości Parnickiego wielokrotnie: jako mityczna ziemia, zaświaty, w końcu – Ameryka. Zob. Parnicki, *Zmyślenie a prawda historyczna*, s. 5: „Dalej można się uciec do – i tu znowu wkracza powieściopisarz Parnicki, który pisał już o Wikingach w pierwszym tomie *Nowej baśni* i wystąpił z koncepcją, że Wikingowie poprzez Islandię i Grenlandię, i Amerykę Północną sięgali aż do Meksyku, co znów nie jest moim zmyśleniem – bo na ten temat jest cała bogata literatura historyczna, szczególnie niewątpliwy przekaz źródłowy, który jest osią całego pierwszego tomu *Nowej baśni*, mianowicie, że Eryk Gnupson, pierwszy biskup Grenlandii, wyjechał w roku 1123 do Winlandii, którą to nazwą określano ląd amerykański, i nigdy stamtąd nie wrócił. Wobec tego ja mam wolne ręce, ja go posłałem do Meksyku. Czy jest ktoś, kto może powiedzieć, że on nigdy do tego Meksyku nie dojechał? Może jeżeli się znajdzie nowe źródło, np. gdyby odkryto kamień grobowy w okolicy dzisiejszego Chicago stwierdzający: tu spoczywa Eryk Gnupson, pierwszy biskup Grenlandii, który w swojej drodze na południe tu umarł i tu został pochowany w roku 1125, wtedy wydałbym następne wydanie *Nowej baśni* i wielki akt oskarżenia przeciwko sobie, że moja intuicja historyka zawiodła i że działałem w dobrej wierze, ale póki takiego dokumentu nie ma, póty ja mam prawo robić z Erykiem Gnupsonem, co mi się podoba”.
- <sup>4</sup> Łukasz Żydzieta (zm. 1060) – biskup nowogrodzki, prawdopodobnie pochodzenia chazarzkiego, bohater części I *Nowej baśni*.
- <sup>5</sup> Georgiusz Euercjusz jest bohaterem *Twarzy księżycy*, a jego pierwowzór to postać św. Jerzego z Kapadocji. Zob. P 155 i 228, przypis 2.
- <sup>6</sup> Zob. P 222–223: „Tę samą rolę pełni wciąż powracający pod coraz to innymi postaciami motyw Graala (jako symbol wędrówki i poszukiwań), od szmaragdu Lucyfera począwszy, poprzez czarę Józefa z Arymatei ukrytą na górze Monselvatu, kocioł Briana w kraju Tolteków, »Beatrycze« Stanisława, aż po Iwena, sympatyka kalikstynów, i Iwena – błędnego rycerza, poszukiwacza przygód. Cel poszukiwań jest zwykle ten sam, tylko sposób dostrzegania go i drogi do niego wiodące różne. W jednym wypadku będzie chodziło bohaterom o zdobycie władzy w znaczeniu politycznym (Heliodor), w innym – o »rząd dusz« (Aron): w jednym – o władzę nad drugimi (Mitroania), w innym – o władzę nad sobą samym (Eryk)”. Zob. też P 232.
- <sup>7</sup> T. Parnicki, *Twarz księżycy. Cz. 1: Powieść z wieków III–IV*. Warszawa 1961.
- <sup>8</sup> T. Parnicki, *Twarz księżycy. Cz. 2: Opowieść bizantyńska z roku 450*. Warszawa 1961.
- <sup>9</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 2, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.
- <sup>10</sup> Anankologia – psychologia losu, analiza losu, pojęcie będące częścią systemu stworzonego przez Léopolda Szondię (1893–1986), węgierskiego psychiatrę i psychoanalityka.
- <sup>11</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 1.
- <sup>12</sup> Chodzi o Dawida, biskupa Bangoru. Zob. F. Mazurkiewicz, *Podróż na Atlantydę. O I tomie „Nowej baśni” Teodora Parnickiego*. Katowice 2012, s. 72–74.
- <sup>13</sup> Dopisek na prawym marginesie s. 2.

22 marca 1962

Wielce Szanowny i Drogi Panie,

Dziękuję bardzo serdecznie za ostatni list. Właśnie to, co Pan przekreślił czerwonym ołówkiem, przeczytałem ze szczególną uwagą (problematyka psychologii losu). Z czymś podobnym – choć nie całkowicie – jużem był się zetknął przed laty,

w pracach zmarłego stosunkowo niedawno, myśliciela hiszpańskiego, Ortegi y Gasset. Wedle niego wszelki w o l n y wybór losu powinien wynikać z wysiłku i intelektu, i woli – skierowanego na to, by indywiduum (względnie nawet społeczeństwo) zrozumiało możliwie najdoskonalej, z czego właściwie może (bo możliwości są ograniczone) wybierać<sup>1</sup>. Więc np., – największym geniuszem politycznym końca XVIII w. jest dla Ortegi y Gasset, – Mirabeau – bo on jakoby je d n y wtedy rozumiał, że na danym etapie historycznym „do skutecznienia” była t y l k o monarchia konstytucyjna<sup>2</sup>, – natomiast republikanie (żyrondyści, dantoniści, jakobini, babeufowcy<sup>3</sup>, etc.) „nie zrozumieli” l o s u Francji w d a n y m momencie, którym to niezrozumieniem doprowadzili do Thermidoru<sup>4</sup>, [rządów] Napoleona<sup>5</sup> i reakcji po r. 1815<sup>6</sup>, – opóźniając w ten sposób o pół wieku „naturalny” proces historyczny... {*À propos* psychologii l o s u, – w wymiarach bardziej osobistych, a przy tym „zwulgaryzowanych”: osobiście mam silną inklinację (przesadną, a przy tym jakoby szkodliwą i dla zdrowia, i dla intelektu – jak twierdzą moi najbliżsi) zarówno do alkoholu (od wczesnej młodości), jak do nikotyny (dopiero od r. 1942 – czyli od czasu, jakem miał 34 lata), – czy z inklinacją tą przyszedłem na świat?!<sup>7</sup>.

Inny przykład tegoż Ortegi y Gasset: Goethe. Owszem, był pisarzem wielkim, – mógł być nieporównanie większym, – nie stał się jednak, – dlaczego? Bo pragnął zarazem „blyszczeć”, jako polityk, dyplomata, dworak, – ku czemu nie posiadał w sobie żadnych wrodzonych uzdolnień...

Również bardzo duże wrażenie wywarł na mnie w Pańskim ostatnim liście wstęp, – bardziej mnie osobiście dotyczący *à propos* „łamigłówek”, – że szukają (czytelnicy) tego to a tego w moich książkach, znajdują... co innego...

Otóż w związku z tym, co – znajdują... Nieraz sam zastanawiam się, czy nie ciąży coraz bardziej nad moim pisarstwem pewna inklinacja do... „aleksandrynizmu”<sup>8</sup>, – w sensie „dywagacji kaprysów wyobraźni na kanwie erudycji”...

W tym też właśnie s e n s i e ciekaw jestem bardzo, jak Państwo oboje przyjmą dalsze części *Nowej baśni*, – szczególnie tę część, która chyba będzie drugą (w czerwcu dopiero sam będę wiedział, czy istotnie będzie drugą), – choć w pierwotnym moim zamierzeniu miała to być część czwarta, – i ostatnia. {Zapoznawał się też Pan [z] teorią dramatu, – otóż „bohaterem” tej właśnie części *Nowej baśni* ma być n i e u d a n y (czy mógł być inny, – w Polsce początków XVII w.?) oryginalny dramaturg<sup>9</sup>...}<sup>10</sup>.

Ale *à propos* tej właśnie części, – p. Bohdan Baranowski nie odpisał mi na list, który przesałem mu za pośrednictwem Państwa, – natomiast Pańska małżonka była łaskawa przysłać mi jedną z jego prac *Polska a Tatarszczyzna w latach 1624–1629*<sup>11</sup>, – ale że właśnie tę j e d n ą, – czy mam rozumieć, że dwie inne: *Polska a Tatarszczyzna w latach 1634–1648*<sup>12</sup> (a właśnie ta byłaby mi szczególnie potrzebna) oraz *Znajomość Wschodu w dawnej Polsce*<sup>13</sup>, – są z u p e ł n i e nieosiągalne!?

Inne sprawy: skoro zapoznał się Pan z T a r n a *The Greeks in Bactria and India*, – czy należy rozumieć, że nie interesowałoby Pana, by mieć tę książkę (a mógłbym to chyba zrobić, – o czym uprzednio już wspominałem) na własność?!

**Łączę dla obojga Państwa moc serdeczności, – T. Parnicki<sup>14</sup>**

{Na kopercie tego listu nalepiam 6 znaczków, – proszę dać znać, czy dotarły do Państwa wszystkie sześć.}<sup>15</sup>

List na dwóch kartach formatu A4, zapisanych obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. W lewym górnym rogu s. 1 znajduje się pieczętka z meksykańskim adresem nadawcy: Teodor Parnicki, Paseo de la Reforma 237 Apt. 17, Mexico 5, D. F., Mexico, nad którą nadawca dopisał ręcznie: „Teodor Parnicki”. U góry s. 1 widnieje trójka arabska, dodana prawdopodobnie przez adresata. Karta druga oznaczona rzymską cyfrą II w lewym górnym rogu.

- <sup>1</sup> Zob. J. Ortega y Gasset, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*. Wyboru dokonał, tekst przejrzał S. Cichowicz. Wstęp J. Szacki. Przeł. P. Niklewicz, H. Woźniakowski. Warszawa 1982, s. 369: „człowiek jest jedynym bytem, jaki nie polega jedynie na istnieniu, ale musi swoje istnienie wybierać”. Zob. też P 197. – J. Ortega y Gasset, *Człowiek i ludzie*. W: *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*.
- <sup>2</sup> Parnicki ma pewnie na myśli pracę J. Ortegi y Gasset *Mirabeau o el político (Mirabeau or the Politician)* z 1928 roku. Tekst nie był tłumaczony na język polski.
- <sup>3</sup> Stronnictwa polityczne z okresu Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Żyrondyści optowali za rządami parlamentarnymi z monarchią konstytucyjną; dantoniści to odłam kordelierów, bloku lewicowego wspierającego ideę republiki; jakobini oscylowali między monarchią konstytucyjną a republiką, w latach 1793–1794 wprowadzili dyktaturę; zwolennicy F. N. Babeufa (Sprzysiężenie Równych) tworzyli ugrupowanie radykalnie rewolucyjne o ideach komunistycznych.
- <sup>4</sup> Chodzi o przewrót 9 thermidora, czyli zakończenie dyktatury jakobinów i zgilotynowanie ich przywódców, w tym M. Robespierre’a.
- <sup>5</sup> Chodzi tu o Napoleona Bonaparte’go.
- <sup>6</sup> Chodzi najprawdopodobniej o tzw. okres „Restauracji Burbonów” w latach 1814–1830.
- <sup>7</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 2, oznaczony gwiazdką.
- <sup>8</sup> Aleksandryzizm jest jedną z cech literatury hellenistycznej, która polega na konstruowaniu skomplikowanych i kunsztownych form.
- <sup>9</sup> Zob. P 240–250. Zob. też Parnicki, *Nowa baśń*, cz. 2, rozdz. 6 i 8.
- <sup>10</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 3.
- <sup>11</sup> B. Baranowski, *Polska a Tatarszczyzna w latach 1624–1629*. Łódź 1948.
- <sup>12</sup> Chodzi najpewniej o książkę B. Baranowskiego *Stosunki polsko-tatarskie w latach 1632–1648* (Łódź 1949).
- <sup>13</sup> B. Baranowski, *Znajomość Wschodu w dawnej Polsce do XVIII wieku*. Łódź 1950.
- <sup>14</sup> Kolorem czerwonym.
- <sup>15</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 1, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.

13 kwietnia 1962

Wielce Szanowny i Kochany Panie,

Dziękuję Panu najserdeczniej za dwa (znaczone przez Pana jako „czwarty” i „piąty”) [listy] oraz – za Pańskim miłym pośrednictwem – również Pani Teresie za list z 23 marca. Odpowiedź tu przeznaczona jest dla Państwa obojga.

Cieszę się ogromnie, że Pani Teresa dostała z PAX’u moje *Szkice*. Myślę, że wycinając je (względnie przepisując) z pism przedwojennych, – odnośny współpracownik PAX’u domyślił się zaopatrzyć te teksty w daty wydrukowania, czyli w ten sposób byłaby załatwiona ta sprawa, która stała się punktem wyjścia (pytania Pani Teresy co do chronologii moich wczesnych drobnych prac pisarskich) dla naszej – tak bardzo milej i cennej dla mnie – korespondencji. Jak Państwo zapewne wiedzą, – projektem pierwotnym PAX’u było wydać *Opowiadania i szkice*, lecz skończyło się na samych tylko *Opowiadaniach*, bo odnośny departament uznał opublikowanie *Szkiców* za zbyteczne.

Wspominał Pan specjalnie *Akmeizm*<sup>1</sup> i *Leon Wielki przemawia po polsku*<sup>2</sup>. Właś-

nie jeśli o *Akmeizm* chodzi, – to jestem tu (zainteresowanie i zamilowanie, wręcz rozmiłowanie się) bardziej niż w czymkolwiek bądź, – dłużnikiem p. Konstantego Symonolewicz, po którym moje różne papiery przeszły (pośmiertnie) w posiadanie pani Stanisławy Roslan, – a to w czasach, gdy on był konsulem Polski w Harbinie, w Mandżurii, a ja tam kończyłem gimnazjum polskie (więc lata 1926–1927) – *Leon Wielki przemawia po polsku* napisany w końcu maja lub na początku czerwca został w Neapolu {Wiosną 1939 dostałem stypendium zagraniczne<sup>3</sup> Polskiej Akademii Literatury<sup>4</sup>, – przez 4 miesiące „włóczyłem się” po południowej Europie, – do Warszawy przyleciałem z Wenecji na 4 dni przed 1 września 1939!!<sup>5</sup>, przy czym pisząc (od rana do późnego popołudnia), wypilem 2 butelki wina i zjadłem ponad 10 pomarańcz, – spoglądając od czasu do czasu przez okno pokoju hotelowego na dalekie Capri na morzu, które wydało mi się w t e d y (wyd[obywam] to na zewnątrz z „tajników” pamięci w I części *Twarzy księżycy*) podobne do olbrzymiego zęba trzonowego, wyrwanego i odwróconego korzeniami do góry.

Oczywiście, jestem głęboko Panu wdzięczny za propozycję (a i wzruszony nią i ucieszony) zajęcia się sprawą „pchnięcia” moich książek na rynek czytelniczy szwedzki. Przecież chcąc być w pełni wobec Pana lojalnym, – muszę wystąpić tu jako *advocatus diaboli*. Było już wiele prób wydawania moich książek w obcych językach, – wszystkie przecież (pomysły przekładów lub nawet g o t o w e przekłady na: angielski, francuski, niemiecki, włoski {Właściwie p o w ł o s k u *Srebrne orły*<sup>6</sup> miały wyjść zupełnie konkretnie (gotowy przekład, zawarta umowa, nawet wypłacona przez wydawcę, choć z wielkim ociąganiem się, – mała zaliczka), ale wydawca (Silva<sup>7</sup> w Genui) to podobno kapryśny, nieodpowiedzialny amator – „bałaganiarz”, i sprawa od 2 lat stoi „w martwym punkcie”<sup>8</sup>) s k o ń c z y ł y s i ę f i a s k i e m<sup>9</sup>.

Mam znajomego<sup>10</sup>, znawcę literatury, który, zresztą, przeobraził się w N[owym] Jorku w księgarza, czyli d w o j a k o wypowiada się, jako fachowiec, – otóż twierdzi on, że o ile świat nie będzie miał przedtem (może zaś i będzie je miał!) nieporównanie większych zmartwień, – książki moje powinny „wkroczyć” do literatury przekładowej języków zachodnich w granicach 15–20 lat od dzisiaj... Jeśli zaś konkretnie o Szwecję chodzi, – to: p o p i e r w s z e interesował się tą sprawą p. Józef Trypućko<sup>11</sup>, docent w Uppsali, ale doszedł do wniosków pesymistycznych; p o d r u g i e: p. Norbert Żaba<sup>12</sup> ze Sztokholmu jakieś 4–5 lat temu zwrócił się do mnie o formalne przedstawicielstwo moich „interesów wydawniczych” na wszystkie kraje skandynawskie (w szerszym pojęciu, więc włączając Islandię i Finlandię<sup>13</sup>), i d a ł e m m u takie upoważnienie. W pół roku później powiadomił mnie, że „powieść historyczna” o b e c n i e nie jest „traktowana poważnie” przez wydawców skandynawskich, więc szanse moje są znikome, – po czym w o g ó ł e z a m i ł k ł, czyli najwidoczniej przestał po prostu sprawą tą interesować się... W tym świetle Pańskie nadzieje na ten sam (szwedzki) rynek czytelniczy, – musiałyby mi się też przedstawiać jako p ł o n n e, – więc się obawiam, że będzie się Pan n a d a r e m n o trudził... Gdyby jednakże – mimo moich powyższych ostrzeżeń – nadal Pan był gotów tym się zając, rzecz jasna, całkowicie Pana upoważniam, – i życzę w tym zarówno Panu, jak sobie samemu, powodzenia.

Nadmiar Muz w moich powieściach. Jak d a l e c e „nadmiar”, – nawet nie uświadomił Pan sobie w p e ł n i, skoro wymienia Pan tylko Kaliope i Erato, a przecież jest jeszcze Urania<sup>14</sup> (część II *Słowa i ciała*, – nawet w I części, w końcu



przedostatniego rozdziału [jest] wzmianka<sup>15</sup>). Otóż – wbrew pozorom – wszystkie trzy to są historyczne postacie o imionach Muz. Właściwie „petają się” one po moich powieściach (a raczej chyba tylko właśnie w 2 częściach *Słowa i ciała*), jako „szczątki” pomysłów powieściowych – samodzielnych, które nie zostały zrealizowane i chyba nigdy już zrealizowane nie będą.

Erato<sup>16</sup> – armeńska królowna dokładnie z przełomu er przed Chr. i po Chr.; – wobec niemożliwości zrealizowania pomysłu powieściowego o tamtej Erato – przydałem to imię Racheli, pierwszej żonie Chozroesa, – logiczność tego „przydania” uzasadniona jest w *Słowie i ciele* parokrotnie (nawrócona na judaizm rodzina szejka, ojca Racheli, miała swe państwo w Adiabenie<sup>17</sup> na granicy Armenii; dalej jeszcze: projekty, by para małżeńska: Chozroes – Rachela Erato, zasiedli na tronie królewskim Armenii).

Urania<sup>18</sup> – niewolnica, подарowana przez Oktawiusza Augusta Królowi Królów Fraatesowi IV<sup>19</sup> (niewątpliwie jako szpieg); zresztą, zapewne o niej wie Pan skądinąd...

Kaliope<sup>20</sup> (*Vide: Tarna {À propos genealogii i chronologii u Tarna, – cieszę się, że i Pan ma do niej zaufanie (trzymam się jej wiernie w Końcu „Zgody Nar[odów]”), – ostatnio przecież niektórzy historycy i europejcy (np. Niemiec Altheim<sup>21</sup>, Anglik Marshall<sup>22</sup>) i indyjscy, – atakują mocno Tarna od tej właśnie strony, że niby np. Menander „wyszedł” u niego za wcześniej<sup>23</sup>, – Eukratydes<sup>24</sup> przeciw Eutydemidom – za późno<sup>25</sup>}<sup>26</sup>: żona autentyczna – dowód numizmatyczny – Hermaiosa<sup>27</sup>, domniemanego króla greckiego w Indiach); na rzecz Hermaiosa przeciw Kuszanom miała dokonać się interwencja chińska<sup>28</sup>, – szczególnie fascynujący to pomysł powieściowy (zetknięcie się w Indiach<sup>29</sup> Chińczyków z Grekami w charakterze patrona „satelity”<sup>30</sup>), – ale, jak powiadam, przeze mnie (może kiedyś przez kogoś innego) nie zostanie zrealizowany<sup>31</sup>...*

Trzewiki Kaliope<sup>32</sup>, – czy „symbol pustego”? Nie bardzo jest dla mnie jasne Pańskie rozumienie „symbolu pustego”, – ale motyw właśnie trzewików Kaliope, ujętych tak jak w *Słowie i ciele* (Marcja<sup>33</sup> zdejmuje je i daruje wrogowi, by boso iść {Powiedzmy jeszcze nieco inaczej „by boso iść o d w a ż n i e na śmierć”; tu ujawniałby się nowy symbol „kobieta bosa to kobieta odważna”}<sup>34</sup> na śmierć) dla mnie czysto *osobiście* nie jest „symbolem pustym”, tym mniej jeszcze, że w cytowanej przez Pana różnicy zdań między Panią Teresą a Panem co do „Trzewików Kaliope” P a n i jest nieporównanie bliższa prawdy o „podszewce” ukazania się tego motywu...

Ale oto zahaczamy już już a tuż tuż... o sprawy pozaliterackie, czyli osobiste. Skoro zaś zahaczyliśmy już o nie, – to czas przejść do Pańskiej interpretacji nałogów palenia i picia. Brzmi to wszystko b a r d z o prawdopodobnie i nawet właśnie w zastosowaniu do mnie osobiście, – z tym przecież, że w większości wydarzeń życiowych (czy myślowych) typu przełomów, wymienianych przez Pana, – chronologicznie sytuacja jest odwrotna w moim wypadku, tj. nie można mówić, że palę i piję, „bo to a to”, najwyżej (choć i tego nie byłoby łatwo dowieść), że „to a to” nie spowodowało, tylko uintensyfikowało w różnych okresach czy to picie moje, czy palenie... Co natomiast całkowicie mnie oszołomiło i zafascynowało, to motyw „smoczka”: *nigdy* ludzkiego mleka *nie* próbowałem; matka moja<sup>35</sup> była chora piersiowo (umarła też na gruźlicę w wieku lat 37, w r. 1918 w Ufie, w Rosji), więc gdy się urodziłem

(w Charlottenburgu w Berlinie, gdzie wtedy {- w r. 1918 – profesji „mamek” chyba nie znano), – od razu dostałem mleko krowie (butelka, smoczek?)}<sup>36</sup>.

{Na tym kończę ten straszliwie długi list (straszliwie też musiałem Państwa bądź zmęczyć, bądź znudzić, – przepraszam!) – Pani Teresie ręce całuję, – Pana dłoń ściskam mocno, – oddany szczerze Teodor Parnicki}<sup>37</sup>.

{PS. „Swijaszydzi”<sup>38</sup>, – jeśli to jest błąd, to m ó j własny, a przejęty od To ł s t o w a<sup>39</sup> (Starożytny Chozem, – wydanie polskie<sup>40</sup>)<sup>41</sup>.

List na czterech kartach formatu A4, zapisanych obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. U góry s. 3, 5 i 7 Parnicki dodał kolejno cyfry rzymskie II, III oraz IV, by oznaczyć karty. U góry s. 1 znajduje się czwórka arabska, dopisana prawdopodobnie przez adresata.

- <sup>1</sup> T. Parnicki, *Akmenizm*. „Przegląd Powszechny” 1933, t. 200. Przedruk w: *Szkice literackie*. Warszawa 1978.
- <sup>2</sup> T. Parnicki, *Leon Wielki przemawia po polsku*. „Kultura” 1939, nr 3. Przedruk w: jw.
- <sup>3</sup> Pisarz ma tu na myśli drugą Nagrodę Młodych Polskiej Akademii Literatury, a wyróżnienie to było związane właśnie z wyjazdem do krajów basenu Morza Śródziemnego. Pierwszą nagrodę w r. 1939 otrzymał J. Andrzejewski za *Ład serca*.
- <sup>4</sup> Polska Akademia Literatury istniała w latach 1933–1939 i była jedną z ważniejszych instytucji kulturalnych II RP, przyznawała złoty i srebrny Wawrzyn Akademicki.
- <sup>5</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 2, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.
- <sup>6</sup> T. Parnicki, *Srebrne orły. Powieść historyczna*. T. 1–2. Jerozolima 1944 (wyd. 1, karajowe: Wrocław 1949).
- <sup>7</sup> Umberto Silva – włoski wydawca, założyciel Silva Editore.
- <sup>8</sup> Dopisek na prawym i lewym marginesie s. 3, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.
- <sup>9</sup> Publikacja nie doszła do skutku. Parnicki korespondował w tej sprawie z A. Watem, który przebywał we Włoszech w latach 1960–1961 i pracował w wydawnictwie Silvy. Zob. P. Gorliński-Kucik, „*Mało kto z nas wszystkich jeszcze żyjących daje mi to poczucie ciągłości polskiej [...] literatury XX wieku*”. *Listy Teodora Parnickiego do Aleksandra Wata*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 1.
- <sup>10</sup> Trudno się zorientować, kogo ma na myśli Parnicki. Wiadomo, że przyjaźnił się z Ludwikiem Seidenmannem (1924–2003), prawnikiem i dyplomata, który mieszkał w Nowym Jorku, ale prowadził tam kancelarię prawniczą, a nie księgarnię.
- <sup>11</sup> Józef Trypućko (1910–1983) – polski językoznawca, absolwent Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, od r. 1936 wykładowca Uniwersytetu Helsińskiego w Finlandii, od r. 1940 pracownik Uniwersytetu w Uppsali w Szwecji. Badacz języka literackiego, autor słowników i przekładów.
- <sup>12</sup> Norbert Żaba (1907–1994) – polski dyplomata i dziennikarz, urodzony w Tallinie, studiował w Wiedniu, od r. 1929 w Polsce, od 1935 r. przebywał na placówkach dyplomatycznych w Helsinkach, Kopenhadze, Sztokholmie. Po roku 1945 mieszkał w Szwecji, gdzie angażował się w życie kulturalne i emigracyjne, współpracownik paryskiej „Kultury”.
- <sup>13</sup> Piszząc o krajach skandynawskich „w szerszym pojęciu”, Parnicki miał na myśli prawdopodobnie tzw. kraje nordyckie, które obejmują oprócz Skandynawii (Danii, Norwegii, Szwecji), również Islandię i Finlandię (a także tereny autonomiczne: Grenlandię, Wyspy Owce oraz Wyspy Alandzkie).
- <sup>14</sup> Trzy z dziewięciu muz olimpijskich, córki Zeusa i Mnemosyne (tytanida, bogini pamięci). Kaliope była muzą poezji epickiej, najczęściej przedstawiana z tabliczką i rylcem; Erato to muza poezji miłosnej, jej atrybutem jest cytra; Urania to muza astronomii – dzierży globus nieba i wskaźnik.
- <sup>15</sup> Zob. Parnicki, *Słowo i ciało*, s. 241: „I zrobiłem: nazwałem Muzę Uranię, którą pierwszy Augustus podarował był Fraatesowi Czwartemu, tajnym agentem do rozwalania potęgi nadkrólestwa Partów”.
- <sup>16</sup> Erato (zm. po 12 r. n.e.) – królowa armeńska z Artaksydów, siostra przyrodnia i żona króla Tigranesa IV, kilkakrotnie obejmowała tron Armenii, uwikłana w spory z opozycją oraz Rzymem.

- Zob. M. J. Olbrycht, *Imperium Parthicum. Kryzys i odbudowa państwa Arsakidów w pierwszej połowie pierwszego wieku po Chrystusie*. Kraków 2013, s. 71–72.
- 17 Adiabena była regionem podległym Asyrii, rządzonym przez Partów oraz dynastie, która przeszła z zaratusztrianizmu na judaizm. W czasach Imperium Rzymskiego stała się prowincją.
- 18 M u s a (zm. po 4 r. n.e.) – królowa Partii, żona Fraatesa IV, niewolnica ofiarowana przez Oktawiana Augusta, zamordowała męża w obawie o sukcesję obiecaną ich synowi, Fraatesowi V, z którym współrządziła w latach 2 p.n.e. – 4 n.e. Później została prawdopodobnie zdeponowana i zamordowana.
- 19 F r a a t e s IV (zm. 3 r. p.n.e.) – król Partów z dynastii Arsacydów. Jego panowanie upłynęło pod znakiem zmagania z opozycją oraz walki z Rzymem, które zakończył zawarty z cesarzem Augustem pokój – w darze Fraates otrzymał niewolnicę Musę, z ręki której zginął. Zob. Olbrycht, *op. cit.*, s. 20, 26–27.
- 20 K a l i o p e – żona Hermaiosa, króla indo-greckiego.
- 21 Franz Altheim (1898–1976) – niemiecki historyk, związany z Uniwersytetem we Frankfurcie nad Menem, pod koniec lat trzydziestych odbył wyprawę na Bliski Wschód, po drugiej wojnie współpracował z Wolnym Uniwersytetem w Berlinie.
- 22 John Marshall (1876–1958) – brytyjski archeolog, dyrektor angielskiej wyprawy do Indii w latach 1902–1928. Zasłużony badacz cywilizacji doliny Indusu.
- 23 Zob. list 3.
- 24 E u k r a t y d e s I (zm. 145 r. p.n.e.) – król Baktrii.
- 25 Chodzi o uzurpację władzy dokonaną przez Eukratydesa I przeciw panującej dynastii Eutydemidów. Zob. Kalita, *op. cit.*, s. 38–41.
- 26 Dopisek na lewym i prawym marginesie s. 6, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.
- 27 H e r m a i o s (zm. 7 r. p.n.e.) – król indo-grecki, władca panujący w Paropamisadai, w górach Hindukusz.
- 28 Historycy czerpią wiedzę o tych wydarzeniach z *Księgi Hanów*, dzieła historycznego opisującego dzieje dynastii Han (206 r. p.n.e. – 25 r. n.e.). Trudności następcza nazewnictwo i chronologia, jednak istnieje teoria, wedle której Yinmofu (Hermaios) miał dzięki pomocy generała Wen Zonga pokonać zagrażających mu Kuzanów.
- 29 Kolorem czerwonym.
- 30 Kolorem czerwonym.
- 31 W *Końcu „Zgody Narodów”* pomysł ten został w pewnym sensie zarysowany: Teofil odwiedził terytory Chin, bohaterowie powieści planują „spotkanie” tych dwóch (greckiej i chińskiej) cywilizacji.
- 32 Trzewiki Kaliope są jednym z ważniejszych motywów *Słowa i ciała* (s. 252): „Żem przy wejściu w tę bramę zdjęła trzewiki i kazała odprowadzającej mnie z zawrotem Klaudii Brytyjce, by je wręczyła Klarze jako dar pożegnalny ode mnie? Owszem, tak właśnie było, ale – o Sekstosie! – cóż to właściwie za argument na rzecz domniemanej prawdziwości zapewnień Feliksa i trzech kobiet, żem wtedy zginęła?!... Idąc na rzekomą śmierć boso, dotrzymywałam tylko ze szczególną gorliwością tajnego układu, zawartego z Didiosem Julianem. Trzewiki te, dar Chozroesa Arsakidy, od lat były przedmiotem zazdrości Didii Klary; niczego też przez lata i lata tak nie pragnęła, jak zdobycia ich dla siebie [...]”. Trzewiki były własnością królowej Kaliope, żony Hermaiosa (*ibidem*, s. 355). Zob. P 141, przypis 5: „Symboliczna wymowa tego motywu polega na określeniu postawy bohaterki – postawy wyzbytej lęku wobec faktu śmierci (własnej lub cudzej)”. Zob. też ciekawe studium M. Pomorskiej *Trzewiki Kaliope. Symbolika stopy w „Słowie i ciele”* (w zb.: *Tajemnice „Słowa i ciała”*. Szkice o powieści Teodora Parnickiego. Red. T. Markiewka, K. Uniłowski. Katowice 2008).
- 33 M a r c j a (Marcia Aurelia Ceionia Demetrias; zm. 193) – wyzwolnica i kochanka cesarza rzymskiego (syna Marka Aureliusza) Kommodusa (161–192). Jej ojciec – Marek Aureliusz Sabinianus, został wyzwolony przez Marka Aureliusza i Lucjusza Werusa. Miała olbrzymi wpływ na cesarza, wspierała chrześcijan – być może, sama była chrześcijanką. Uwikłana w zamach na życie Kommodusa, została skazana na śmierć przez cesarza Dydiusza Juliana (133–193). Bohaterka *Słowa i ciała*.
- 34 Dopisek na lewym marginesie s. 7, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.
- 35 Augustyna Parnicka (1880–1918), z domu Piekarska – pochodziła z Kijowa, z rodziny żydowskiej. Była córką gospodarzy, u których Bronisław Parnicki, przyszły ojciec pisarza, wynajmował pokój w czasie studiów medycznych w tym mieście.

- <sup>36</sup> Adnotacja na lewym marginesie s. 8, oznaczona w tekście głównym gwiazdką.  
<sup>37</sup> Dopisek na prawym marginesie s. 8, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.  
<sup>38</sup> Chodzi prawdopodobnie o Sijawuszydów, czyli potomków Sijawusza, założyciela legendarnej dynastii i bohatera *Szahname*, perskiego eposu narodowego. Zob. S. P. Tołstow, *Śladami cywilizacji starożytnego Chorezmu*. Przeł. I. Korał. Warszawa 1953, s. 12–13. Zob. też Olbrycht, *op. cit.*, s. 66.  
<sup>39</sup> Siergiej Pawłowicz Tołstow (1907–1976) – rosyjski archeolog, etnograf i historyk, absolwent Uniwersytetu w Moskwie; organizator Wyprawy Chorezmijskiej, czyli wielkiej ekspedycji archeologicznej trwającej w latach 1937–1991, zgłębiającej historię Azji Centralnej. Wyprawa ta miała ogromny wpływ na badania nad tym regionem.  
<sup>40</sup> Tołstow, *op.cit.*  
<sup>41</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 5, kolorem czerwonym.

11

15 maja 1962

Wielce Szanowny i Drogi Panie,

Wysłałem do Pana bardzo obszerny (olbrzymi wręcz) list 13 kwietnia, – odpowiedzi jednak nie dostałem. Martwię się, czy nie zaginął bądź mój list, bądź Pańska odpowiedź, – szczególnie iż myślę, że byłoby dla mnie omalże niepodobieństwem w całości a dokładnie odtworzyć tamten – właśnie olbrzymi – list. M.in. odpowiedziałem w nim też wyczerpująco – na łaskawą propozycję Pana, by wziął Pan na siebie reprezentację moich książek w Szwecji. Odpowiedziałem, oczywiście, pozytywnie, a z podziękowaniem, – przecież wystąpiłem też, jako *advocatus diaboli*, tj. wyłożyłem powody, dla których takie Pańskie działanie wydaje mi się być skazane na niepowodzenie.

Ukończyłem pracę nad tomem drugim *Nowej baśni*. Maszynopis dotrze do PIW'u zapewne w końcu czerwca. Gdyby Pani Teresa (a więc tym samym i Pan też) chcieli i z tą też książką zapoznać się w maszynopisie, – przekazałbym PIW'owi odnośne zlecenie. Bo też – o ile nawet PIW zaakceptuje ją do druku, – nie ukaże się chyba przed późną wiosną roku 1963, – mam zaś przy tym pewne wątpliwości, – czy PIW zaakceptuje [ją] do druku; może się mylę (oby żem mylił się!), – ale mam pewne obawy, czy [w] PIW nie dopatrzą się jakichś „drażliwości tematycznych” (właściwymi „bohaterami” są hiszpańscy XV-to wieczni „nowi chrześcijanie” – w walce na 2 fronty: ze „starymi chrześcijanami” i z Żydami, którzy nie chcieli ochrzcić się...). Poza tym forma jest chyba „szczególnie dziwna” (mówiąc najłagodniej). W 90% jest to forma „zapisów” – i „komentarzy do komentarzy”.

Czy Państwo czytali dwa artykuły (Berezy<sup>1</sup> i Koźniewskiego<sup>2</sup>) poświęcone moim książkom, – w „Przeglądzie Kulturalnym” z 12 kwietnia i z 3 maja? Czy nie uważa Pani Teresa (w świetle właśnie tych artykułów), – że popełniła błąd, – w tym niby sensie, – że może książki moje wcale nie zasługują na to, by być przedmiotem Jej (czy czyjejkolwiek bądź) pracy doktorskiej?<sup>3</sup>

**Najserdeczniej oboje Państwa pozdrawiam, – Teodor Parnicki<sup>4</sup>**

{PS.<sup>5</sup> Na kopercie są trzy znaczki dla Pańskiego brata (1 peso – 70 centavos – 30 centavos) – Czy doszły?!}<sup>6</sup>

List na dwóch kartach formatu A4, zapisanych obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. U góry s. 1 widnieje piątka arabska, dodana prawdopodobnie przez adresata. W lewym górnym rogu s. 1 znajduje się pieczętka z meksykańskim adresem pisarza: Teodor Parnicki, Paseo de la Reforma 237 Apt. 17, Mexico 5, D. F., Mexico.

- <sup>1</sup> H. Bereza, *O naturze spełnień*. „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 15, s. 5.
- <sup>2</sup> Kazimierz Koźniewski (1919–2005) – prozaik, eseista, dziennikarz, harcerz, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego. W trakcie drugiej wojny światowej był kurierem, w czasach PRL – aktywnym współpracownikiem aparatu bezpieczeństwa.
- <sup>3</sup> K. Koźniewski, *Nie chylmy głowy*. „Przegląd Kulturalny” 1962, nr 18, s. 8.
- <sup>3</sup> Bereza (*op. cit.*) w swoim krótkim szkicu dokonuje próby interpretacji pierwszego tomu *Twarzy księżycy*. Zwraca też uwagę na to, iż ze względu na wysoki stopień skomplikowania utworów ich adresatem jest bardzo wąskie grono – a zatem recepcja książek Parnickiego jest coraz słabsza. Stwierdza jednak, że nad wysiłkiem twórcy należy „schylić głowę”. Koźniewski (*op. cit.*) z kolei staje na stanowisku, że powieści Parnickiego „przekroczyły granicę zrozumiałości” na tyle, iż są nieczytelne nawet dla wykształconych odbiorców, a autor *Słowa i ciała* zdaje się pisać sam dla siebie, za nic mając udostępnianie wiedzy możliwie szerokiemu gronu. Koźniewski konkluduje, że Parnickim ovladnęła pisarska „maniera, która sięga form chorobowych”.
- <sup>4</sup> Kolorem czerwonym.
- <sup>5</sup> Kolorem czerwonym.
- <sup>6</sup> Dopisek („do góry nogami”) na początku s. 1.

Wielce Szanowny i Drogi Panie,

Nasze listy ostatnio rozminęły się. Jeśli chodzi o Szwecję, – wydaje się mi, że „reprezentacja” p. Żaby jest już teraz „martwą formalnością”, – której by się on bez trudu (odgadując) rzekł. Czy chciałby Pan, bym napisał do niego w tej sprawie?

Miałbym do Państwa obojga – w związku z planowaną pracą nad częścią III *Twarzy księżycy*<sup>1</sup> (właśnie wczoraj przysłał mi PAX umowę wydawniczą na tę książkę do podpisania) – pewną prośbę. Zasadniczo część III (z dużymi wycieczkami w odległą przeszłość, bo aż *back to Leptines*<sup>2</sup>) będzie miała za tło koniec wieku VII – początek VIII-go. Czy nie natrafili Państwo na jakieś polskie prace, dotyczące tego okresu, – więc np. dotyczące problemu hellenizacji Arabów za Omajadów<sup>3</sup>? Względnie rozszerzenia się islamu, – czy to ku zachodowi (Hiszpania roku 711<sup>4</sup>, – albo państwo Franków za Karola Martela<sup>5</sup>)?, {**oraz Bizancjum z początków obrazoburstwa**<sup>6</sup>!}<sup>7</sup> – względnie ku wschodowi: Iran, Chorezm, *etc.*? Interesują mnie też Chazarzy<sup>8</sup> z tego okresu, – posiadane przeze mnie dzieło angielskie na ten temat cytuję w bibliografii: *Zajaczkowski* 1) *O kulturze chazarzkiej i jej spadkobiercach*<sup>10</sup> („Myśl Karaimska”<sup>11</sup>, Wrocław 1946); 2) *Problem językowy Chazarów*<sup>12</sup>, – Wrocławskie T-wo Naukowe<sup>13</sup>, 1946; 3) *Ze studiów nad zagadnieniem chazarzskim*<sup>14</sup>, – Polska Akademia Nauk (Umiejętności?), Kraków, 1947. Czy mogliby Państwo wystarać się dla mnie o takie (i „te”) materiały?<sup>15</sup> Oczywiście, poleciłbym PAX’owi czy PIW’owi zwrócić Państwu wszystkie koszty, – zarówno zakupu odnośnych wydawnictw, jak przesyłki.

Wydaje mi się (z ostatniego listu Pana), – że jest Pan na mnie urażony. Bardzo

bym się tym martwił. Chętnie bym „przrzekł – ze skruchą – poprawę”, – gdybym wiedział, czym mianowicie uraziłem Pana.

**Łączę moc serdeczności dla Państwa obojga, – T. Parnicki<sup>16</sup>**

**{Na kopercie cztery znaczki dla Pańskiego brata. Proszę dać mi znać, czy wszystkie doszły}**<sup>17</sup>

List na jednej karcie formatu A5, zapisanej obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. U góry s. 1 widnieje szóstka arabska, dodana prawdopodobnie przez adresata.

- <sup>1</sup> T. Parnicki, *Twarz księżycy*. Cz. 3. Warszawa 1967.
- <sup>2</sup> *Back to Leptines* (ang.) – z powrotem do Leptynesa. Chodzi tu o ponowne sięgnięcie do wątków z *Końca „Zgody Narodów”* (ok. 179 r. p.n.e.) i *Kół na piasku* (ok. 160 r. p.n.e.). Postać Leptynesa powraca jeszcze – aczkolwiek już na zupełnie innych prawach – w powieściach *Inne życie Kleopatry* (Warszawa 1969) czy *Staliśmy jak dwa sny* (Warszawa 1973).
- <sup>3</sup> Umajjadzi – arabska dynastia kalifów dominująca w świecie islamu w latach 661–750, pokonana wskutek działań wewnętrznej opozycji; w latach 756–1031 rządili w Hiszpanii (Emirat Kordoby).
- <sup>4</sup> Na rok 711 datuje się upadek Hiszpanii rządzonej przez Wizygotów i przejście pod wpływ islamu. Zob. T. Parnicki, *Hrabia Julian i król Roderyk. Powieść historyczna*. Poznań 1976 (książka powstała w r. 1934).
- <sup>5</sup> Karol Martel (Karol Młot) (686–741) – majordom frankijski z dynastii Karolingów, faktyczny władca państwa Franków.
- <sup>6</sup> Ikonoklazm – ruch religijny w w. VIII i IX. Ikonoklaści zakazywali kultu obrazów (ikon), uznając czczenie ich za rodzaj herezji.
- <sup>7</sup> Dopisek na marginesie s. 2, kolorem czerwonym, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.
- <sup>8</sup> Chazarowie to lud nomadów pochodzenia tureckiego, z okolic Kaukazu, Morza Czarnego i Morza Azowskiego, być może ich potomkami są Karaimi. Chazarem jest Łukasz, biskup Nowogrodu – bohater *Nowej baśni*.
- <sup>9</sup> Ananiasz Zajączkowski (1903–1970) – polski badacz, orientalista, działacz karaimski, profesor Uniwersytetu Warszawskiego, w latach 1931–1947 redaktor „Myśli Karaimskiej”.
- <sup>10</sup> A. Zajączkowski, *O kulturze chazarńskiej i jej spadkobiercach*. „Myśl Karaimska” 1945/46, z. 1.
- <sup>11</sup> „Myśl Karaimska” – czasopismo o profilu naukowym, społecznym i literackim, traktujące o mniejszości Karaimów w Polsce. Ukazywało się w latach 1924–1947, następnie przekształciło się w „Przełąd Orientalistyczny”.
- <sup>12</sup> A. Zajączkowski, *Problem językowy Chazarów*. „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1946 (t. 39).
- <sup>13</sup> Praca Zajączkowskiego wydana została w Towarzystwie Naukowym Warszawskim, a nie we Wrocławskim Towarzystwie Naukowym.
- <sup>14</sup> A. Zajączkowski, *Ze studiów nad zagadnieniem chazarским*. Kraków 1947.
- <sup>15</sup> Podobną prośbę kierował Parnicki do Łukasiewicza blisko rok wcześniej. Zob. Gorliński-Kucik, „Nikt z krytyków w tym stopniu, co Pan, nie unikał w »istotny sens«”, s. 184 (list 6).
- <sup>16</sup> Kolorem czerwonym.
- <sup>17</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 1, kolorem czerwonym.

Wielce Szanowni i Kochani Państwo,

Pisałem do Pana – dość obszernie – przedwczoraj, więc dziś tylko parę słów wiadomości, iż właśnie dzisiaj (21/VI) zwróciłem się listownie do Redakcji PIW’u (do Redaktora *Verte!*<sup>1</sup> Naczelnego, pani Romany Granas) z prośbą, by PIW udostępnił

Pani Teresie zapoznanie się w maszynopisie także i z tomem II mojej *Nowej baśni*. Zaznaczyłem, że w sprawie tej Pani Teresa zgłosi się do PIW'u, bądź listownie, bądź osobiście.

**Moc serdeczności dla Obojga Państwa łączę, – T. Parnicki<sup>2</sup>**

List na jednej, małej karcie, zapisany obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem.

<sup>1</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>2</sup> Kolorem czerwonym.

14

16 sierpnia 1962

Wielce Szanowni i Drodzy Państwo,

Bardzo dawno nie miałem wiadomości od Państwa. Pani wprowadzie zawsze rzadko do mnie pisywała, ale Pan – często, – brak więc od paru miesięcy już listu i od Pana (nie potwierdził Pan nawet nadejścia tego mego listu, do którego załączyłem sporo znaczków dla Pańskiego brata, filatelisty) – dziwi mnie, a nawet niepokoi, napawa troską – czy coś złego się u Państwa nie przydarzyło.

Otrzymałem natomiast (dziękuję serdecznie!) książkę Tolstowa *Śladami cywilizacji starożytnego Chorezmu*, ale nie o państwie Samona<sup>1</sup> (G. Labudy *Pierwsze państwo słowiańskie*<sup>2</sup>??).

Co się tyczy mojej prośby do PIW'u, by umożliwili Pani Teresie zapoznanie się z drugim też tomem *Nowej baśni* w maszynopisie, – sprawa wygląda tak: w zasadzie godzą się, ale w praktyce nastąpiłoby to, gdy sporządzą dalsze kopie j e d y n e g o maszynopisu, który im posłałem; chwilowo przecież tych dalszych kopii nie robią, bo oto wygląda też na to (zgodnie, zresztą, z moimi przewidywaniami), że chcą oni w PIW'ie pewnych przeróbek (może nawet skrótów) w tomie II-gim, w zasadzie jestem temu przeciwny, a w każdym razie przeciwny jakimkolwiek bądź własnemu „udziałowi rodzicielskiemu” w tego rodzaju „operacji nad moim dzieckiem”, – mógłbym natomiast zgodzić się na przeprowadzenie operacji przez jakiegoś „chirurga-specjalistę” (miałem na myśli głównie Witolda Billipa<sup>3</sup>, zapewne Państwo znają jego prace krytyczne o moich książkach), – z tym przecież, że książka nie mogłaby zostać oddana do druku, dopóki bym wyników „operacji” nie zaaprobował. Sprawa n a r a z i e (poprzez okres urlopów w Polsce w ogóle, a więc, w PIW'ie) jest w zawieszeniu; ma się zaktualizować znów we wrześniu-październiku.

Skończyłem też pisać *Tylko Beatrycze*<sup>4</sup> – równo w 5 lat po „urodzeniu się” tego pomysłu powieściowego. W tej powieści tekst odautorski stanowi chyba jedną setną całości (ze 3 i pół strony na 351<sup>5</sup>), – na całą resztę składają się bądź dialogi rzeczywiste (jak gdyby w dramacie, tylko nie liczącym się z „czasem trwania przedstawienia”), bądź zapisy (oraz komentarze do zapisów), pełne dialogów urojonych (np. „bohatera” z własnymi przyjaciółmi: Trwogą i Ulgą). PAX'owi podobno zależy na tym, by wydać *Tylko Beatrycze* bardzo szybko, – mianowicie jeszcze przed upływem roku 1962.

**Pani ręce całuję, – Pana pozdrawiam najserdeczniej, – oddany Teodor Parnicki<sup>6</sup>**

List na jednej karcie formatu A4, zapisanej obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem.

- <sup>1</sup> Samon (zm. 658) – frankijski kupiec, założyciel i władca pierwszego państwa słowiańskiego, powstałego wskutek buntu ludności słowiańskiej Czech i Moraw przeciwko Awarom; państwo rozpadło się po śmierci Samona. Pojawia się on w *Muzie dalekich podróży. Powieści* (Warszawa 1970) T. Parnickiego i w *Rozdwojonym w sobie* (Warszawa 1983).
- <sup>2</sup> Gerard Labuda (1916–2010) – wybitny polski historyk, mediewista. Związany z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (rektor w latach 1962–1965), wiceprezes Polskiej Akademii Nauk (1984–1989) oraz prezes Polskiej Akademii Umiejętności (1989–1994).  
G. Labuda, *Pierwsze państwo słowiańskie – państwo Samona*. Poznań 1949.
- <sup>3</sup> Witold Billip (1931–1991) – krytyk literacki, związany głównie z „Nowymi Książkami”.
- <sup>4</sup> T. Parnicki, *Tylko Beatrycze. Powieść historyczna*. Warszawa 1962.
- <sup>5</sup> Chodzi o kilka fragmentów w rozdziale XII, zob. T. Parnicki, *Tylko Beatrycze. Powieść historyczna*. Wstęp. R. Koziołek. Oprac., komentarz I. Gielata. Wyd. 7. Wrocław 2001, s. 261–282. BN I 304.
- <sup>6</sup> Kolorem czerwonym.

15

4 września 1962

Wielce Szanowny i Drogi Panie,

Dziękuję serdecznie za dwa ostatnie listy. Dopiero drugi z nich stworzył mi możliwość znalezienia – przy książce Tołstowa – rozprawki Pani Teresy o powieści „nieprawomyślniej”<sup>1</sup>. Jak wszystko, co Pani Teresa z zakresu teorii powieści pisze, – jest to niezmiernie interesujące (a przy tym niezmiernie też dla mnie osobiście pochlebne), – ale nieraz się zastanawiam, czy istotnie moje książki są aż tak bardzo „nowatorskie” i aż tak reprezentatywne dla ruchu literackiego „antypowieściowego”<sup>2</sup>... Owszem, może „nowatorskie” w stosunku do powieści XIX-to wiecznej, – ale czy także i w stosunku do XVIII-to wiecznej?!... Przecież np. w zestawieniu z *Tristramem Shandy* Sterne’a<sup>3</sup> wszystkie moje powieści musiałyby się przedstawić, – jako omalże pocziwe Dickensowsko-Dumasowskie!..

Albo też: czy istotnie aż tak bardzo różnią się *Słowo i ciało* czy część II *Nowej baśni* nawet – od *Klarysy* czy *Pameli* Richardsona<sup>4</sup>!?

Nie jest dla mnie jasny istotny sens wyводу (w szczególności wniosku końcowego) Pana – na temat mojego stosunku do PAX’u i ideologii PAX’owskiej. Jeżeli głównie (choć nie wyłącznie) wydaję swoje książki w PAX’ie, – to dlatego, że oni zabiegają (a i zabiegali wtedy jeszcze, gdy żadne inne w-two, poza nimi nie zabiegało) o drukowanie moich książek, – poza tym, jest mi (intelektualnie) właściwy pewien *furor theologicus*<sup>5</sup>, – więcej jeszcze: nie tyle ortodoksyjność katolicka (czy w ogóle chrześcijańska, czy monoteistyczna), co zafascynowanie problematyką religijną, zafascynowanie też „katolicyzmem w historii”, przy czym – jak łatwo można to stwierdzić, – znając wszystkie moje książki, – nie jest to postawa intelektualnie statyczna, – ale wciąż podlegająca rozwojowi {a skoro rozwojowi, – to i zmienności...}!<sup>6</sup>... Stąd (myślę) wynikałaby sztuczność (i „naciąganie”) we wszystkich tak licznych i częstych, to prawda – próbach przyklepienia memu pisarstwu „etykietyki” ideologiczno-historiozoficznej, – jak np. w „Nowej Kulturze” niedawno zostałem nazwany katolickim mistykiem – „wstecznym”<sup>7</sup>; kto inny zaś uraczył mnie (w liście prywatnym) stwierdzeniem, że *Nową baśnią* „zaszargałem” Polakom



1000-lecie, „spaskudziłem” świętego biskupa<sup>8</sup>. U podstaw mego pisania jest wiara w to, że *spiritus flat ubi vult*<sup>9</sup>... Wierze tej jestem chyba (tu nastąpi pleonazm, – w kategoriach „maślanego masła”) w swej [praktyce pisarskiej] wierzy... Np. teraz fascynuje mnie problem czy – gdyby: Gustaw Adolf<sup>10</sup> nie zginął pod Lützen<sup>11</sup> – nie stworzyłby Imperium europejskiego z chrześcijaństwem, co by było syntezą katolicyzmu (*Verte!*) C.D. z odwrotu: i protestantyzmu, – znacznie logiczniejszą i efektowniejszą, aniżeli elżbietąński anglikanizm... – Dramat indyjski? Znam go słabo – najlepiej jeszcze *Mālavikā i Agnimitra* Kalidasy<sup>12</sup>... Studiowałem to kiedyś dokładnie, – ale raczej jako źródło (choć późne) dla problemu *Końca „Zgody Narządów”*... Moc serdeczności dla obojga Państwa łączę, – Teodor Parnicki<sup>13</sup>.

{Wielka szkoda, że zaginął mój list do Pana – właśnie ten, w którym było ponad 30 znaczków dla brata Pana}<sup>14</sup>

List na dwóch kartach formatu A4, zapisanych obustronnie ciemnym atramentem. U góry s. 1 znajduje się dziewiątka arabska, dodana prawdopodobnie przez adresata.

<sup>1</sup> T. Cieślukowska, *Wokół powieści „nieprawomyślnej”. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”* 1961, z. 2.

<sup>2</sup> W swoim tekście Cieślukowska porównuje powieści Parnickiego m.in. do twórczości W. Faulknera, Th. Wildera i A. Camusa.

<sup>3</sup> L. Sterne, *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy*. Przeł. K. Tarnowska. Warszawa 1995.

<sup>4</sup> S. Richardson: *Clarissa or the History of a Young Lady* (1748). London 1985; *Pamela, or, Virtue Rewarded* (1740). Harmondsworth 1985.

<sup>5</sup> *Furor theologicus* (łac.) – tutaj: zamilowanie, zainteresowanie teologią.

<sup>6</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 2, oznaczony w tekście głównym gwiazdka.

<sup>7</sup> Ostatnia, przed r. 1962, recenzja (dotycząca *Słowa i ciała*) książki Parnickiego to W. Billipa *Historia i poznanie* („Nowa Kultura” 1960, nr 19, s. 2). Nie pada w niej jednak podobne stwierdzenie.

<sup>8</sup> Chodzi o to, że wedle pierwszego tomu *Nowej baśni* biskup Stanisław miał być dzieckiem Bolesława Chrobrego i Przeclawy, kijowskiej księżniczki, poczętym wskutek gwałtu w 1018 roku. Póki co, nie wiadomo, od kogo Parnicki otrzymał taką uwagę, ale wspominał o niej często. Pisał do J. Łukasiewicza: „Ktoś z moich bliskich przyjaciół, wielkich, zresztą, miłośników moich książek, napisał mi, »Nową baśnią zaszargałeś nam (tj. nam, Polakom) tysiąclecie i spaskudziłeś świętego biskupa«. Było to napisane niby pół żartem, ale właśnie tylko pół żartem, – czyli na wpół na serio... Czy podzielałby Pan taką opinię? Czy sądzi Pan, że wiele osób wśród Polaków podzielałoby ją?» (Gorliński-Kucik, „Nikt z krytyków w tym stopniu, co Pan, nie wnikał w »istotny sens“”, s. 187 (list 8)). T. Parnicki wspominał o tym w rozmowie ze S. Szlachtyczem (P. Gorliński-Kucik, „...jeżeli był młyn w Niałku, był młynarz w Niałku...” *Wypowiedź Teodora Parnickiego dla Stefana Szlachtycza*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 1, s. 246), w artykule *O swojej twórczości* („Nurt” 1988, nr 3), a także poświęcił temu zagadnieniu fragment wykładu *Historia w literaturę przekuwana* (Warszawa 1980, s. 390–403), najistotniejsze wydają się tu słowa: „Natomiast ja rozumiem tak: jeżeli nawet byłem pisarzem katolickim, przestałem nim być w chwili, kiedy dałem Stanisławowi Szczepanowskiemu inną biografię niż ta, którą mu nadał uświęcający proces kanonizacyjny. To jest dla mnie oczywiste” (*ibidem*, s. 397). Zob. też Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*. Przeł. R. Grodecki. Oprac. M. Plezia. Wyd. 6. Wrocław 1989, s. 23–24. BN I 59. – A. Dobrowolski, *Nowobaśniowy żywot biskupa Stanisława*. W zb.: *Wyobrażenia i pedanteria. Prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Głowi w 65. rocznicę urodzin*. Red. M. Adamski, M. Gorczyński, M. Gorczyńska, W. Małecki. Wrocław 2008. – Mazurkiewicz, *op. cit.*, s. 31–51.

<sup>9</sup> *Spiritus flat ubi vult* (łac.) – „Duch tchnie, kędy chce” (J 3, 8).

<sup>10</sup> Gustaw II Adolf (1594–1632) – król Szwecji z dynastii Wazów.

<sup>11</sup> Bitwa pod Lützen (1632) – bitwa wojny trzydziestoletniej między Szwecją a niemieckimi Habsburgami, która, mimo ogromnych strat, wygrali Szwedzi.

- <sup>12</sup> *Mālavikāgnimitram* (*Mālavikā i Agnimitra*) – sztuka autorstwa Kalidasy napisana w sanskrycie. Opowiada o miłości króla Agnimitry do służącej swej żony – Mālaviki. Gdy na jaw wychodzi królewskie pochodzenie dziewczyny, zostaje ona zaakceptowana przez żonę Agnimitry.  
Kalidasa – indyjski poeta i dramaturg tworzący w sanskrycie, w okresie między IV a VI w., jeden z najważniejszych twórców tego języka.
- <sup>13</sup> Adnotacja na lewym marginesie s. 1–2, oznaczona w tekście głównym dwoma gwiazdkami.
- <sup>14</sup> Dopisek („do góry nogami”) na początku s. 1.

## 16

## Kochani Państwo!

Ślę Państwu i dzieciom wiele bardzo serdecznych Życzeń na „Gwiazdkę” i na rok 1963. Pani Teresie ręce całuję – Dłoń Pana Sławomira mocno ściskam, – szczerze oddany Teodor Parnicki

{PS. Dziękuję Panu serdecznie za dwa ostatnie listy – za 3 książki (dwie o islamie i Machalskiego *Od Cyrusa do Mosaddeka*<sup>1</sup>) – oraz za życzenia imieninowe (z możliwych Teodorów „mój” to 9 listopada, – zresztą, z biegiem lat „przesuwam się” raczej na obchodzenie urodzin (w marcu).

Mój „stypendysta”, Piechowski, wydał już w PAX’ie swą obszerną powieść historyczną – ciekawym opinii Państwa o niej, – oraz o maszynopisie Tomu II *Nowej baśni* – T. P. *Vertel*<sup>2</sup>.

PS. Billip i Henryk Bereza (ten drugi jako „oficjalny, wewnętrzny” recenzent PIW’u) czytali tom II w maszynopisie. Podobno podobało się to im (Billipowi więcej – niż wszystko – cokolwiek w ogóle napisałem, – pomijając *Koniec „Zg[ody] Nar[odów]”*) – Ocena Berezy zdecydowała, – że PIW już przystąpił do prac redakcyjnych nad tomem II.

T. P.)<sup>3</sup>

Kartka świąteczna, na której s. 2–4 słowa są zapisane ciemnym i czerwonym atramentem.

<sup>1</sup> F. Machalski, *Od Cyrusa do Mosaddeka*. Warszawa 1960.

<sup>2</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>3</sup> Dopisek z boku stronic 2 i 4.

## 17

24 stycznia 1963

Wielce Szanowna i Droga Pani,

Dziękuję najuprzejmiej za miły list z 11 stycznia 1963, oraz za książkę B. Baranowskiego *Znajomość Wschodu, etc.*, – która nadeszła do mnie przed kilkoma dniami, a w związku z którą załączam do niniejszego – zgodnie z życzeniem Pani – odnośne pismo do Łódzkiego T-wa Naukowego (zgodnie też z treścią tego mojego pisma, – proszę o odnośny rachunek; gdy będę go miał, – polecę PAX’owi względnie PIW’owi wysłanie należności przekazem pocztowym, na ręce bądź Pani, bądź do Łódzkiego T-wa Naukowego {w tym drugim wypadku proszę o adres pocztowy To-

warzystwa<sup>1</sup>), – wedle wskazówek Pani. Zresztą, należą się Państwu ode mnie pieniądze za inne jeszcze książki (*Od Cyrusa do Mossadeka – Mahomet i świat muzulmański*<sup>2</sup> – *Książka w świecie islamu*<sup>3</sup> – *To i s t o w: Śladami cywilizacji starożytnego Chozemu*), – proszę napisać mi, ile ten mój dług (włączając koszty przesyłki) wynosi.

Prosiłbym też Panią, względnie Męża Pani, o możliwie szybką wiadomość, – czy dostali Państwo moją (ilustrowaną, barwną) kartkę świąteczno-noworoczną, którą wysłałem pocztą *n i e l o t n i c z ą*, jeszcze w połowie listopada.

Dalej jeszcze: wyszła w PAX'ie moja *Tylko Beatrycze* – 10 stycznia napisałem do PAX'u, by posłali Pani jeden z egzemplarzy autorskich, – proszę o wiadomość, czy ta książka dotarła już do rąk Państwa.

Ż a d n a z moich książek *n i e* była dotąd wydana w ż a d n y m języku obcym<sup>4</sup>. Co do przekładów francuskich, niektórzy moi przyjaciele, bodajże w latach 1950–[19]52, – czynili w Paryżu próby (zdaje się, w w-twie Gallimard) co do *Aecjusza*, [*ostatniego Rzymianina*] i *Srebrnych orłów*, – ale Gallimard odrzucił (zresztą, podobno przedłożone zostało wydawnictwom francuskim bardzo złe tłumaczenie). **Ręce Pani całuję (dla Męża Pani łączę swe serdeczności – i raz jeszcze śle wiele najlepszych Życzeń na rok 1963, – szczerze oddany Teodor Parnicki<sup>5</sup>)<sup>6</sup>**

List na dwóch kartach formatu A4, zapisanych obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. W lewym górnym rogu s. 1 widnieje pieczętka z meksykańskim adresem nadawcy: Teodor Parnicki, Paseo de la Reforma 237 Apt. 17, Mexico 5, D. F., Mexico. W prawym górnym rogu s. 1 dopisek: „1 załącznik”, o trudnym do ustalenia znaczeniu i autorstwie.

<sup>1</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 1, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.

<sup>2</sup> J. Reychman, *Mahomet i świat muzulmański*. Warszawa 1958.

<sup>3</sup> J. Bielański, *Książka w świecie islamu*. Wrocław 1961.

<sup>4</sup> Sytuacja ta zmieni się, ale dopiero w 1969 roku. *Aecjusz*, *ostatni Rzymianin* tłumaczony był na rosyjski, estoński, bułgarski, węgierski i niemiecki, *Srebrne orły* – na rosyjski, bułgarski i czeski. Po francusku ukazały się *Koniec „Zgody Narodów”* oraz *Słowo i ciało*.

<sup>5</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>6</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 2, oznaczy w tekście głównym gwiazdką.

24 marca 1963

Wielce Szanowni i Kochani Państwo,

Ostatni miesiąc przyniósł mi wiele kłopotów, a i chorobę, {w samym dniu, gdy kończyłem 55 lat (5 marca) „zwalila” mnie grypa z komplikacjami i gorączką 39°<sup>o</sup>}<sup>1</sup>, – dlatego ze znacznym opóźnieniem odpowiadam na miły list Pani Teresy. Nade wszystko: dziękuję za prezenty książkowe. (Bo owszem, właśnie są to prezenty, – skoro na zapytanie, ile jestem winien Państwu za posyłane mi książki, – odpowiedziała mi Pani wspaniałomyślnie: „dotychczas nic”.)

Co do zapytań P a n a, wiążących się z projektem wydawania moich książek w języku francuskim, – sprawy wyglądają tak:

1) *N i e* umiem wskazać ż a d n e j recenzji o moich książkach w j a k i m k o l w i e k b ą d ź języku obcym;

II) A) Już wiele lat temu i *Verte!*<sup>2</sup> *Srebrne orły* zostały przełożone na język niemiecki przez znanego tłumacza (Konopnicka, Andrzejewski, Sienkiewicz<sup>3</sup> etc.) p. Eustachego Świeżawskiego<sup>4</sup> (303. Rorschacher St[rasse] St. Gallen – Szwajcaria), – ale *nie* mógł znaleźć wydawcy, choć próbował wielokrotnie (podobno dla niemieckich wydawców katol[ickich] *Srebrne] orły* są „prze-erotyzowane”, – dla niekatolickich są „antyniemieckie”). B) Przed kilkoma laty zawarł ze mną formalną umowę na wydanie włoskiego przekładu *Srebrnych] orłów Silva* – Mediolan-Genova (tłumaczka: pani Wanda Andreis-Wyhowska<sup>5</sup>, Roma, Via de Periodisti 21), – ale książki tej *nie* wydał (podobno pani Andreis-Wyhowska procesowała się z nim nawet o swe honorarium tłumacza).

Dla orientacji załączam do niniejszego negatywną odpowiedź słynnego londyńskiego w-twa Heinemann w sprawie wydania *Końca „Zg[ody] Nar[odów]”* po angielsku. {Od czasu otrzymania tego właśnie listu przestałem (gdymnie samego chodzi) zabiegać o tłumaczenia}<sup>6</sup>.

Czy Pani Teresa otrzymała nareszcie z PAX'u jeden z egzemplarzy autorskich książki *Tylko Beatrycze?* Obawiam się, że *nie!* W ogóle jest jakaś „zagadkowa historia” wokół sprawy wydania przez PAX tej książki... Nie ma jej (jak dotąd) w sprzedaży, choć ja sam dostałem egzemplarz sygnałny (?!?) jeszcze w połowie stycznia, – nigdzie w prasie (nawet we własnej prasie PAX'u) *nie* było „zwyczajowych” notatek o ukazaniu się tej książki... Nikt z osób (którym PAX miał na moje zlecenie rozesłać egzemplarze, właśnie „autorskie”) egzemplarzy tych *nie* dostał dotąd... Pani Teresa – wiem, [że] jest blisko z prof. Skwarczyńską, a z kolei prof. Skwarczyńska z PAX'em, – może by tą drogą dało się przeniknąć całą tę „zagadkową historię?”

**{Z góry najuprzejmiej dziękuję – Pani ręce czule całuję, – Pana ściskam najserdeczniej. Szczerze oddany, – Teodor Parnicki}**<sup>7</sup>

List na dwóch kartach formatu A4, zapisanych obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. Karta druga oznaczona rzymską cyfrą II w lewym górnym rogu.

<sup>1</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 1, oznaczony w tekście głównym gwiazdka.

<sup>2</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>3</sup> Parnicki swój stosunek do twórczości Sienkiewicza określał – za pomocą biblijnej metafory – walką Jakuba z Aniołem.

<sup>4</sup> Eustachy Świeżawski (1899–1964) – kompozytor i tłumacz.

<sup>5</sup> Wanda Wyhowska de Andreis (1906–2006) – dziennikarka i działaczka emigracyjna, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. We Włoszech przebywała okresowo przed drugą wojną światową, po niej – już na stałe, współpracowała z Radiem Wolna Europa.

<sup>6</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 2, oznaczony w tekście głównym gwiazdka.

<sup>7</sup> Dopisek kolorem czerwonym na lewym marginesie s. 3, oznaczony w tekście głównym gwiazdka.

Wielce Szanowny i Drogi Panie,

Parę słów od Pana, – z transkrypcją wiersza Gumilowa<sup>1</sup> *Słowo* dostałem (poprzednio zaś obszerniejszy list od Pani Teresy), – dziękuję serdecznie Państwu obojemu.

Nie mogę teraz pisać obszerniej, – jestem bowiem przy „finiszu” pracy nad tomem trzecim *Nowej baśni*<sup>2</sup>, jak zawsze – ilekroć którąkolwiek książkę swoją kończę, – mam nastrój jak najgorszy; wydaje mi się że i ta właśnie książka, jak wszystkie poprzednie, – n a n i c! Całe życie (55 lat z górą już) zmarnowane i lepiej było zostać nauczycielem historii, łaciny czy rosyjskiego...

Może dlatego właśnie powitałem przesłane mi przez Pana wiersze Gumilowa, – jako sąd Pana i małżonki Pańskiej nad *Tylko Beatrycze* – szczególnie gdy chodzi o zamknięcie wiersza: „И, как пчелы в улье опустелом, Дурно пахнут мертвые слова”<sup>3</sup>. Czy odgadłem?! **Moc serdeczności dla Pana ślę, – Pani Teresie**<sup>4</sup> { **ręce całuje, – oddany Teodor Parnicki**}<sup>5</sup>

{**Na kopercie cztery znaczki!**}<sup>6</sup>

List na jednej karcie formatu A5, zapisanej obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem. U góry s. 1 widnieje dziesiątka arabska, dodana prawdopodobnie przez adresata.

<sup>1</sup> Nikołaj Stiepanowicz Gumilow (1886–1921) – rosyjski poeta modernistyczny, współtwórca akmeizmu, studiował we Francji i w Rosji, podróżował po Afryce. Autor tomów poezji, prozy i publicystki. Mąż Anny Achmatowej, a następnie Anny Engelhardt. Stracony za rzekomy udział w spisku białogwardyjskim.

<sup>2</sup> T. Parnicki, *Nowa baśń*. Cz. 3: *Labirynt*. Warszawa 1964.

<sup>3</sup> N. Gumilow, *Słowo*. Przeł. L. Engelking. „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2005, nr 48. Na stronie: <https://www.podkowińskimagazyn.pl/nr48/engelking48.htm#gumi> (data dostępu: 4 II 2018):

I jak pszczoły w wymarłym ulu  
Strasznie cuchną nieżywe słowa.

Dziękuję bardzo za pomoc Paniom Małgorzacie Tarnackiej i Monice Szafrąńskiej. Kolorem czerwonym.

<sup>4</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 2, kolorem czerwonym, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.

<sup>6</sup> Adnotacja na lewym marginesie s. 1, kolorem czerwonym.

Wielce Szanowni i Kochani Państwo,

Nie potrzebuję chyba rozwódzić się szeroko nad tym, jak cenne i ważne było dla mnie osobiste spotkanie się z Państwem<sup>1</sup>. Brak czasu (tak wielki, że dopiero z Olsztyna mogę do Państwa napisać; z Warszawy – było to niepodobieństwem) sprawia, że piszę dopiero teraz. Jeśli Pani Teresa pozwoli mi na pewną uwagę krytyczną (podyktowaną, zresztą, zatroskaniem o to, by w druku odnośna praca Pani wyglądała jak najlepiej), – jestem zdania, że stanowczo wymaga przeróbki i to gruntownej, – rozdział poświęcony „źródłom historiograficznym” (np. interpretacja pochodzenia źródłowego postaci Maksymiliana w części II *Twarzy księżycy* jest całkowicie błędna!!). Pozwoliłem sobie dać rozprawę Panu Lichniakowi<sup>2</sup> do przeczytania, – {sądzę, że Pani nie ma nic przeciwko temu...}<sup>3</sup>

{**Na święta i Nowy Rok ślę dla Państwa i wszystkich ich najbliższych moc serdeczności – Teodor P.**}<sup>4</sup>

{PS.<sup>5</sup> Czy nie mogliby Państwo (lub jedno z Państwa przynajmniej) na jeden dzień przyjechać do Warszawy, między 29 grudnia a 7 stycznia. **8 stycznia mam wyjechać do Krakowa, Wrocławia, etc. Konieczne jest, byśmy porozmawiali**<sup>6</sup> z sobą obszerniej – głównie o rozprawie Pani}<sup>7</sup>

List na jednej karcie formatu A5, zapisanej obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem.

- <sup>1</sup> Spotkanie to (jak i kolejne – zob. list 21) miało miejsce w trakcie pierwszej wizyty Parnickich w Polsce, między listopadem 1963 a kwietniem 1964.
- <sup>2</sup> Zygmunt Lichniak (1925–2015) – związany był z Instytutem Wydawniczym PAX.
- <sup>3</sup> Adnotacja na lewym marginesie s. 2, zaznaczona w tekście głównym gwiazdką.
- <sup>4</sup> Dopisek na lewym marginesie s. 2, kolorem czerwonym.
- <sup>5</sup> Kolorem czerwonym.
- <sup>6</sup> Kolorem czerwonym.
- <sup>7</sup> *Postscriptum* zanotowane jest na marginesach lewym i prawym, a także u góry s. 1 (kolejność zapisów oznaczona gwiazdkami).

21

12 lutego 1964

Wielce Szanowni i Kochani Państwo,

Oboje z Ela<sup>1</sup> gorąco dziękujemy za niezmiernie miłe godziny wieczorne, spędzone w domu Państwa po moim spotkaniu z czytelnikami w lokalu PAX'u w Łodzi. Pan Sławomir był łaskaw zapowiedzieć swój przyjazd do Warszawy na początek przyszłego tygodnia, – przypominam, że we środę, 19-go, mamy jechać na 2 dni do Lublina, – więc spodziewam się Pana zobaczyć {Mokotowska 51/53 m. 15 (II klatka schodowa), u pp. Sobieszczańskich<sup>2</sup>. Telef[on] – 28-82-24}<sup>3</sup> w poniedziałek lub we wtorek. Gdyby Pan znów przywiózł pracę Pani Teresy, – moglibyśmy bardziej szczegółowo przedyskutować rozdział *Źródła historiograficzne*.

**Oboje z Ela dla obojga Państwa moc serdeczności łączymy – Teodor Parnicki<sup>4</sup>**

List na jednej karcie formatu A5, zapisanej obustronnie ciemnym i czerwonym atramentem.

- <sup>1</sup> Eleonora Parnicka (1922–2017), z domu Kubińska, *primo voto* Grygier, od 1939 r. przebywała na Litwie, następnie wywieziona do Komi ASRR, pracowała w Delegaturze Ambasady RP w Syktywkarze. Więziona pod zarzutem szpiegostwa, została zwolniona dzięki interwencjom dyplomatycznym i wyjechała do Kujbyszewa w r. 1942, następnie przebywała w Persji. W latach 1943–1952 pracowała w MSW w Londynie. Była drugą żoną Parnickiego (wzięli ślub 30 XI 1955). Wyjechała do Meksyku w 1956 rok.
- <sup>2</sup> Nie udało się odnaleźć informacji biograficznych.
- <sup>3</sup> Dopisek zanotowany na lewym marginesie s. 2, oznaczony w tekście głównym gwiazdką.
- <sup>4</sup> Kolorem czerwonym.

22

22 listopada 1965

Warszawa, ul. Miodowa 23 m. 16<sup>1</sup>

Wielce Szanowna i Droga Pani,

Z[*e*] wzruszeniem, z przyjemnością, a często i z głębokim podziwem, – czytałem w „odbitce szczotkowej” książkę Pani *Pisarstwo T[*e*odora] P[arnickiego]* {Osobiście za najświetniejsze uważam rozdziały o *Sł[owie] i ciele* i o *Tylko Beatrycze*.}<sup>2</sup>

W czasie czytania jednak natknąłem się na garść błędnych (lub przekreślonych) informacji i pozwoliłem sobie je (choć nie wszystkie, ale tylko najjaskrawsze, zdaniem moim) skorygować. *Verte!*

Korektury te przekazałem Redakcji Instytutu Wydawniczego PAX; wedle pani Frączek<sup>3</sup> jednak Redakcja (w zasadzie chyba słusznie) nie może uwzględnić tych korektur bez zgody Pani, a zgoda ta *nie* nadchodzi (mam nadzieję, że nie uraziła się Pani na mnie, iż w ogóle sobie na te korektury pozwoliłem?!); dłużej zaś oni nie mogą przeciągać czasu, w jakim możliwe byłoby uwzględnienie tych korektur. Mnie osobiście wydawało się, że powinny być korektury te *nie* wzbudzić sprzeciwu Pani, – czyżbym się omylił?!

Jeszcze coś: na str. 17 książki *Pisarstwo T[*e*odora] P[arnickiego]* w przypisie 4<sup>4</sup> wspomina Pani o korespondencji między J. Wolskim<sup>5</sup> a Katedrą Teorii Literatury U[niwersytetu] Ł[ódzkiego]. Czy była to korespondencja w sprawie Baktrii i Partów w moich książkach? Sam chciałem (z d a w n a już) z J. Wolskim nawiązać kontakt, – ale (o, dziwo!) w warszawskim T-wie Orientalistycznym<sup>6</sup> nic o nim nie wiedzą, nawet nazwisko jego nic im nie mówi...

Ręce Pani czule całuję – Teodor Parnicki

List na jednej karcie formatu A5, zapisanej obustronnie ciemnym atramentem.

- <sup>1</sup> Ten i kolejny list (23) napisane zostały w trakcie drugiej wizyty Parnickich w Polsce, na przełomie lat 1965 i 1966.
- <sup>2</sup> Adnotacja na lewym marginesie s. 1, zaznaczona w tekście głównym gwiazdką.
- <sup>3</sup> Helena Frączek – redaktorka pracująca nad powieściami Parnickiego w Instytucie Wydawniczym PAX.
- <sup>4</sup> W tekście głównym czytamy: „Dla rekonstrukcji tego świata niemal jedynym pewnym źródłem jest wiedza numizmatyczna, co stwierdzają zgodnie zarówno W. W. Tarn, jak S. P. Tolstow czy J. Wolski” (P 17). W przypisie 5 (a nie 4) jest taka informacja: „S. P. Tolstow: *Śladami cywilizacji starożytnego Chorezmu*. Warszawa 1953. J. Wolski, list z 15 II 1962 do Katedry Teorii Literatury UŁ”.
- <sup>5</sup> Józef Wolski (1910–2008) – polski historyk starożytności, związany z Uniwersytetem Jagiellońskim, Uniwersytetem Wrocławskim i Uniwersytetem Łódzkim. Autor prac o starożytnym Iranie, Partii oraz Seleucydach.
- <sup>6</sup> Chodzi o zapewne o Polskie Towarzystwo Orientalistyczne, założone w r. 1922 we Lwowie, od r. 1953 działa w Warszawie; wydawca „Przeglądu Orientalistycznego”.

23

8/III 1966

Droga Pani,

Dziękuję za egzemplarz książki. Co prawda, sam kupiłem od PAX'u 40 egzemplarzy, ażeby rozesłać przyjaciołom i znajomym w Meksyku i gdzie indziej. Kończę pracę nad powieścią *Śmierć Aecjusza* równo w 30 lat po ukończeniu *Aecjusza*, [ostatniego *Rzymianina*]<sup>1</sup> – **oddany Teodor Parnicki**<sup>2</sup>

Kartka pocztowa ze zdjęciem Studni „Gruba Kaśka” w Warszawie (wedle objaśnienia na rewersie), zapisana po lewej stronie ciemnym i czerwonym atramentem. Po prawej stronie widnieje adres Cieślikowskich. Data nadania na stemplu pocztowym: „08.03.1966”.

<sup>1</sup> Zob. T. Parnicki, *Śmierć Aecjusza*. Warszawa 1966, s. 428: „Praca nad powieścią *Śmierć Aecjusza* – choć planowana od wielu lat w Meksyku – dokonywała się w całości w Warszawie, a ukończona została dokładnie w trzydzieści lat i w trzy dni bez jedenastu godzin po ukończeniu przeze mnie we Lwowie pracy nad powieścią *Aecjusz, ostatni Rzymianin*. Mianowicie: pracę nad *Aecjuszem, ostatnim Rzymianinem* ukończyłem w niedzielę 8 marca 1936 roku około godziny 11 rano; pracę nad *Śmiercią Aecjusza* – w piątek 11 marca 1966 roku o godzinie 0.28”.

<sup>2</sup> Kolorem czerwonym.

24

16/XI 1966 (16 listopada)<sup>1</sup>Wielce Szanowny i Drogi Panie,<sup>2</sup>

Pani Teresa łaskawie powiadomiła mnie o staraniach Pana, zdążających do wystawienia w Teatrze Polskim we Wrocławiu adaptacji *Końca „Zgody Narodów”*<sup>3</sup>. Gorąco Panu za tę inicjatywę dziękuję, choć przyznam się – mam pewne wątpliwości: czy istotnie z powieści moich właśnie *Koniec „Zgody Nar[odów]”* najbardziej nadaje się do inscenizacji w teatrze. Byłbym Panu bardzo wdzięczny za więcej szczegółów, m.in. za informację, jaka mnie będzie mogła przysługiwać kontrola nad dokonywaniem się adaptacji. Kładę nacisk na tę sprawę, bo w sprawie właśnie takiej (jeśli chodzi o adaptację teatralno-telewizyjną *Tylko Beatrycze*<sup>4</sup>) doświadczenia moje nie okazały się być takie, jakie mi z telewizji przyrzekano, gdym był w Polsce.

**Gorąco Pana ściskam – Teodor Parnicki**<sup>5</sup>

{PS. Przypomniałem sobie, że ma Pan brata filatelistę załączam więc [znaczki], jakie mam pod ręką. T. P.}<sup>6</sup>

{Nie wysyłam tego listu pocztą lotniczą, bo przecież przygotowanie *Końca „Zgody Nar[odów]”* do adaptacji teatralnej zapewne potrwa [bardzo] długo.}<sup>7</sup>

List na jednej karcie formatu A4, zapisanej jednostronnie ciemnym i czerwonym atramentem.

<sup>1</sup> Kolorem czerwonym.

<sup>2</sup> Kolorem czerwonym.



- <sup>3</sup> Adaptacja ta nie doszła do skutku. *Koniec „Zgody Narodów”* był za to przedstawiony w formie słuchowiska radiowego.
- <sup>4</sup> Ekranizacja powieści miała miejsce wiele lat później – *Tylko Beatrycze* w reżyserii S. Szlachtycza (Polska 1975). Zob. H. Samsonowska, *Sięgać w głąb przyczyn i skutków. Wywiad z T. Parnickim*. „Kino” 1976, nr 6. – Gorliński-Kucik, „...jeżeli był młyn w Niałku, był młynarz w Niałku...”
- <sup>5</sup> Kolorem czerwonym.
- <sup>6</sup> Dopisek na prawym marginesie s. 1.
- <sup>7</sup> Adnotacja na prawym marginesie s. 1.

---

Abstract

---

**“KONTAKT INTELEKTUALNY Z PAŃSTWEM OBOJGIEM NA ODLEGŁOŚĆ DAJE MI [...] WIELE RADOŚCI” (“THE INTELLECTUAL CONTACT WITH BOTH OF YOU FROM DISTANCE [...] BRINGS ME MUCH HAPPINESS”)**

TEODOR PARNICKI'S LETTERS TO TERESA AND SŁAWOMIR CIEŚLIKOWSCY FROM THE YEARS 1961–1966

Edited by

PIOTR GORLIŃSKI-KUCIK University of Silesia, Katowice

ORCID: 0000-0003-3733-4023

In the broad collection of Teodor Parnicki's letters to Teresa and Sławomir Cieślukowski from the 1960s we observe the intellectualists' gradually forming transcontinental friendship. The prose writer, while staying on emigration in Mexico, was detached from readers but eager to contact them, whereas Teresa Cieślukowska, connected with the University of Łódź, worked at that time on her doctoral dissertation (ultimately a book) on Parnicki's creativity. Sławomir Cieślukowski, a distinguished Orientalist (Indian scholar), was also a careful reader of Parnicki's novels, and traces of this reading can also be found in the letters in question. Since the period for the correspondents was a time of intense activity, their letters are pithy: they refer mainly to issues connected to literature and history. Owing to that, they become an important source text.



### 3. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki CX, 2019, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2019.3.13

MARTA TOMCZOK Uniwersytet Śląski, Katowice

#### POSTRONNY ZAANGAŻOWANY WOKÓŁ NOWEJ KONCEPCJI METODOLOGICZNEJ

Karolina Koprowska, *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*. Kraków 2018. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 238, 4 nlb.

#### Świadek: między dokumentem a poezją

Dyskusja wokół pojęcia świadka, a przede wszystkim negocjowanie i uściślanie znaczenia, ram teoretycznych, zastosowania i ograniczeń samego terminu stały się w Polsce w ostatnich latach podstawą jednej z ważniejszych refleksji podejmowanych przez badaczy Zagłady. Refleksja ta od samego początku, czyli przynajmniej od połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku i reakcji Europy na film *Shoah* Claude'a Lanzmanna, ma wymiar interdyscyplinarny; pobudza bądź zachęca do zabrania głosu także wielu teoretyków nie związanych bezpośrednio z Zagładą, szczególnie filozofów kultury, literatury czy wizualności. Jeśli przyjąć, że pierwszą falę polskich sporów na temat świadkowania tworzą trzy wydarzenia lat osiemdziesiątych, takie jak emisja *Shoah* (1985), publikacja artykułu Jana Błońskiego *Biedni Polacy patrzą na getto* (1987) oraz konflikt z zakonem sióstr karmelitanek (1984–1989)<sup>1</sup>, otoczone serią wystąpień i artykułów polskich historyków i publicystów, które przedrukowano w antologii *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009* pod redakcją Adama Michnika<sup>2</sup>, to wówczas publikacje z lat 2016–2018, powstałe przede wszystkim w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie oraz w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, należałoby zaliczyć do drugiej fali wspomnianej dyskusji. Przy czym jako podstawę rozróżnienia obu tych fal (czy może raczej: obu rodzajów reakcji) powinno się traktować nie tylko okoliczności polityczne, zmieniające się w czasie, ale także rosnący dystans wobec zakończenia wojny, wspomagający ożywienie teoretyczne i coraz śmielsze próby przezwyciężenia paradygmatu wyjątkowości Zagłady.

Wśród publikacji, które najmocniej wpłynęły na polskie badania pojęcia świadka, należy wymienić dwa numery „Tekstów Drugich” z lat 2017–2018, zatytułowane *Chłopskość*<sup>3</sup> i *Ustanawianie świadka*<sup>4</sup> (z ważnymi artykułami Ryszarda Nycza, Agnieszki Daukszy, Romy

<sup>1</sup> J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Teksty Drugie” 1987, nr 2. Propozycja wyróżnienia akurat tych trzech wydarzeń i przypisanie im symbolicznego znaczenia dla przywracania polskiej pamięci o Zagładzie w ubiegłym stuleciu pochodzi od J.-Ch. Szurka (*Między historią a pamięcią. Polski świadek Zagłady*. Przeł. A. Sianko. W zb.: *Zagłada Żydów. Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji. Wybrane materiały z kolokwium polsko-francuskiego*, Lublin, 22–23 stycznia 2004. Red. B. Engelking [i in.]. Lublin 2006, s. 179–181).

<sup>2</sup> *Przeciw antysemityzmowi 1936–2009*. Red. A. Michnik. Kraków 2010.

<sup>3</sup> „Teksty Drugie” 2017, nr 6.

<sup>4</sup> Jw., 2018, nr 3.

Sendyki i Joanny Tokarskiej-Bakir), prace samej Sendyki<sup>5</sup>, wyniki badań zespołu Maryli Hopfinger, Katarzyny Chmielewskiej, Tomasza Żukowskiego i innych, w tym szczególnie *Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej (1942–2015)*<sup>6</sup>, a także monografię Żukowskiego *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*<sup>7</sup>. Uzupełnienie tej listy stanowią prace Jacka Małczyńskiego<sup>8</sup> i Mikołaja Smykowskiego<sup>9</sup> na temat czynienia świadkiem Zagłady podmiotów nieantropocentrycznych, takich jak krajobraz czy rośliny bądź też rozprawa *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej* Anny Mach, badaczki związanej z Uniwersytetem Warszawskim<sup>10</sup>.

Bodaj wszystkie wspomniane publikacje odwołują się do książki Raula Hilberga *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, wydanej po raz pierwszy w roku 1992, a przetłumaczonej na język polski 15 lat później<sup>11</sup>. Jedna z jej części została zatytułowana *Świadkowie* i odnosi się do kilkusetmilionowej ludności nieżydowskiej zamieszkującej obszar Europy, który znalazł się pod wpływem bądź kontrolą reżimu nazistowskiego. Jak pisze Hilberg, wśród mieszkańców tego obszaru przeważało „poczucie obojętności, a nawet apatii wobec wszystkich wydarzeń niemających bezpośredniego związku z [ich] własnym życiem [...]. Wszyscy uważali się za ofiary – czy to wojny, czy to prześladowań, czy też »losu«”<sup>12</sup>.

W dalszej części wywodu stosuje Hilberg mniej neutralną typologię i dzieli dużą, niejednorodną grupę świadków na sprawiedliwych, beneficjentów oraz obserwatorów. To, jak trudno wykorzystać te pojęcia do analizy pojedynczych przypadków, unaocznione zostaje przez fakt, że Hilberg używa ich wymiennie z określeniami typu „gapie”, „mimowolni świadkowie” czy „śmiejący się”<sup>13</sup>, za każdym razem zaznaczając, iż owymi *bystanders* byli ludzie niechętni do solidaryzowania się z ofiarami. Charakterystyczny wydaje się sposób, w jaki Hilberg przedstawia polskich chłopów. Zwykle jest im na rękę zniknięcie Żydów (anulowanie długów<sup>14</sup>), a jako świadkowie Zagłady stają się reprezentanci tej warstwy społecznej cynicznymi gapiami<sup>15</sup>.

Do wspomnianych niejasności dość znamienne odniosła się Elżbieta Janicka: „trzecie ogniwo triady Hilbergowskiej nie funkcjonuje. Zaproponowany przez badacza »uchwyt pojęciowy« jest nieadekwatny. *Bystander?* Ani *stander*. Ani *by*. Ale ciągle nie mamy języka, by nazwać to miejsce – polskie miejsce, które na pewno nie jest miejscem świadka, choć ta kategoria przyjęła się w refleksji nad Zagładą i organizuje analizy na przykład Roberta J. Lif-

<sup>5</sup> Zob. np. R. Sendyka, *Poświadek, przeciw-postronny i (niczyja) trauma*. „Widok” 2017, nr 18. Na stronie: <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/512/1024> (data dostępu: 31 III 2019).

<sup>6</sup> *Opowieść o niewinności. Kategoria świadka Zagłady w kulturze polskiej*. Projekt, red. M. Hopfinger, T. Żukowski. Warszawa 2018.

<sup>7</sup> T. Żukowski, *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018.

<sup>8</sup> J. Małczyński, *Krajobrazy Zagłady. Perspektywa historii środowiskowej*. Warszawa 2018.

<sup>9</sup> W roku 2019 na Wydziale Historycznym UAM w Poznaniu Smykowski obronił rozprawę doktorską zatytułowaną *Ekologie Zagłady. Krytyczne studium z antropologii krajobrazu poobozowego na przykładzie byłego obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem*, przygotowaną pod kierunkiem E. Domańskiej i antropologa kultury J. Schmidta.

<sup>10</sup> A. Mach, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*. Warszawa–Toruń 2016.

<sup>11</sup> R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. Giebułtowski. Warszawa 2007.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 283.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 315–316.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 297.

<sup>15</sup> Chodzi o gest podrzynania gardła pokazywany wieszonym do Treblinki Żydom przez chłopów, który Hilberg (*op. cit.*, s. 316) zapamiętał z filmu C. Lanzmanna i relacji R. Glazara.

tona czy Michaela C. Steinlaufa. Bo czy świadek zaangażowany – w przenośni i/lub dosłownie – to jeszcze świadek?”<sup>16</sup>

W opinii Nycza, autora artykułu poprzedzającego numer „Tekstów Drugich” poświęcony ustanawianiu świadka, dyskutowana kategoria ma jednak swoje zalety. Najważniejszą z nich eksponuje wspomniany tekst Błońskiego, w którym świadkami stają się Polacy tożsami z grupą współcześnie żyjących obywateli powiązanych ze swoimi przodkami odpowiedzialnością za zachowania w czasie wojny. Pojęcie świadka rodzi zatem wśród narodu współodpowiedzialność, a także wymaga postawy zaangażowanej, mimo iż – jak uzasadnia Nycz – bycie świadkiem oznacza przede wszystkim bierność i pasywność uczestników „doświadczenia granicznego”, które przypadło im w udziale mimo woli<sup>17</sup>.

Istotne dla podsumowania tej części rozważań wydaje się zdanie francuskiego historyka Jeana-Charles’a Szurka, autora wariantywnego pojęcia „kraj-swiadek”: „W morderczej machinie nazistowskiej Polska zajmuje miejsce szczególne. To na jej ziemi doszło do zbrodni [...]. Czy można powiedzieć, że bliskość jakiegoś wydarzenia zapewnia bardziej wyostrome spojrzenie? Wiadomo, że nie. Tylko poetycka intuicja Czesława Miłosza pozwoliła mu pojąć trwożę, która ogarnie świadka wtedy, gdy przypisze mu się współuczestnictwo w zbrodni”<sup>18</sup>.

### Postronny: kwestie metodologiczne

Zaproponowana przez Karolinę Koprowską w recenzowanej pracy<sup>19</sup> kategoria postronnego, wspomniana wcześniej m.in. przez Sendykę, stanowi próbę włączenia się do omówionej dyskusji za pomocą nowej propozycji metodologicznej oraz dzięki uwzględnieniu – pomijanej dotąd – grupy autorów świadectw, jakimi są polscy chłopci. Te dwie cechy książki Koprowskiej czynią ją *ex definitione* pracą potrzebną i przełomową. Cecha trzecia – jakość badań – będąca przedmiotem dalszego namysłu, jedynie tę ważność ugruntowuje i potwierdza.

W pracy Hilberga chłopci stanowią „element animalistyczny”. Określenie to, pochodzące z wywiadu-rzeki z Janem Tomaszem Grossem<sup>20</sup>, po pierwsze, odtwarza bardzo jednostronny ogląd tej grupy społecznej w historiografii Zagłady, po drugie, odsłania podszyte lękiem wyobrażenia inteligencji na jej temat<sup>21</sup>. Można stwierdzić, że praca Koprowskiej odpowiada przede wszystkim na postulaty sformułowane podczas zorganizowanej w IBL PAN w roku 2017 konferencji *Chłopskość*, w której uczestniczyła autorka. Należałyby do nich wolne od uprzedzeń ujęcie kwestii chłopskiej<sup>22</sup> oraz opracowanie zniuansowanych metod badań kultury i dziedzictwa chłopów<sup>23</sup>.

Koprowska, doskonale świadoma „potęgi stereotypu”<sup>24</sup>, próbuje ustawić perspektywę badawczą w taki sposób, aby uchwycić przede wszystkim „chłopskość” i wysuplać z tej abstrakcji jak najwięcej jednostkowych – specyficznych dla wspomnianej grupy – postaw, rytuałów i zachowań. Bodaj najistotniejsza uwaga, jaka przy tej okazji pada, wiąże się z ob-

<sup>16</sup> E. Janicka, *Pamięć przyswojona. Koncepcja polskiego doświadczenia zagłady Żydów jako traumy zbiorowej w świetle rewizji kategorii świadka*. „Studia Literaria et Historica” nr 3/4 (2015).

<sup>17</sup> R. Nycz, *My, świadkowie*. „Teksty Drugie” 2018, nr 3. Na stronie: <http://tekstydrugie.pl/news/2018-nr-3-ustanawianie-swiadka> (data dostępu: 31 III 2019).

<sup>18</sup> Szurek, *op. cit.*, s. 175.

<sup>19</sup> Podstawę publikacji stanowi praca magisterska napisana przez autorkę pod kierunkiem R. Nycza i wyróżniona w konkursach im. J. J. Lipskiego (2018) oraz M. Bałabana (2018).

<sup>20</sup> „...bardzo dawno temu, mniej więcej w zeszły piątek...” *Jan Tomasz Gross w rozmowie z Aleksandrą Pawlicką*. Warszawa 2018.

<sup>21</sup> Zob. A. Dauksza, *O pewnym chłopskim geście. Od rabacji do Zagłady*. „Teksty Drugie” 2017, nr 6.

<sup>22</sup> Zob. G. Grochowski, *Kwestia chłopska*. Jw.

<sup>23</sup> Dauksza, *op. cit.*, s. 105.

<sup>24</sup> Taki tytuł nosi jeden z rozdziałów monografii (*Potęga stereotypu – z Kolbergiem w tle*).

jaśnieniem, na czym miałyby polegać homogeniczność omawianej warstwy (sama w sobie będąca przecież fikcją, czego dowiodła w artykule polemicznym, poświęconym chłopom z powiatu bielskiego, Tokarska-Bakir<sup>25</sup>) oraz jakie typy reakcji w czasie wojny w niej dominowały. Do najbardziej stereotypowych przekonań, twierdzi Koprowska, należy traktowanie Żyda jako obcego. Dekonstrukcję tego przekonania przeprowadziła, przywoływana przez autorkę recenzowanej książki, Tokarska-Bakir, wykazując, że w pismach Oskara Kolberga, narzucających kierunek także współczesnej refleksji, realni Żydzi są prawie nieobecni, a ich funkcjonowanie w chłopskim myśleniu, najczęściej sprowadzające się do występowania w przysłowiaach, ma charakter „nieruchomej obrzędowej maski” (s. 57).

Realnym problemem, który odsłoniła wojna, stała się wspólnotowość wsi oraz „bezkonfliktowe współistnienie polskiej i żydowskiej społeczności” (s. 55). Wątpliwości badaczki budzi słuszność tej opinii, którą zdają się kwestionować rozliczne przypadki wydawania Żydów w ręce nazistów, a przede wszystkim – współudział chłopów w Zagładzie. Koprowska stawia pytanie, sformułowane wcześniej przez Henrika Edgrena: „skąd postronny wiedział o procesie eksterminacji, co i ile sam widział, czy uświadamiał sobie los Żydów, jakie miał możliwości interweniowania i pomagania ofiarom” (s. 59). Odpowiedź udzielana przez autorkę omawianej pracy – że chłopci wiedzieli wiele, więc powinni ponosić odpowiedzialność za swoje decyzje – jest znana. Wszakże propozycja każdorazowego ich analizowania i rekonstruowania z jednostkowych świadectw stanowi ważny i nowatorski pomysł interpretacyjny, pozwalający wyjaśnić wiele uciążliwych kwestii. Przede wszystkim takie podejście może być traktowane jako korekta jednoznacznych ocen historyków, jak Hilberg, a ostatnio Barbara Engelking. Polemizując z jej stanowiskiem w sprawie rygorystycznego podziału klasowego polskich oprawców („wydają chłopi, pomaga szlachta zagrodowa”<sup>26</sup>), Tokarska-Bakir tłumaczyła, że podstawowym obowiązkiem badacza postaw chłopów wobec Żydów w czasie wojny jest zdefiniowanie tej pierwszej grupy społecznej (jak wykazano w ostatnich latach – trudniejszej w opisie niż ta druga i słabiej znanej) oraz dekonstrukcja schematów myślowych towarzyszących jej deskrypcjom: „Po co utrzymywać stereotyp »zdradzieckiego chama« i szlacheckiego zaścianka, który wprawdzie przed i po wojnie atakował Żydów, ale w jej trakcie z niewiadomych przyczyn ich chronił?”<sup>27</sup>

Zaprojektowana przez Koprowską kategoria postronnego okazuje się możliwie wygodnym i ciekawym narzędziem przedstawiania skomplikowanych relacji chłopsko-żydowskich podczas wojny. Po pierwsze, pozwala na weryfikację wyobrażenia o neutralnym, niezaangażowanym emocjonalnie świadku<sup>28</sup> i pozwala wypracować następującą definicję: „Postronny jest przede wszystkim tym, który nie jest bezstronny, nie może uchylić się od zaangażowania, nie tyle odnoszącego się do konkretnych działań, ile mającego charakter afektywny i emocjonalny. Postronne uczestnictwo, które jest nie-do-zniesienia, stawia go w moralnie dwuznacznej sytuacji wobec cudzego cierpienia. Postronny jest też niemy i milczącym świadkiem – doświadczenie Zagłady pozbawia go zdolności do mówienia lub nie dysponuje on odpowiednim językiem, za pomocą którego mógłby pojęciowo opanować to, co przeżywa(ł) i w czym uczestniczy(ł), albo też decyduje się o tym nie mówić” (s. 10).

Po drugie, kategoria postronnego wymaga zastosowania narzędzi z kilku pól badawczych. Oprócz tych najważniejszych, związanych z wiedzą historyczno-socjologiczną, wymienić

<sup>25</sup> J. Tokarska-Bakir, *Błąd pomiaru. O artykule Barbary Engelking „Powiat bielski”*. „Teksty Drugie” 2018, nr 5.

<sup>26</sup> B. Engelking, *Powiat bielski*. W zb.: *Dalej jest noc. Losy Żydów w wybranych powiatach okupowanej Polski*. Red. B. Engelking, J. Grabowski. T. 1. Warszawa 2018, s. 168.

<sup>27</sup> Tokarska-Bakir, *op. cit.*, s. 193.

<sup>28</sup> Zob. J. Grabowski, *Spółczesność wiejska, policja granatowa i ukrywający się Żydzi: powiat Dąbrowa Tarnowska 1942–1945*. W zb.: *Zarys krajobrazu. Wieś polska wobec Zagłady Żydów 1942–1945*. Red. B. Engelking, J. Grabowski. Wstęp K. Persak. Warszawa 2011, s. 170.

należy obszary takich nauk, jak kulturoznawstwo (w wariacie performatywnym, reprezentowanym przez prace Grzegorza Niziołka, Sendyki i Tokarskiej-Bakir), literaturoznawstwo (retoryka) czy psychologia (afekty, emocje). Pozwalają one rozważać świadectwa chłopów z uwzględnieniem pojęć typu milczenie, niedopowiedzenie, opuszczenie. Te dobrze znane poststrukturalistom kategorie, na trwale wpisane do słownika badacza dyskursów Zagłady, służą, w przekonaniu Koprowskiej, konkretnym celom. Ich drobiazgową, przemyślaną wykładnię stanowią dwa najbardziej oryginalne rozdziały pracy: *Postronny jako okoliczny* oraz *Narracje o wsi i Zagładzie, czyli rzecz o (prze)milczeniu*. Materiał, jaki przeanalizowała w nich autorka, pochodzi z dwu źródeł: z szeroko rozumianej literatury dokumentu osobistego (wraz z krótszymi relacjami czy świadectwami) oraz z literatury pięknej. Niezwykle ważne okazuje się neutralne, wymierzone niejako przeciw tytułowi monografii, potraktowanie interpretowanych tekstów. Koprowska nie różnicuje świadectw, poezji i powieści. Modalność chłopskich wypowiedzi ujawnia, stosując wobec różnych jej gatunków te same sposoby analizy. Ich celem jest przechwycenie intencji nadawcy, umiejscowienie i zobaczenie, często ledwo dostrzegalnego, bohatera żydowskiego, refleksja, w jakich okolicznościach i z jakich przyczyn jego obraz uległ zatarciu, oraz sformułowanie wniosków wypływających z milczenia bądź niemoty tekstu. Jeśli odnosi się one do wypowiedzi ludzi niewykształconych, takich, jakimi byli autorzy np. prac nadesłanych w 1948 roku na konkurs *Opisy mojej wsi*, Koprowska z powodzeniem analizuje ich afektywność, znakomicie wykorzystując teorię wstrętu sformułowaną przez Sarah Ahmed czy Julię Kristevą.

Znacznie bardziej skomplikowanym obiektem badań są utwory pisarzy z tzw. nurtu chłopskiego: Tadeusza Nowaka, Stanisława Piętaka, Bogusława Pogana i innych. W błyskotliwych analizach poezji Nowaka pokazuje Koprowska, jak „tkwiące” w autorze doświadczenie niemocy wobec Zagłady, której był on świadkiem jako dziecko, wydobywa się z uspienia i za pomocą języka przybiera postać metafor. Ale dopiero zobaczone w całości i odpowiednio skontekstualizowane świadectwo, wylaniające się „z sytuacyjnego osadzenia świadczącego podmiotu oraz całej »symptomatologii« (określenie Nietzschego) cielesnych zachowań i ekspresji generowanych przez bodźce dochodzące z dookolnego otoczenia, z sieci oddziaływań empirycznego środowiska, w którym się podmiot znajduje”<sup>29</sup>, staje się tu podstawą nowatorskiej analizy. Uczynienie literatury chłopskiej nurtem na powrót ważnym sprowadza się do wykazania jej „stronniczości” i charakteru testimonialnego.

### Brakujące ogniwo

Wprawdzie kategoria zaproponowana przez Koprowską nie rozwiązuje wszystkich wątpliwości narosłych wokół pojęcia bystandera, badaczka zdołała jednak przewyciężyć niekonkluzywność niektórych pomysłów i rozwiązań poprzedników i, jako pierwsza, spojrzeć na wspomniane pojęcie na tyle szeroko, aby uwzględnić zarówno moralne aspekty badań Zagłady prowadzonych w Polsce – a szczególnie te ich wątki, które stanowią dziś przedmiot zdrażnień politycznych – jak i przygotować skuteczny system mikronarzędzi, za których pomocą przewyciężenie stereotypów kulturowych wiedzie do opracowania podejścia biorącego pod uwagę *differentia specifica* świadectw chłopskich. Określają je, z jednej strony, cechy strukturalne (luki, niedopowiedzenia, wieloznaczności), z drugiej – redefinicja wspólnoty chłopów. Bodaj najistotniejsze w książce Koprowskiej zdanie brzmi: „Zagłada jest pamięcią pojedynczych osób, przechowywaną w prywatnych wspomnieniach. Nie podlega ona transmisji międzypokoleniowej ani też nie zostaje włączona do codziennej komunikacji, czyli takiej, która [...] jest stale obecna w teraźniejszości” (s. 177). Oznacza ono, że studia nad pamięcią chłopską w jej aspekcie kulturo- i literaturoznawczym nie są w ogóle skomunikowane z nad-reprezentowanymi współcześnie studiami nad postpamięcią i traumą. Enklawa, jaką tworzą,

<sup>29</sup> Nycz, *op. cit.*

może w przyszłości stanowić istotne wyzwanie dla humanistyki, uwzględniające nie tylko pracę etnologów, opartą na badaniach terenowych, ale też aplikowalność jej wyników do praktyk filologicznych. Umiejętność połączenia tych rozmaitych możliwości w jednym pojęciu, z niezwykłą precyzją i starannością opisanym przez autorkę *Postronnych?*, wypada uznać za największą zaletę jej inspirującej książki. Nie mniej doniosła wydaje się wyważona analiza dokumentów i literatury, nie tylko potwierdzająca słuszność konstatacji Szurka o profetycznych zdolnościach poezji (jako świadectwa), lecz także ujawniająca nie doceniany na taką skalę potencjał literatury Nowaka, jednego z najwybitniejszych polskich postronnych „spóźnionego rozpoznania” (s. 151)<sup>30</sup>.

#### Abstract

MARTA TOMCZOK University of Silesia, Katowice  
ORCID: 0000-0001-9512-007X

#### AN OUTSIDER INVOLVED ON A NEW METHODOLOGICAL CONCEPTION

The review discusses Karolina Koprowska's book on the category of the outsider in Polish postwar literature and documentation. The reviewer reconstructs the history of the term and its connections with a more common term of *bystander* as well as lists a number of advantages of Koprowska's research proposal, including her originality and innovation.

DOI: 10.18318/pl.2019.3.14

PAWEŁ BEM Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

#### MORALNOŚĆ ARCHIWUM O KORZYŚCIACH Z OŻYWIANIA PRACOWNI PISARZA

PRACOWNIA HERBERTA. STUDIA NAD PROCESEM TEKSTOTWÓRCZYM. Redakcja Mateusz Antoniuk. (Recenzent: Wojciech Kruszewski). Kraków 2017. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 502.

Na marginesie głównych rozważań zawartych w pięknej i pożytecznej książeczce *Zastona* – eseju o historii powieści podzielonym na kilka części – Milan Kundera wścieka się na pisarzy i na literaturoznawców:

„dzieło jest tym, co powieściopisarz w godzinie ostatecznego bilansu uzna za takie. Życie jest krótkie, lektura długa i literatura swym nierozumnym rozmnożeniem popelnia dzisiaj samobójstwo. Każdy powieściopisarz powinien, poczawszy od siebie, usunąć wszystko to, co jest drugoplanowe. I głosić moralność istotności!

Nie sami wszak autorzy, setki, tysiące autorów, lecz także badacze, zastępy badaczy, gromadzą, w imię przeciwstawnej moralności, wszystko to, co znajdują, by tylko objąć Całość, ten najwyższy cel. Całość, czyli góry brulionów, wykreślonych akapitów, rozdziałów odrzuconych przez autora, lecz opublikowanych przez badaczy w wydaniach zwanych »krytycznymi« pod perfidną nazwą »wariantów«, co oznacza, jeśli słowa w ogóle cokolwiek jeszcze

<sup>30</sup> Przez „spóźnione rozpoznanie” Koprowska rozumie niewyrażone we wcześniejszej twórczości Nowaka doświadczenie Zagłady, docierające do niego z całą mocą po czasie – w postaci najróżniejszych powidoków, niedomówień, zaprzeczeń i przemilczeń, z których afektywnym podłożem i językową strukturą musi dopiero rozprawić się badacz.



znaczą, że wszystko, co autor napisał, ma tę samą wartość i jest identycznie przez niego uznawane.

Moralność istotności ustąpiła miejsca moralności archiwum. (Ideal archiwum: słodka równość rządząca w ogromnym, wspólnym grobie)<sup>1</sup>.

Zasadność utyskiwań Kundery można oceniać różnie. Wolno, rzecz jasna, uznać, że złości się słusznie, bo nauka ma obowiązek krytycznego oglądu źródeł i określania wagi ich wartości poznawczych. Takie założenie wymaga jednak co najmniej dwu zasadniczych zastrzeżeń. Po pierwsze, Kundera, jak można sądzić, musi być przekonany, iż każde dzieło<sup>2</sup> odłącza się od procesu własnego powstawania – współczesna humanistyka zaś na pewno nie zawsze zechce się z tym przekonaniem zgodzić. Po wtóre, przeświadczenie Kundery zakłada istnienie świata estetycznie zunifikowanego, w którym wszyscy zgodnie uznają część – czy wręcz całość – historii tekstu za nieważną. Normatywna ambicja postulatu wysuwanego przez wytrawnego pisarza wzbudza więc oczywistą wątpliwość. Jeśli jednak dobrze rozumiem Kunderę – któremu przecież nie marzy się świat jednomyślności, i który, jak wolno sądzić, wypowiada się prostolinijnie, czyli nie prowokuje – w gruncie rzeczy nie idzie mu o dyskredytację materiałów dokumentujących etapy pisania, lecz o to, by ich ogląd badawczy nie stanowią działania autotelicznego, by towarzyszyła mu pamięć o ścisłym przeznaczeniu takiej pracy naukowej, którym winno raczej być wzbogacenie wiedzy o literaturze. Gdy wypowiedź Kundery odbierzemy bardziej „intuicyjnie”, wydobywając z niej na pierwszy plan przekonanie, że kultura europejska (do niej należałoby zapewne zawiązać przedmiot niepokoju pisarza) może jednak oznaczać wspólną (zbliżoną) aksjologię literacką (tekstową), stanie się jasne, iż za jego słowami kryje się też bolesna – i zrozumiała – tęsknota za literaturą arcydziełną, która za sprawą swojego autorytetu i niepodważalnej wartości skupia uwagę badawczą, wybija się na tle tego, co „nierozumnie rozmnożone”, a zarazem jest na tyle zajmująca w swej postaci „ostatecznej”, że przyglądanie się epizodom jej powstawania stanowi stratę czasu, który mógłby być spożytkowany na badanie produktu „ostatecznego bilansu”. Złowroga „przeciwstawna moralność”, prowadząca uczonych – jak przekonuje Kundera – do barbarzyńskich przewartościowań znaczenia materiałów archiwalnych, wymaga jednak małego przypisu.

Można bez trudu zrozumieć, o jakich „zastępach badaczy” mówi Kundera, człowiek od lat mieszkający i pracujący we Francji, używający francuskiego jako swojego głównego języka literackiego. Tą synekdochą określa on szkołę krytyki genetycznej, tj. środowisko uczonych zajmujących się od kilku dekad zgłębianiem procesu tekstotwórczego, a wykorzystujących w tym celu, jak z emfazą powiada Kundera, „góry brulionów, wykreślonych akapitów, rozdziałów odrzuconych przez autora”. Owszem, przedmiot krytyczno-genetycznej analizy stanowią materialne świadectwa pisania, krytyka genetyczna (*critique génétique*)<sup>3</sup> jest jednak krytyką, co oznacza, że nie lekceważy potrzeby hierarchii, nie mówiąc już o tym, że na przekonującym wypracowaniu hierarchii w obrębie genetycznego *dossier* polega pierwszy etap badania genezy tekstu. Hierarchia to dla krytyki genetycznej rzecz kluczowa w konstrukcji przed-tekstu, który jest efektem subiektywnej selekcji materiału, stanowiącej dla genetycyisty podstawę rekonstrukcji genezy. Ponadto prac i edycji będących plonem działań genetycznych najczęściej nie przygotowuje się z pysznym przeświadczeniem, że przedmiot tych badań – „góry brulionów” – ma jakkolwiek konkurować z „dziełem”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. Kundera, *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*. Przeł. M. Bieńczyk. Wyd. 2. Warszawa 2016, s. 115–116.

<sup>2</sup> Używam tu terminu „dzieło” jako synonimu „tekstu drukowanego”.

<sup>3</sup> Wbrew niektórym sugestiom teoretycznym stosuję to określenie wymiennie z „genetyką tekstu”.

<sup>4</sup> Ewentualność takiego zarzutu sygnalizuje B. Starnawski w recenzji *Nieśmiertelność tekstu i śmiertelność lektury*. (Rzecz o „Genetyce tekstów” Pierre’a-Marca de Biasiego) („Wielogłos” 2017,

Przeciwnie – są to przeważnie starania na rzecz dzieła, pełniące wobec niego funkcję służebną, naświetlające nie znane wcześniej jego aspekty, nawet wtedy gdy w swoich dociekaniach krytyk genetyczny zdecyduje się (a metodologii jest kilka) na interpretację całkowicie abstrahującą od dzieła, tj. produktu tego procesu. Owszem, w ramach tej szkoły przedmiotem genetycznego rozpracowania bywa sam proces tekstotwórczy: jego struktura, uwarunkowania wewnętrzne, występujące w nim napięcia *etc.* Horyzont genetyczny zamyka się wówczas w obrębie samego procesu, nie sięga do jego wyników. Częstsza w pracach genetycznych jest jednak ambicja pogłębienia wiedzy o konkretnym utworze na podstawie prześledzenia całościowej lub wyrwykowej historii jego powstawania. W tym sensie dziełom nie grozi „słodka równość” z dokumentami genety i nie może to być zarzut wobec większości operacji krytyczno-genetycznych. Powiadam znów: „większości”, podkreślając, że w obrębie szkoły krytyki genetycznej występuje wiele tendencji badawczych i nie da się ukryć, iż niekiedy – powiedziałby Kundera – któraś z nich „dzieło” deprecjonuje, widząc w nim „jedynie pochodną poprzedzających go przemian”<sup>5</sup>.

Inkryminacja ze strony Kundery to więc raczej funkcja celowo hiperbolicznej poetyki (jego wypowiedź jest wszak rodzajem manifestu), choć może też wynikać po prostu z niepełnej wiedzy o osiągnięciach metody literaturoznawczej francuskiej szkoły. Owszem, dokumenty genety są w tym sensie „równe” z „dziełem”, że tak jak jego postać drukowana stają się przedmiotem krytycznego namysłu, że skupiają na sobie uwagę badacza; nie ma tu jednak mowy o wypieraniu „tekstu” przez „przed-tekst” – drugi służy nie tylko głębszemu rozumieniu pierwszego<sup>6</sup>, ale przede wszystkim stanowi argument w opisie bardziej złożonej genetyki twórczości.

Ma Kundera natomiast absolutną rację, gdy wskazuje na powszechne w edycjach krytycznych łączenie porządków „tekstowych”: porządku tekstu oraz porządku tej części (przed)tekstowego świata, który poprzedził publikację, a który, w sposób nieuprawniony, zwykło się nazywać „wariantem” form występujących w druku. Tu Kundera (nieświadomie?) bez sporu spotyka się z genetykami, krytyka genetyczna bardzo wyraźnie podkreśla bowiem, że zapisy, które stanowią dokument genety tekstu<sup>7</sup>, nie mogą być traktowane jako odmiana „tekstu” – w tym sensie cezura publikacji oddziela te światy w sposób ścisły: nie należy ich zestawiać w charakterze wzajemnych „wariantów”. Świat „góry brulionów” rządzi się własnymi prawami i wymaga swoistej typologii oraz metodologii badawczej, w swoich ramach – tak jak świat druków – jest pełen wariantów, owszem, ale nie są to warianty „tekstu”. Dla krytyki genetycznej różnica między pisaniem a tekstem jest fundamentalna.

Nie bez przyczyny zaczynam jednak od ewentualnych zarzutów wobec praktyk genetycznych. Uznanie, że genetyka tekstów należy w Polsce do modnych metod badań literaturoznawczych, byłoby zapewne przesadą, dość popularne stało się natomiast, po części inspirowane jej dorobkiem, zagładanie do archiwów pisarzy czy też do materiałów archiwalnych. Wprowadzane na rodzinny grunt narzędzia naukowe wymagają wzmoczonej czujności, a nawet oporu, którego przełamanie powinien poprzedzić sprawdzian funkcjonalności i pożytku

z. 1, s. 165): „czy rekonstrukcja każdego typu zapisu, nawet jeśli cel jest szczytny, [...] nie prowadzi jednak do esencjalizacji wariantu konkurencyjnego wobec tekstu lub dzieła literackiego”.

<sup>5</sup> P.-M. de Biasi, *Édition horizontale, édition verticale. Pour une typologie des éditions génétiques (le domaine français 1980–1995)*. W zb.: *Éditer des manuscrits. Archives, complétude, lisibilité. Études réunies et présentées par B. Didier, J. Neefs*. Saint-Denis – Paris 1996, s. 161.

<sup>6</sup> Swoją drogą, jak zauważa Z. Mitosek (*Od dzieła do rękopisu. O francuskiej krytyce genetycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 400), robiły to już wszelkie orientacje genetyczne od połowy XIX wieku.

<sup>7</sup> „Tekstem” – w opozycji do „dossier genetycznego” i „przed-tekstu” – krytyka genetyczna nazywa niekiedy wyłącznie rzecz ogłoszoną drukiem. Zob. P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*. Przeł. F. Kwiatek, M. Prussak. Warszawa 2015, s. 50–52.

plynącego z nowinek. Trzeba od razu zaznaczyć, że krytyka genetyczna nie ma ambicji, by zdeklasować inne metody literaturoznawczej analizy i interpretacji. Byłoby to zresztą niemożliwe, krytyka genetyczna jest w pewnym sensie działaniem pionierskim, różnym od wiekowej krytyki tekstu. Genetycyści wyjaśniają to następująco:

„Podczas gdy krytyka tekstu zajmuje się powtórzeniami (bada sposoby, w jakie jeden etap procesu pisania rozwija się – przy różnych stopniach zgodności – w kolejny), krytykę genetyczną należałoby zdefiniować jako badanie tekstowej inwencji, interesuje ją bowiem właśnie to, co nie jest powtórzeniem. Takie stwierdzenie wymaga jednak zastrzeżenia: nie ma wszak czegoś takiego jak czysta inwencja (jeżeli ona istnieje, leży poza obrębem zainteresowania nauki czy krytyki), należałoby zatem powiedzieć, że krytyka genetyczna zajmuje się konfrontacją dialektyki inwencji i powtórzenia. Mówiąc prościej, krytyk tekstu potraktuje różnice między dwoma etapami powstawania dzieła w kategoriach ich zbieżności i błędu lub skażenia, krytyk genetyczny dostrzeże w nich natomiast znaczącą (tj. posiadającą znaczenie) wariancję. Choć zarówno jeden, jak i drugi zajmują się rękopisami oraz wersjami tekstu, ich cele są zupełnie inne. Krytyka genetyczna nie stara się ustalać tekstów, przeciwnie, destabilizuje pojęcie »tekstu« i burzy dominację jednego modelu tekstowego. Można nawet rzec, że przedmiotem zainteresowania krytyki genetycznej w ogóle nie jest tekst, ale proces pisania, który go zrodził”<sup>8</sup>.

„Głosy kwestionujące elementarną sensowność” (s. 12) dociekań krytyczno-genetycznych bierze pod uwagę redaktor recenzowanego tu tomu, Mateusz Antoniuk, wnikliwie rozpatrując potencjalne kontrowersje i wątpliwości. Wśród nich pojawia się ta główna, powracająca w różnych zarzutach i słyszalna również w utyskiwaniach Kundery: czy rzeczywiście tekst można lepiej zrozumieć, przyglądając mu się przez pryzmat przed-tekstu? A także: czy trzeba mieć na względzie horyzont tekstu drukowanego, a więc struktury zamkniętej, na danym etapie ukończonej?

Odpowiedzią na pytanie pierwsze będą jedynie owoce konkretnych badań. Reakcja francuskich genetycyistów na wątpliwość drugą, jak już wspomniano, nie będzie jednoznaczna, zależy wszak od celów oraz metodologii badawczych, które w obrębie tej szkoły są różne. Można uznać, że krytyka genetyczna karmi się niekiedy – przynajmniej na poziomie teoretycznym – wytworzoną przez siebie, by tak rzec, utopią abstrahowania:

„Genetyk powinien więc, zwłaszcza na etapie interpretacji, wystrzegać się wszelkiej teleologicznej redukcji i oceniać możliwie najdokładniej rolę i specyficzny status tych »pozostałości« działań twórczych, tej kolosalnej »nadwyżki« (często znacznie obszerniejszej niż tekst »pozostawiony«), która w genezie dzieła jest nieusuwalnym śladem innych dróg, jakie mogłoby ono wybrać, jakie w istocie wybrało lub próbowało wybrać, zanim skurczyło się do postaci końcowej, którą znamy dzięki ostatecznemu rękopisowi albo drukowanej wersji tekstu”<sup>9</sup>.

Przy czym, pisze równocześnie de Biasi, dokonywane przez krytyka genetycznego porządki „zakładają pewną symulację celu, do którego dąży przed-tekst”<sup>10</sup>. Sama nazwa „krytyki genetycznej” rzeczywiście może implikować rodzaj uprawianej przez nią teleologii<sup>11</sup>, *de facto* jednak stanowisko antyteleologiczne jest w pracach genetycznych (zwłaszcza teoretycznych) częste, choć trudno uznać je za dominujące.

<sup>8</sup> D. Ferrer, M. Groden, *Introduction. A Genesis of French Genetic Criticism*. W zb.: *Genetic Criticism. Texts and Avant-Textes*. Ed. J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden. Philadelphia 2004, s. 2. Komplementarność metody genetycznej z metodami filologicznymi podkreśla P.-M. de Biasi (*Toward a Science of Literature. Manuscript Analysis and the Genesis of the Work*. W zb.: jw., s. 42).

<sup>9</sup> De Biasi, *Genetyka tekstów*, s. 137–138.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>11</sup> Zob. F. P. Bowman, *Genetic Criticism*. „Poetics Today” 1990, nr 11, s. 628.

Z inspiracji krytyczno-genetycznej ochoczo skorzystali twórcy recenzowanej tu książki. Wpływ dokonań francuskiej szkoły badawczej został w tomie przedstawiony *expressis verbis* w efektywnym, rozbudowanym do czterech rozdziałów wstępie (*Między pracownią a archiwum, między archiwum a pracownią*), który informuje czytelnika także o tym, co stanowi przedmiot analiz zaprezentowanych w publikacji, jakie narzędzia w nich wykorzystano; można też ze wstępu dowiedzieć się, w podstawowym zarysie, czym jest francuska szkoła badania rękopisów oraz jakie wątpliwości wiążą się z teorią i praktyką badań procesu tekstotwórczego. Tę część książki uważam za niezwykle istotną i pożyteczną, podobna synteza oraz streszczenie głównych problemów wymaga bowiem szerokiej wiedzy, która umożliwia wybór zagadnień najważniejszych.

*Pracownia Herberta* jest owocem projektu badawczego finansowanego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki realizowanego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zrąb książki tworzy 5 części, podzielonych na rozdziały, zatytułowanych: *Pracownia poety, Pracownia prozaika, Pracownia dramaturga, Pracownia tłumacza oraz Lektorium-skrytorium*. Tom zawiera rozprawy dziewięciorga badaczy, przy czym niektórzy z nich są autorami więcej niż jednego tekstu. Przeważnie książka zbiorowa to zespół rozpraw istniejących pod wspólną okładką, poświęconych zbliżonej problematyce, najczęściej jednak strukturalne związki pomiędzy nimi pozostają dość luźne. *Pracownia Herberta* jest pod tym względem wspaniale nietypową „zbiorówką”. Składające się na nią artykuły przyporządkowano do części według klucza genologicznego, a przy tym każda rozprawa wynika tu z poprzednich, każda zawiera w sobie pamięć treści pozostałych; rozdziały stanowią zatem jedną narrację, która w lekturze linearnej może niekiedy sprawiać wrażenie, że mamy do czynienia z książką jednego autora (uważam to za zaletę, nie chodzi bowiem o zatarcie stylistycznej odrębności, ale o uzyskany efekt zborności całego tomu i ścisłej łączliwości pomiędzy poszczególnymi tekstami).

Książka powstała, jak czytamy w części wstępnej, jako próba „ożywiania” pracowni Herberta. Dobrodzieństwo istniejącego dziś archiwum było podstawą – zawsze w takich wypadkach skazanego na fragmentaryczność – rekonstruowania procesów tekstotwórczych, które zachodziły w nie istniejącej już pracowni poety. Herbert to autor, jak się zdaje, „wygodny” do tak pomyślnych badań. Głównie dlatego, że już od lat czterdziestych pieczołowicie zbierał niemal wszystkie ślady swojego pisania i swojej działalności literackiej – tworzył przyszłe archiwum (choć, rzecz jasna, w sensie ścisłym nie archiwizował). Ułatwienie „ożywiania” może wynikać także z faktu, że jako poeta, który – jak wielu – nie lubił pisać na maszynie, przygotowywał odręczne czystopisy służące kopistom do sporządzania maszynopisów, o których przechowywanie również sam zadbał.

Historię Herbertowskiej idei archiwum oraz zmagania pisarza z ustanowieniem formalnej instytucji, a także ogólną charakterystykę Archiwum Zbigniewa Herberta znajdującego się obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie poznajemy dzięki artykułowi Henryka Citki – kustosa tych zbiorów oraz autora ich inwentarza. Zasadniczo dokumenty te dzielą się na cztery grupy: „Twórczość i materiały warsztatowe”, „Korespondencja”, „Materiały biograficzne” i „Materiały różne”. Autorzy *Pracowni* w największym stopniu korzystali z pierwszej z wymienionych.

W książce znajduje się 20 studiów konkretnych przypadków. Nie zdołam opowiedzieć o wszystkich, postaram się jednak zasygnalizować problemy poruszone w większości z nich i wydobyć z całości to, co najlepsze: zsumować nową lub pogłębiającą wiedzę o Herbertowskim procesie pisania.

Dowiadujemy się więc z *Pracowni Herberta*, jakie były podstawowe utensylia służące pisarzowi do pracy oraz jaki związek zachodzi między nimi a jego „tekstotwórczym habitusem”. Dla krytyka genetycznego, jak dla każdego filologa, to kwestie fundamentalne. Świadomość, jaki w tym aspekcie był Herbertowski *usus scribendi*, pomaga m.in. w datowaniu zapisów, a zatem w ustaleniu – zasadniczej dla genetycy – chronologii składników

przed-tekstu. Przez lata ulubionym przez poetę narzędziem pracy był ołówek. Ta preferencja nigdy nie osłabła, z czasem jednak Herbert zaczął używać do notowania także długopisów o różnych kolorach tuszu. Ewolowało też przyzwyczajenie dotyczące nośników zapisu: od notatników małego formatu (stosowanych w latach 1949–1956 najczęściej) do luźnych, większych kart.

Gdy idzie o sam zapis – przede wszystkim poetycki – rzadko u Herberta jako pierwsza pojawia się notatka lub metatekstowa inskrypcja. Poeta od razu przechodzi do materii wiersza, notuje tytuł, potem zmagają się z kolejnymi wersami; praca – jak ocenia Antoniuk – przebiega przeważnie linearnie: „Jeśli zapisane słowo, jeśli zapisany wers budzi wątpliwości, jeśli Herbert – *curente calamo*, w toku pisania – stwierdza, iż nie satysfakcjonuje go pierwsze rozwiązanie, reaguje od razu. Nie przechodzi do kolejnego słowa czy kolejnej frazy, lecz przekreśla wątpliwy *passus*, szuka dłań rozwiązania odmiennego” (s. 51–52).

Trzeba powiedzieć, że tego typu rekonstrukcje temporalne mogą być kontrowersyjne. W dużym, ale jednak ograniczonym stopniu archiwum pomoże nam wszak ocenić, kiedy dokładnie powstał jakiś zapis, czy Herbert wprowadził korektę *a vista*, czy też po tygodniu wrócił do tekstu i, używając tego samego ołówka bądź długopisu, skreślił wyraz i dokonał substytucji przez nadpisanie nowego. Ożywianie pracowni dokonuje się więc niekiedy za sprawą spekulacji. Dotyczy to także rekonstrukcji opartych na autorskim datowaniu zapisów, które, jak wiadomo, nie zawsze musi odpowiadać faktycznemu momentowi ich powstania. Realizująca się w dyskursie metatekstowym krytyka genetyczna korzysta, zgodnie z intencją jej założycieli, z metod, które muszą opierać się w części na hipotezach<sup>12</sup>. Na kilku poziomach może być spekulatywną formą opowieści o genezie tekstów – kształt tej opowieści determinuje bowiem ustalony przez badacza przed-tekst, tj. wynik selekcji materiału i nadania mu chronologii, efekt subiektywnych działań krytycznych, na których podstawie da się stworzyć przekonującą narrację tekstologiczną. „Setki i tysiące brulionów zdeponowanych w Bibliotece Narodowej w Warszawie nie ułożą się same w żadne świadectwo procesu tekstotwórczego, to my musimy sprawić, aby kartki papieru mogły wystąpić w roli świadków” (s. 47) – słusznie przyznają autorzy *Pracowni Herberta*. Przed-tekst stanowi jednak hipotezę ściśle ugruntowaną w materiale źródłowym, nie jest wymysłem, przeciwnie – praca poprzedzająca jego wyodrębnienie i skomponowanie wpływa nawet niekiedy na weryfikację i rewaloryzację niektórych decyzji edytorskich<sup>13</sup>.

Przyszłym czytelnikom rękopisów Herberta recenzowany tom będzie mógł służyć jako instrukcja. Ogląd tych materiałów dokonany przez uczestników projektu był na tyle szeroki, że umożliwił dojście do stwierdzeń natury ogólnej, które syntetycznie charakteryzują wielkość nawyków twórczych poety, związanych z jego narzędziami i metodami pracy. Dzięki badaniom przeprowadzonym przez autorów wiemy nie tylko, czym i na czym pisał Herbert, ale także jak notował oraz jak wykorzystywał przestrzeń zapisywanego medium. Badaczom, którzy w mniejszym stopniu znają Herbertowe archiwum, wiedza ta znacznie ułatwi kontakt z tymi manuskryptami; niechybnie wspomogą ich w dociekaniach dotyczących funkcji zapisów lokowanych w sposób nieoczywisty albo w próbach ustalenia chronologii kolejnych przed-tekstowych wariantów (Herbert miał np. w pewnym czasie zwyczaj notowania pierwszej wersji utworu po prawej stronie notatnika, a po lewej umieszczał rzut drugi, pisał więc – jak to ujął Antoniuk – „pod prąd notatnika” (s. 52)).

Ciekawici mogą w *Pracowni Herberta* na pewno także ustępy uogólniające tekstotwórcze skłonności poety w zakresie pracy nad strukturą wiersza. Wiele uwagi poświęcał Herbert delimitacji wersowej – na etapie rękopiśmiennych wersji zmieniał ją niekiedy wielokrotnie

<sup>12</sup> Zob. A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris 1994, s. 7.

<sup>13</sup> Zob. komentarz M. Antoniuka na temat edycji wiersza *Dwaj prorocy. Próba głosu* (s. 123–124).

i radykalnie, co świadczyć musi o tym, że nie była to kwestia intuicji czy też, powiedziałby Czesław Miłosz, podszeptu dajmoniona – format wersu był w pracowni Herberta bardzo skrupulatnie i nie bez wysiłku wytwarzanym elementem konstrukcji wiersza.

Inną frapującą i właściwą Herbertowi, cokolwiek zaskakującą, techniką wierszopisania, którą zrekonstruowano na podstawie zachowanych materiałów archiwalnych poety, jest notowanie luźnych wersów oddzielonych znaczną przestrzenią światła – w następnych etapach pracy nad tekstem piszący wypełniał luki między oddalonymi od siebie linijkami, budując w ten sposób „połączenia między uchwyconymi przyczółkami pewności” (s. 61).

Wgląd do archiwum oraz drobiazgowo jego analiza pozwoliły autorom książki ustalić także Herbertowski uzus dotyczący swoistego tekstowego recyklingu własnych tekstów. Przypadek taki opisany został m.in. w artykule „*Są dwie jesienie...*” *Historia poematu „Jesień warszawska 54”* Antoniuka, który dowodzi, że poeta wykorzystał fragment nigdy nie ogłoszonego poematu w swoim utworze dramatycznym, przy czym rekontekstualizacja wyimka i jego transformacja rodzajowa też nie przyniosły rezultatu w postaci publikacji – dramat *Alibi* pozostał nieukończony i niewydany. Imponująca jest natomiast w studium Antoniuka przeprowadzona przez niego analiza grafologiczna, która pozwoliła mu stwierdzić, iż autograf *Jesieni warszawskiej 54* stanowi wcześniejszą (!) redakcję rękopiśmiennego tekstu *Jesień warszawska 53*. Decydującym argumentem okazał się m.in. zapis litery „z” – w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych Herbert stosował ją jeszcze w „normalnym” kształcie, a od roku 1958, tj. od pierwszego pobytu poety we Francji, Herbertowskie „z” już niemal zawsze będzie przypominać cyfrę „3” albo francuskie kaligraficzne „z”.

W artykule *Proces tekstotwórczy jako „zaciemnianie sensu”*. *Historia wiersza „Dwaj prorocy. Próba głosu”* na podstawie analizy przed-tekstu utworu tytułowego Antoniuk pokazuje, na czym w tym wypadku polegała charakterystyka – jednak nietypowego – dochodzenia Herberta do drukowanej postaci wiersza. Mówiąc w skrócie, w kolejnych wersjach poeta zacierał „fabularno-anegdotyczny, autobiograficzny i faktograficzny wymiar tekstu” (s. 125), pracował nad efektem enigmatyczności, ostatecznie – wbrew swoim najczęstszym praktykom – zasadniczo utrudniając czytelnikowi lekturę i hermeneutyczne dociekania. Wiemy dzięki tym ustaleniom, co z nieprzejrzystego wiersza „wyparowało” – czy brulion wolno potraktować jednak jako „rękojmię rozumienia” tekstu drukowanego? To ważne pytanie, na które Antoniuk, całkowicie słusznie, odpowiada przecząco: uzupełnienie „braków” publikowanego tekstu ideami występującymi w przed-tekście – do czego namawia m.in. „późny” Pierre-Marc de Biasi<sup>14</sup> – należy uznać za nadużycie interpretacyjne, choć bez wątpienia materiały robocze mogą pobudzić inwencję interpretatora. Zasadniczym celem krytyka genetycznego jest przede wszystkim zdobycie wiedzy dotyczącej przebiegu procesu tekstotwórczego, odkrycie technik pisarskich, lecz nie powinno się wszakże, jak sędzę, „zdradzać” tekstu, który przekroczył cezurę druku.

Kilku autorów *Pracowni Herberta* w ciekawy sposób dowodzi, że akty brulionowych zapisów poety poprzedzane były często, by tak rzec, „inspiracją zapożyczoną”. Zaprezentowane w studium *„Wiersz z gazety”*. *Historia pracy nad „wierszem szachowym”* genetyczne śledztwo, łączące ze sobą materiały rozproszone w archiwum, pozwoliło np. Antoniukowi zauważyć wyraźne powiązania między kilkoma artykułami ogłoszonymi na łamach *„Rzeczypospolitej”* w 1997 roku a wierszem *Szachy* z późniejszego o rok tomiku *Epilog burzy* i innymi wierszami brulionowymi. O tym, że praca czytania i praca pisania były w przypadku Herberta sprzężone ze sobą, być może, ściślej, niż zwykliśmy sądzić, przekonuje także artykuł Wojciecha Gruchały poświęcony powstawaniu *Lekcji łaciny* – szkicu, który, jak się okazuje, jest częściowo zbudowany z dokonanych przez Herberta parafraz cytatów z dzieł historyków. Herbert zainspirowany bezpośrednio utworem innego pisarza powraca również

<sup>14</sup> De Biasi, *Genetyka tekstów*, s. 163.

w kolejnym artykule Antoniuka (*Między intencją a realizacją. Powstawanie dramatu „Baśń zimowa”*) o niepowstałym, ale drobniawczo zaplanowanym dramacie *Baśń zimowa*, którego fabułę autor oparł na koncepcie zaczerpniętym z opowiadania Jamesa Stevensona, amerykańskiego prozaika.

Genetyka tekstu uprawiana w recenzowanej książce pozwala śledzić nie tylko proces powstawania poszczególnych tekstów literackich – na podstawie historii formowania się zbiorku *Pan Cogito* dowiadujemy się także o dramaturgii komponowania tomu oraz o mechanizmie „tomikotwórczego” myślenia Herberta (usunął on z ostatecznego spisu rzeczy *Pana Cogito* kilka wierszy „onirycznych”, tym samym „tłumiąc pewnego typu wyobraźnię poetycką” (s. 158)).

Krytyka genetyczna jako naukowe dociekania pod „urokiem niegotowego tekstu” (s. 217) nie wyklucza też analizy manuskryptów dzieł nieukończonych i nieopublikowanych<sup>15</sup>. W *Pracowni Herberta* zaprezentowano także historię powstawania kilku ineditów Herberta. Jednym z przypadków z tej grupy jest *Narzęczona Attyli*, tekst genologicznie nieoczywisty – prozę przenika tu dramat i odwrotnie – nad którym Herbert pracował usilnie, czego dowodem chociażby aż 9 wersji partii finałowej, skrupulatnie interpretowanych przez Antoniuka (artykuł „*ręka [...] jakby tkąta [...] niezrozumiałe wzory*”. *Historia pisania „Narzęczonej Attyli”*). Nieukończony epicko-dramatyczny utwór jest ciekawym świadectwem artystycznych wahań autora, stanowi przy tym kolejny dowód jego praktyki rekontekstualizacji: jeżeli ufać przyjętej przez Antoniuka – i przekonująco uargumentowanej – chronologii, jedna sentencja z niedokończonego, tworzonego od pierwszej połowy lat osiemdziesiątych tekstu o Rzymiance z V wieku trafiła później do wiersza *Do Piotra Vujicica* z tomu *Rovigo* (1991).

W artykule *Powstawanie „Roku jagnięcia” – między życiem a tekstem* Karina Jarzyńska opisuje niebywale ciekawe materiały nieopublikowanej, a planowanej i w niemałej mierze skomponowanej przez Herberta książki, której początki należy datować zapewne na rok 1991. Studium to jest ważne zarówno dla biografów poety, jak i dla badaczy zainteresowanych – sygnalizowaną w tytule projektowanej przez Herberta książki – polemiką z Miłoszem, autorem wydanego kilka lat wcześniej *Roku myśliwego* (1987). Częściowo znane nam już skądinąd<sup>16</sup> informacje na temat planowanego tomu oraz jego relacji z dziełem Miłosza uzupełnia Jarzyńska w swym artykule o szeroką charakterystykę treści polemicznego projektu Herberta oraz procesu komponowania owego tomu. I tym razem, co ciekawe, trafiamy za sprawą genetycznego wglądu na dowody artystycznego „przywłaszczenia” obcego tekstu przez poetę: „Opakowania po słodyczach, odcinki diety szpitalnej, znaczki pocztowe i kolorowe czasopisma były przez Herberta nie tylko gromadzone, ale też poddawane różnym praktykom fragmentaryzującym i kompozycyjnym. [...] były przyswajane jako element projektu o charakterze literackim; Herbert dokonywał ich artystycznej apropiacji” (s. 238), „rozumianej jako włączanie życia w literaturę” (s. 239).

Innym niesfinalizowanym tekstem Herberta zajmuje się Agnieszka Kluba – rzecz dotyczy nienapisanej eseistycznej książki o Jacques’u Louisie Davidzie, neoklasycznym malarzu francuskim (*„David, czyli artysta w ciekawych czasach”*. *Praca nad esejem o malarstwie i rewolucji*). *Dossier „wielkiego eseju”* pokazuje skalę pracy, jaką Herbert w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych poświęcił Davidowi – „prototypowi »artystów zaangażowanych«” (s. 257). Materiały do książki *in spe*, jak wylicza Kluba, mieszczą się w 4 tomach, a obejmują m.in. 9 zeszytów wypełnionych notatkami i obszerny zbiór źródeł dotyczących malarza-rewolucjonisty. Jak notuje Herbert: „David jest klinicznym przykładem artysty uwikłanego w / politykę (właśnie w politykę a nie w historię której sensu nie chciał / zro-

<sup>15</sup> Zob. de Biasi, *Édition horizontale, édition verticale*, s. 161.

<sup>16</sup> Zob. A. Franaszek, *Rok jagnięcia. Kilka uwag na temat przyjaźni Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza*. „Świat i Słowo” 2015, nr 2.

zumieć”<sup>17</sup> (s. 256). Brzmiący w tych notatkach ton polemiczny wydaje się oczywisty, ich autorowi zależy jednak na możliwie obiektywnym przedstawieniu bohatera: przekonują o tym wybrane przez Klubę metatekstowe cytaty otwierające – uchylające – drzwi do pracowni pisarza: „Rozróżnić ton i treść / narracji. Ton ma być zimny sprawozdawczy / Kafkowski treść gorąca rozgadana / namiętna illogiczna” (s. 257). Omawiane tu notatki Herberta są również cennym przyczynkiem do rekonstrukcji światopoglądu pisarza, który rozprawia się z ideą rewolucji („Rewolucja niszczy spontaniczność ale jednocześnie stara się ją sztucznie zachować”, s. 273; „Bóg rewolucji sadza zbawionych po lewicy”, s. 283); stanowią też nieznane dotąd świadectwo budowanego przez Herberta i postulowanego przez lata konterfektu artysty niezłomnego, który, jak można sądzić, był, jako kontrwzór, wpisany *implicite* w opowieść o sztuce w służbie dogmatu. Za wartość tego studium Klubę – poza przeprowadzonym przez nią ciekawie „czytaniem (nienapisanej) książki” – uważam także liczne transliteracje, które oswiają odbiorcę z – typowymi przecież, a rzadko unaocznianymi – cechami zapisów rękopiśmiennych: odbiegających od norm poprawnościowych, nierzadko skrótowych, pozbawionych interpunkcji, niewolnych od omyłek autora, *etc.* Transliteracja, jedno z podstawowych narzędzi „edytora genetycznego”, służy odbiorcy dwojako: korzysta on z odczytanego manuskryptu i z propozycji jego konkretnych lekcji, równocześnie ma też wgląd w oryginał zapisu, a więc zyskuje szansę kontaktu z innością manuskryptu, z ukazanymi (w miarę możliwości) elementami znanymi dla pisma ręcznego, rzadko eksponowanymi w literaturoznawstwie.

Nowe światło na pisarstwo Herberta i jego kreację artystyczną rzuca artykuł Marii Kalinowskiej konfrontujący dwie koncepcje podróży – tak ważnej dla pisarza formy „zapasów ze światem” – ukazanej, z jednej strony, na kartach *Labiryntu nad morzem* i, z drugiej, w nigdy przez autora nie oddanym do druku *Diariuszu greckim*. Dokonane zestawienie uwypukla swoistą wariantywność Herbertowskiego greckiego podróżopisania. Jak przekonuje badaczka, choć nie opublikowany za życia autora, „*Diariusz* okazuje się dziełem w sensie warsztatowym zamkniętym i wypracowanym, jedynie udającym nieskładny, spontaniczny i brulionowy zapis” (s. 293). Biorąc pod uwagę procesy kształtowania się obu tekstów Herberta – czy też, jeśli trzymać się ścisłej typologii de Biasiego: tekstu i brulionu – Kalinowska udowadnia, że mamy do czynienia z dwiema, niemal antytypycznymi, tendencjami w relacjach z greckiej podróży:

„Gdybym miała wskazać najważniejsze miejsca w omawianych tu dziełach Herberta, które zarówno integrują greckie podróże poety, jak i je różnicują [...], to z pewnością wymieniałabym motyw Akropolu, tego poznawanego w zachwycie i tego dotkniętego nicością; motyw chaotycznego miasta przeciwstawiony klarownemu, symbolicznemu językowi greckiego pejzażu; motyw wielkiej sztuki głęboko zakorzenionej w strukturach cywilizacyjnych, sztuki wiecznej, ale i podległej historii, przeciwstawionej sztuce pokruszonej, fragmentarycznej, kameralnej, jak stele nagrobne z cmentarzy ateńskich; wreszcie motyw podróżnego, zarówno pewnie poruszającego się po świecie starożytności greckich, jak i mającego chwile zwątpienia głęboko naruszającego jego istnienie wewnętrzne. Tenże bohater-podróżny jest wybrany i powołany, ale jest też błakającym się flâneurem, to Europejczyk z bagażem historii, ale i ktoś »bez właściwości«, poruszający się po świecie chaotycznym i przypadkowym, to tłumacz tajemnic i erudyta, a równocześnie zagubiony i niepewny swojego istnienia przybysz z nieznanego kraju” (s. 298).

Wniosek jest obiecujący i niepokojący zarazem: lektura *Diariusza* – zwłaszcza czytane go przez pryzmat świadectw jego genezy, dokumentujących kierunek prac nad esejem – może

<sup>17</sup> W recenzowanej książce odwzorowano układ graficzny notatek Herberta. Koniec wersów sygnalizują za pomocą ukośników. W cytatach z tych notatek zachowano też oryginalną pisownię i interpunkcję.



gruntownie zmienić odbiór innego bytu tekstowego, dobrze znanego *Labiryntu nad morzem*. Trudno o bardziej wymowny dowód potencjału drzemiącego w archiwach.

Część III recenzowanej książki poświęcona jest procesom tekstotwórczym, które kształtowały dorobek dramaturgiczny Herberta. W artykule Antoniuka *Historia „Drugiego pokoju” (z autorskim komentarzem)* przy okazji śledzenia genologicznych perturbacji tego utworu i jego nieoczywistej drogi stawania się kameralnym dramatem radiowym trafiamy na „archiwalną niespodziankę” – na notatkę Herberta poświęconą własnej pracy nad dziełem, notatkę, która mogłaby zapewne stać się głosem polemicznym w dyskusji z Kunderą na temat autorskiego i badawczego „obejmowania Całości”: „badanie genezy własnych prac, wersji, motywów / odrzucania różnych rozwiązań artystycznych mają nie / tylko wartość dla autora ale także obiektywną” (s. 309). Podstawowym celem artykułu jest natomiast skrupulatna analiza, w jaki sposób tekst Herberta, w swoich kolejnych rękopiśmiennych wersjach, z dramatu teatralnego zmienia się w dramat radiowy; jak „poeta rezygnuje z efektów wizualnych, przestaje traktować odbiorcę dramatu jako widza” (s. 326). Okazuje się, że o gatunkowej reorientacji procesu twórczego i całego literackiego przedsięwzięcia rozstrzygnęła „nie tyle kwestia artystycznego eksperymentu, ile raczej zawodowa pragmatyka pisarza” (s. 326), czyli konieczność zarobku. Przekształcenie gotowego utworu scenicznego w słuchowisko (wysłane na konkurs Polskiego Radia) wymagało okrojenia utworu. W tej części *Pracowni Herberta* pada bodaj najbardziej bezpośrednio w całej książce sformułowana opinia badacza o estetycznych reperkusjach decyzji autorskich: „Cokolwiek nakłoniło Herberta do skracania tekstu, należy podkreślić, że wiązało się z pewną utratą, ubytkiem” – pisze Antoniuk (s. 327), dodając jednak zastrzeżenie: „nie uprawiam tu negatywnej oceny dzieła skończonego w zestawieniu z dziełem *in statu nascendi*. Krytyka genetyczna nie jest i nie chce być potocznie rozumianą krytyką autorskich decyzji. Usiłuję jedynie pokazać, że historii powstawania *Drugiego pokoju* nie da się dobrze opowiedzieć w samych tylko kategoriach perfekcjonistycznego teleologizmu i progresywizmu. Nie jest to, jak sądzę (a w każdym razie: niewyłącznie), historia postępującego doskonalenia, to także historia utraty realnych wartości i jakości” (s. 328).

Kolejny poświęcony Herbertowi-dramaturgowi artykuł w tomie, *Praca na rzeczywistości. Ślady dokumentalności w procesie twórczym „Lalka”* autorstwa Anny R. Burzyńskiej, potwierdza kilka praktyk pisarskich Herberta omówionych już w innym miejscu w recenzowanym zbiorze. W ramach pracy nad tekstem twórca, po pierwsze, gromadzi i wykorzystuje materiały dokumentalne, zacierając następnie lub zmieniając ślady spożytkowanych rzeczywistych okoliczności społeczno-politycznych, „kamuluje reportażowość”, po drugie, stosuje „w kolejnych wersjach dramatu rozmaite autocytaty i autokryptocytaty ze swojej liryki i publicystyki” (s. 335), po trzecie zaś, waha się nad formą gatunkową tekstu, oscylującego znów – na różnych etapach swego powstawania – między rzeczą przeznaczoną na scenę, słuchowiskiem, a także formą telewizyjną.

Artykuły zawarte w części książki dotyczącej pracowni Herberta-tłumacza pozwalają podejrzeć przebieg procesów translacyjnych i po części zrozumieć rządzące nimi mechanizmy oraz ich osobliwości; pokazują też poetę, który broni ścisłej wierności oryginałowi – dziełu innego poety. Przede wszystkim zaś, dzięki dociekaniom genezy konkretnych przekładów, prześledzić można rozwój Herberta w roli tłumacza, który we wczesnych próbach rozpoczyna przekład od dyskusji z kilkoma translatorami i opiera swoje dzieło na dokonaniach poprzedników, by w latach dojrzałości literackiej pracować bezpośrednio na tekście źródłowym, nie zważając już (w takim jak uprzednio stopniu) na dorobek innych.

Recenzowany tom zamyka, najbardziej różnorodna spośród pozostałych, część *Lektorium-skryptorium*, najmniej zajmująca się procesem tekstotwórczym, przedstawiająca Herberta jako „czytającego pisarza” i „piszącego czytelnika” (s. 412), przede wszystkim zaś – wiecznego studenta, „dobrego czytelnika” (s. 412), zarazem namiętnego „wypisywacza” (s. 454) i okazjonalnego „marginalistę” (s. 454). W tekście Elizy Kąckiej *Czytanie filozofów. Praca*

notowania jako współmyślenie poznajemy ślady treści natury filozoficznej w rękopisach poety, ślady – jak się okazuje – wcale liczne, nie ma bowiem roku, „w którym notatniki by-łyby ich całkiem pozbawione” (s. 418). Szczególne miejsce zajmują tu, rzecz jasna, zapiski dotyczące myśli Henryka Elzenberga, dialogujące z pieczołowicie rejestrowanymi przez poetę lekcjami mistrza. Archiwum Herberta staje się w tym wypadku także swoistym archiwum Elzenberga: notatki umożliwiają częściową rekonstrukcję wykładów profesora-filozofa, kryją też jego cenne uwagi i marginalia nanoszone na zapisy Herberta. „Filozoficzne notatki” poety potwierdzają to, co o jego stosunku do filozofii dowiedzieliśmy się już z wydanych listów wymienianych z Elzenbergiem: była ona dla Herberta sprawą osobistego „przeżywania”, choćby „bezpłodnym szarpaniem”, nie interesowała go natomiast w wersji zinstytucjonalizowanej, niechętnie myślał o zamkniętych systemach filozoficznych. Jak celnie pisze Kačka, „Herbert nie oczekuje od filozofii konkluzywności ani uprawomocnienia – oczekuje od niej poruszeń i egzystencjalnej dezynwoltury, siły przenicowywania naszych przyzwyczajęń intelektualnych, a jednocześnie – siły sugestywności” (s. 419).

W tej samej części książki przeczytamy także o literackiej samoświadomości Herberta jako poety, odtwarzanej na podstawie jego archiwaliów. Są to najczęściej notatki nie zawierające formuł *explicitie* definiujących poezję i jej środki artystyczne – Klubka, autorka studium *Czytanie poezji, pisanie o poezji. Praca notowania i literacka samoświadomość Zbigniewa Herberta*, niebezpośrednie ślady metapoetyckich przekonań Herberta wydobywa z jego not poświęconych innym pisarzom i minionym pokoleniom literackim. Niemal w rękopisach uwag, które mogą przekonywać o antyskamandryckim stanowisku Herberta. Jego obraz literackiego Dwudziestolecia międzywojennego, jego stosunek do poszczególnych ugrupowań poetyckich, a zwłaszcza oceny poezji awangardowej, przeciwstawianej często skamandrytom, wymagają jednak głębokiego zniuansowania, nie pozwalającego ukazywać Herberta jako sympatyka któregośkolwiek z niegdysiejszych programów poetyckich czy poetyk. Na podstawie rękopiśmiennych notatek można wszakże zrozumieć, że Herbert postulował poezję „zdystansowaną”, tj. nie zaangażowaną w sprawę doczesności, zarazem zaś nie usiłującą być poza czasem, nie zgłaszającą pretensji do uniwersalności, ale dialogującą z konkretem rzeczywistości i nie abstrahującą od własnej historyczności.

„Miłosz, wciąż Miłosz i na nowo Miłosz, Boże, kiedy ja się wyzwolę z tego kolowrotka”<sup>18</sup> – zapisał Herbert w jednym z notatników. Być może słusznie, iż wątek właśnie tej obsesji poety i tego wielkiego sporu poetyckiego zamyka *Pracownię Herberta*. Przypomina bowiem o tym, po pierwsze, że w prywatnym lektorium-skryptorium Herbertowskie czytanie Miłosza i pisanie o Miłoszu trwało co najmniej pół wieku (począwszy od sporządzonych w 1944 roku we Lwowie notatek o wierszach z *Trzech zim*), po wtóre zaś, że wśród wpływów, które determinowały – na różne sposoby – aktywność twórczą w „ożywianej” dziś pracowni, oddziaływanie Miłosza należało do tych o największym afektywnym potencjale. W artykule *Herbert i marginesy Miłosza. Czytanie tomu „Na brzegu rzeki”* Antoniuk analizuje marginalia autora *Pana Cogito* pozostawione na stronicach późnego zbioru poezji Miłosza. Stosunkowo skąpe zapiski nie dotyczą spraw osobistych, wkraczamy jednak w intymną przestrzeń Herbertowskiego obcowania z dziełem starszego poety. Dość powiedzieć, że pod wierszem *W pewnym wieku* Herbert notuje m.in. zdanie: „poezja ujawnia pęknięcia moralne M.” (s. 460), utwór *Odczyt* podsumowuje – można sądzić, że wartościująco – „przewagę piękna nad dobrem” (s. 458), na ostatniej zaś stronie tomiku stwierdza uogólniająco: „rozlaże rygory rytmiczne” (s. 460). Nietrudno oczywiście – tak jak to zrobiłem – przedstawić jego notatki w sposób tendencyjny, ale nie da się ukryć krytycyzmu towarzyszącego Herbertowi w lekturze tomiku Miłosza z 1994 roku. To marginalia ważne dla historii polskiej literatury i dla polskiego

<sup>18</sup> Cyt. za: Franaszek, *op. cit.*, s. 78.

życia kulturalnego; to mały przyczynek do stale zgłębianej przez badaczy oraz przez czytelników trudnej relacji dwóch najwybitniejszych polskich poetów XX wieku.

Czy można mieć jakiś poważny zarzut do tej bardzo ciekawej, przemyślanej, dobrze skomponowanej i wartościowej książki? Nie sądzę. Mam mały żal do jej autorów o skąpe w gruncie rzeczy wykorzystanie dorobku francuskich uczonych. *Critique génétique* narodziła się we Francji i tam do tej pory rozwinęła się najbujniej, liczba prac oraz edycji genetycznych tam powstałych przez kilka dekad jest imponująca. W *Pracowni Herberta* sięga się po nie raptem kilka razy. Jako podstawowe źródło teoretyczno-metodologicznych odwołań funkcjonuje tu polskie wydanie książki de Biasiego *Genetyka tekstów*. Autorzy korzystają też z wcześniejszych prac tego autora, zawężając jednak ich dobór niemal wyłącznie do tych, które doczekały się angielskiego tłumaczenia. Tymczasem krytyka genetyczna jest metodologicznie szalenie zróżnicowana, bogata, a i koncepcje de Biasiego zmieniały i zmieniają się z biegiem lat<sup>19</sup>. Autorów *Pracowni Herberta* inspiruje przede wszystkim aparat pojęciowo-terminologiczny francuskiej szkoły oraz sama idea studiowania materialnej dokumentacji procesu tekstotwórczego. Myślę, że kilka spośród artykułów zamieszczonych w recenzowanej książce skorzystałoby także na zastosowaniu pewnych właściwych francuskim badaczom sposobów problematyzacji manuskryptowych historii oraz prowadzenia narracji genetycznej, która, odpowiednio zbudowana, bywa niekiedy prawdziwie wciągająca. Cytowany w tomie Philippe Lejeune powiada, że „studia genetyczne szczególnie nadają się do opowiadania” (s. 39). To być może prawda, trzeba jednak do narracji mieć talent lub dobrą inspirację, z całą pewnością prowadzenie takiej narracji nie każdemu przychodzi z łatwością, a rzecz warta jest wysiłku. Wypada przyznać, że *spiritus movens* całego przedsięwzięcia, Mateusz Antoniuk, redaktor tomu i jego główny autor, to jeden z najlepszych w Polsce „opowiadaczy genetycznych”, a partie książki, które wyszły spod jego pióra, należą do najbardziej zajmujących.

Wróćmy na koniec do słów podrażnionego Kundery, który wybiera dla archiwum metaforę „wspólnego grobu”. Ożywczy i „ożywiający” tom *Pracownia Herberta* udowadnia, że dokumenty pozwalające rekonstruować tekstowe doświadczenia przeprowadzane w laboratorium pisarza nie zasługują na poetykę funeralną. Przeciwstawić jej można inną, równie prowokacyjną, witalistyczną metaforę, jaką zaproponowali redaktorzy angielskiej antologii *Genetic Criticism*, porównujący dzieło do śladów stóp po skończonym tańcu<sup>20</sup>. Ekspozowane w tej przerośni odwrócenie teleologicznego porządku nie musi ani irytować, ani być paradoksalne. Owszem, dzieło, tekst „finalny”, jest tu rozumiane jedynie jako trop, odbicie, znak czegoś niegdyś żywego, dynamicznego, dialogicznego, ale krytyka genetyczna nie bez wymiernych efektów zajmuje się odtworzeniem kierunku tych, stawianych niegdyś, kroków i ich kolejności. Niekiedy koncentruje się wyłącznie na jednym z nich, uchwyconym w czasie i przestrzeni, innym zaś razem wskazuje moment niebyłego obrotu, miejsce nie istniejącego już piruetu, pauzy i zawieszenia. Słusznie widzi w tej rekonstrukcji sens – jeżeli wszak cenimy produkt, będziemy ciekawi jego antecedencji i procesu, jaki go zrodził. Jego zrozumienie zbliży nas do tajemnicy twórczości – to przecież wiedza istotna. Jeżeli celem krytyki genetycznej – która patronuje autorom *Pracowni Herberta* – jest, jak pisała Almuth Grésillon, ukazanie „literatury jako działania, jako aktywności, jako ruchu”<sup>21</sup>, trzeba powiedzieć, że zamiar ten został w recenzowanym tomie zrealizowany przekonująco i atrakcyjnie zarazem, w oparciu o rzetelne studia, dostarczające przy tym wielu nowych informacji o archiwum poety i o rozwoju jego praktyk skryptyalnych. Mimo grymasów Kundery trzeba powiedzieć z przekonaniem: moralność istotności może być zbieżna z moralnością archiwum.

<sup>19</sup> Zostało to zresztą w recenzowanej książce raz odnotowane (zob. s. 126).

<sup>20</sup> Ferrer, Groden, *op. cit.*, s. 11.

<sup>21</sup> Grésillon, *op. cit.*, s. 7.

## Abstract

PAWEŁ BEM Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw  
ORCID: 0000-0002-2620-113X

**MORALITY OF THE ARCHIVE ON THE BENEFITS OF REVIVING THE WRITER'S WORKSHOP**

The paper is a review of the collective volume entitled *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym* (*Herbert's Workshop. Studies in Text-Creation Process*) edited by Mateusz Antoniuk. The reviewer discusses the methodological foundations of the papers contained in the book, though primarily he synthetically presents their content, evaluates their value, and points at their cognitional benefits which result from thorough examination of writers' working materials and from critical insight into their archives.

DOI: 10.18318/pl.2019.3.15

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

**MŁODA PROZA POLSKA PRZED LUSTREM**

Irina Adelgejm, PSYCHOLOGIJA POETIKI. AUTOPSICHOTIERAPIEWNICZESKIE FUNKCYI CHUDOŻESTWIENNOGO TIEKSTA (NA MATIERIALE POLSKOJ PROZY 1990–2010-CH GG.). (Riecenzienty: W. W. Moczalowa, S. F. Musijenko). Moskwa 2018. „Indrik”, ss. 650. „Sowriemiennyje literatury stran Centralnoj i Jugo-Wostocznoj Jewropy”. Otwiestw. ried. N. N. Starikowa. Institut Sławianowiedienija RAN.

Omawiana tu książka Iriny Adelgejm stanowi rozwinięcie i dopełnienie cyklu jej monografii poświęconych zagadnieniom XX-wiecznej prozy polskiej: od powieści psychologicznej Dwudziestolecia międzywojennego (*Polskaja proza mieżwojennogo dwadcatiletija: mieżdu Zapadom i Rossijej. Fienomien psichologiczeskogo jazyka*, 2000), poprzez młodą polską prozę „okresu przejściowego” (*Poetika „promieżutka”: motodaja polskaja proza posle 1989 goda*, 2005), po różnogatunkowe formy pisarstwa autobiograficznego przełomu XX i XXI wieku. Podobnie jak pozostałe książki Adelgejm, *Psichologija poetiki* łączy refleksję historycznoliteracką z namysłem teoretycznym oraz analizą kulturowych wzorców i stereotypów. Inaczej jednak niż w tych poprzednich – dociekania poetologiczne dominują nad rozważaniami historycznymi, a nacisk położony jest przede wszystkim na systematyzację współczesnych form literackiego autobiografizmu według kategorii tematycznych i stylistyczno-kompozycyjnych. Odsłaniając autopsychoterapeutyczne funkcje narracji autobiograficznych i ukazując tematyczną dominację doświadczeń traumatycznych w najnowszej prozie polskiej, Adelgejm krzyżuje dwa porządki analizy literaturoznawczej. Pierwszy nazywa „psychologią poetyki”, zakładając, że „każda struktura artystyczna opiera się na doświadczeniu psychologicznym” (s. 21). Drugi opatruje mianem „poetyki psychologii”, wskazując na psychologiczne ukierunkowanie samego doświadczenia na określone sposoby jego realizacji artystycznej. Dwojaka perspektywa badawcza znajduje odzwierciedlenie w dwudzielnej, niesymetrycznej konstrukcji monografii i w podwójnym przekroju materiału analitycznego. Część pierwszą tworzą cztery, nie objęte wspólną formułą tytułową, ale ściśle ze sobą powiązane, studia tematyczne o charakterze historycznoliterackim, ukazujące wewnętrzną dynamikę przemian najnowszej prozy polskiej. Część drugą, zatytułowaną *Powiestwowanije kak autopsichotierapija* (Narracja jako autopsychoterapia), wypełniają rozważania poetologiczne poświęcone pragmatycznej ekwiwalencji „chwytów psychoterapeutycznych” (s. 21) i literackich chwytów narracyjnych.

Problematyka monografii rosyjskiej literaturoznawczyni skupia się na związku między

narracją (*powiastwowanie*) jako tworem artystycznym a psychologicznymi reakcjami człowieka na stres traumatyczny, między poetyką prozy narracyjnej a ludzkimi czynnościami poznawczymi, wreszcie – między literaturoznawczą narratologią a nieliteraturoznawczymi dyskursami badawczymi zdominowanymi przez kategorię narracji: narratywistyczną psychologią kulturową, psychologią kliniczną, teorią traumy traktowaną jako szczególny rodzaj interpretacji przekazów narracyjnych oraz studiami nad pamięcią. Najogólniej rzecz ujmując, koncepcja badawcza Adelgejm włącza się w nurt wielodyscyplinarnych studiów nad narracją jako podstawową kulturową praktyką tożsamościotwórczą, a także mechanizmem integrująco-sensotwórczym, pozwalającym porządkować podmiotowe doświadczenia. W tak zarysowanym horyzoncie badawczym kategoria narracji rozszczepia się, siłą rzeczy, na kilka konkurencyjnych sensów. Definiowana jest jako akt komunikacji artystycznej, proces (samo)poznania, struktura (samo)pojmwania, mechanizm (samo)identyfikacji, metoda autopsychoterapii, forma ekspresji pamięci autobiograficznej i pamięci historycznej, wreszcie – jako struktura autokreacji, proces fikcjonalizacji, a nawet matryca mitopoetycka. Rozumienia narracji jako swoistego konstruktu poznawczego właściwe teoriom tożsamości narracyjnej współzawodniczą w monografii Adelgejm z ujęciem narracji w kategoriach poetyki formalno-strukturalnej: jako określonej konfiguracji elementów formalnych (jednostek narracyjnych, ich funkcjonalnych motywacji i wzajemnych związków), rozpatrywanych z perspektywy teleologicznego rozwoju formy artystycznej. Należy jednak podkreślić, że łączenie rozmaitych sposobów rozumienia narracji właściwych różnorodnym ukierunkowanym dyskursom badawczym wcale nie prowadzi do terminologicznego zamętu, ale – przeciwnie – stanowi jedną z sił napędowych monografii rosyjskiej polonistki.

Drugi, nie mniej istotny stymulator dociekań Adelgejm to kolażowa jukstapozycja cytatów literackich jako sposób organizacji narracji literaturoznawczej. Tworzywem tego kolażu jest zamknięty materiał historycznoliteracki, jaki stanowi najmłodsza proza polska lat 1990–2010. Wycinki z literackich narracji autobiograficznych, wielokrotnie przetasowane i posegregowane według ściśle określonych kategorii, układają się w swoiste centony. Cytaty nie wyodrębnione graficznie za pomocą oddzielnych akapitów, mniejszej szcionki lub pojedynczej interlinii zachowują formatowanie tekstu zasadniczego i wtapiają się w jednolitą, jednostajnie gęstą narrację literaturoznawczą. Źródła kompilowanych wypowiedzi cudzych lokalizowane są dopiero w przypisach końcowych. Osobliwa kompozycja graficzna i „centoniczny” charakter dyskursu badawczego Adelgejm, w którym kolejne, genetycznie innorodnie, opatrzone cudzysłowami fragmenty autobiografii literackich rozdzielane są wyłącznie średnikami, to zapewne w znacznej mierze raczej efekt uboczny realizacji zasad redakcyjnych serii wydawniczej „Sowriemiennye literatury stran Centralnoj i Jugowostocznoj Jewropy” Instytutu Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk niż celowy zabieg kompozycyjny. Niemniej taki sposób redagowania cytatów z najnowszej prozy polskiej służy rozwijaniu niezwykłego zamysłu metodologicznego, na którym opiera się *Psichologija poetiki*...

Istotą tego zamysłu jest tyleż (sygnalizowana w tytule) eksploracja związków między psychologią a poetyką, wcale nie nowa w historii nowoczesnej refleksji literaturoznawczej, co aranżowanie, moderowanie i dokumentacja osobliwej sesji psychoterapeutycznej, w której czynnie (poprzez czynność wygłoszenia wypowiedzi) uczestniczą pisarze polscy młodej i średniej generacji. Monografia łączy dwie płaszczyzny prezentacji nowej literatury polskiej: pierwszą tworzą przytaczane obficie autobiografie literackie, drugą – stanowi narracja literaturoznawcza, porządkująca i scalająca poszczególne narracje literackie wokół jasno zdefiniowanych centrów problemowych, wywiedzionych z psychologii klinicznej, z badań nad traumą i z teorii pamięcioznawczych. Podstawowe kręgi tematyczne literaturoznawczej „psychoterapii grupowej” ujawniają się w odrębnych rozdziałach pierwszej części studium. To, kolejno: (1) trauma powojennej migracji w prozie dzieci przesiedleńców („*My zdies' warwary...*” *Wozwraszczennije territorii i trauma poslewojennoj migracyi w prozie*

dietej pieriesielencew), (2) traumatyczne doświadczenia „dzieci Ocalałych”, czyli tzw. trauma drugiego pokolenia („Pokolenije, iskowierkannoje echom”. Proza dietej Wyżywszych), (3) trauma spowodowana transformacją systemową („Połnaja swoboda” w „mirie, pridumannom marketotogami”. Istoriceskij pierietom w prozie pisatielej mładszych pokolenij) i wreszcie (4) trwoga tanatyczna (trauma strukturalna) związana z doświadczeniem śmierci rodzica lub utratą dziecka („Wsie my umriom i dołżny k etomu gotowit'sia”. Tanaticzeskaja triewoga i opyt utraty).

W pierwszej „grupie terapeutycznej” (s. 50) dialogują ze sobą m.in. Joanna Bator (*Pia-skowa Góra*, 2009; *Ciemno, prawie noc*, 2012), Stefan Chwin (*Krótką historia pewnego żartu. (Sceny z Europy Środkowo-Wschodniej)*, 1999), Brygida Helbig (*Niebko*, 2013), Paweł Huelle (*Opowiadania na czas przeprowadzki*, 1999), Inga Iwasiów (*Bambino*, 2008; *Ku słońcu*, 2010), Aleksander Jurewicz (*Lida*, 1994; *Pan Bóg nie słyszy głuchych*, 1995), Zyta Ory-szyn (*Ocalenie Atlantydy*<sup>1</sup>, 2012), Andrzej Turczyński (*Spalone ogrody rozkoszy*, 1998) i Adam Zagajewski (*Dwa miasta*, 2007). Druga symulowana „sesja grupowa” obejmuje autobiograficzne narracje m.in. Mikołaja Grynberga (*Oskarżam Auschwitz. Opowieści rodzinne*, 2014), Anny Janko (*Mała Zagłada*, 2015), Bożeny Keff (*Utwór o Matce i Ojczyźnie*, 2008), Ewy Kuryluk (*Goldi. Apoteoza zwierzaczkowatości*, 2004; *Frascati. Apoteoza topografii*, 2009), Magdaleny Tulli (*Włoskie szpilki*, 2011; *Szum*, 2014) i Agaty Tuszyńskiej (*Ćwiczenia z utra-ty*, 2007; *Rodzinną historią lęku*, 2014). W grupie trzeciej spotykają się m.in. Piotr Czerwiński (*Pokalenie*, 2005; *Przebiegum życia*, 2009), Ignacy Karpowicz (*Niehalo*, 2006; *Gesty*, 2008), Jarosław Maślanek (*Apokalypsis '89*, 2010), Mirosław Nahacz (*Osiem cztery*, 2003), Sławomir Shuty (*Cukier w normie z ekstrabonusem*, 2005), Mariusz Sieniewicz (*Walizki hipochondryka*, 2014) i Krzysztof Varga (*Nagrobek z lastryko*, 2007; *Aleja Niepodległości*, 2010). W ostatniej grupie natomiast wybijają się głosy Joanny Bargielskiej (*Obsoletki*, 2010), Ingi Iwasiów (*Umarł mi. Notatnik żałoby*, 2013), Aleksandra Jurewicza (*Dzień przed końcem świata*, 2008) i Olgi Tokarczuk (*Ostatnie historie*, 2004).

Specyfikę centonicznej narracji literaturoznawczej Iriny Adelgejm uka-zuje, przykładowo, ten fragment rozdziału drugiego, poświęconego zagadnieniom „postpa-mięci” (termin Marianne Hirsh) i terapii traumy symbiotycznej:

„Trauma założona uże w samej motywacji trawmirowannoj matieri, ktoroj riebionok nužen prieżdnie dla imitacyi normalnoj żyzni [...]. »Oni znali: czto by udowletworiał' zawyszennym kriterijam normalnosti, połagajetsia imiet' dietiej»; »Riebionok był przizwan poddierżywał' moju mat' w jejo staranijach, czto by żyzn' wygladietia tak, kak położeno»; »Nužno było żyť normalno, a normalnaja żyzn' oznaczala zamuzestwo. I jesli eto nieobchodi-mo, w celach konspiracyi – w swoje wriemia także riebionka»; »okoncziatielnoje dokazatielstwo sootwietstwija jejo licznoj żyzni obszczepriiatym normam»; »nužno było sootwietstwował' normam mołodosti i wzrosłosti»; »Ona chotietia imiet' bolszuju siemju i mnogo dietiej»; »rodiła riebionka / Czto by imiet' siemju, czto by nie byl' odnoj. / riebionok – wsiegda Ditia swojej Matieri / mat' że – MAT'. Buduczni Matierju / ženszczina w mirie nie propadiot, / a także ob-rietiot nowuju idientycznost'»; »Mat' [...] piermanientno producirujet w riebionkie riebionka, daby tot producirował w niej mat', / daby Mat' nie utratitia imuszczestwo i wlast'. Riebionok – die-szewaja raboczaja siła [...]. [Trauma leży już w samej motywacji strauamalizowanej matki, która potrzebuje dziecka przede wszystkim po to, by naśladować normalne życie (...)]. »Wiedziały, że trzeba mieć dzieci, jeśli chce się spełnić wyśrubowane kryteria normalności»; »Zadaniem dziecka było wesprzeć matkę w staraniach, by jej życie wyglądało tak, jak wyglą-dać powinno»; »Trzeba było żyć normalnie, a normalne życie oznaczało małżeństwo. I jeśli to konieczne dla celów konspiracyi – w swoim czasie także dziecko»; »ostateczny dowód

<sup>1</sup> W monografii pojawia się błędny zapis tytułu oryginału: *Ocalona Atlantyda* (w przekładzie: *Spa-sionnaja Attantida*).

przystawiania jej osobistego życia do powszechnie zalecanej normy»; »konieczne było przestrzeganie norm młodości i dorosłości«; »chce mieć dużą rodzinę i dużo dzieci«; »porodziła dziecko. / Aby mieć rodzinę, aby nie być samą, / dziecko jest zawsze swojej Matki Dzieckiem / matka zaś jest MATKĄ. Będąc Matką, / kobieta nie zgubi się w świecie / i zyska jakąś tożsamość«; »Matka (...) permanentnie produkuje dziecko w dziecku, by ono produkowało w niej matkę, / by Matka nie straciła dobytku i władzy. Dziecko jest tanią siłą roboczą« (...)» (s. 105)<sup>2</sup>.

Po zagajeniu otwierającym sesję każdy z „uczestników terapii” – pisarzy polskich młodej i średniej generacji (przypomnę: w bieżącej lekturze tekstu zazwyczaj nie identyfikowanych z imienia i nazwiska) – mówi kolejno swoimi słowami: Magdalena Tulli (*Szum i Włoskie szpilki*), Anna Janko (*Mała Zagłada*), Agata Tuszyńska (*Rodzinnna historia lęku*), Bożena Keff (*Utwór o Matce i Ojczyźnie*). „Swoimi słowami” należy, rzecz jasna, ująć w cudzysłów, ponieważ niemal wszystkie fragmenty<sup>3</sup> najnowszej polskiej prozy i poezji autobiograficznej zacytowane zostały w rosyjskich przekładach Iriny Adelgejm. Przekłady te są jednak tak transparentne, komunikatywne i stylistycznie wygładzone, że istotnie tłumacz może się wydać „niewidzialny”<sup>4</sup>. Od razu wypada zaznaczyć, że to właśnie owa niewidzialność („iluzyjność”<sup>5</sup> tekstu docelowego oraz płynność i potoczność języka) stanowi miarę translatorskiego sukcesu Adelgejm – tłumaczki m.in. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Tadeusza Różewicza, Ewy Kuryluk, Hanny Krall, Pawła Huelle, Magdaleny Tulli, Andrzeja Stasiuka, Olgi Tokarczuk, Marka Bieńczyka, Justyny Bargielskiej, Ignacego Karpowicza, uhonorowanej wieloma nagrodami, jak np. Polski Pegaz (2011) i Złoty Krzyż Zasługi (2013), za osiągnięcia w promowaniu literatury polskiej.

Dialogowe zderzanie się postaw i replik służy sprawdzaniu wiarygodności informacji, wzmacnianiu ich i oswojeniu. Ale narracja literaturoznawcza Adelgejm, zągęszczając cytaty do granic anonimowości, pełni przede wszystkim funkcje interpsychiczne: powołuje do życia swoiste „wspólnoty empatyczne” (s. 573) w obrębie najnowszej prozy polskiej. Trzeba jednak zastrzec, że koncentrując się na traumatycznych doświadczeniach z biografii polskich pisarzy i na metodach autoterapeutycznej narratywizacji traumy w prozie autobiograficznej, Adelgejm nie podejmuje refleksji na temat narracyjnych taktów zaangażowania procesów poznawczych czytelnika, stymulowania jego emocji i reakcji psychosomatycznych. W tym obszarze „psychologia poetyki”, na gruncie polskiego dyskursu literaturoznawczego, zyskuje nieodzowne dopełnienie w monografiach *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku* (2012) Magdaleny Rembowskiej-Pluciennik czy *History, Memory, Trauma in Contemporary British and Irish Fiction* (2014) Beaty Piątek.

Nie tylko cytowany tu fragment, ale cała *Psychotogija poetiki* jest tak silnie zdominowana przez polski dyskurs literacki (a także przez polski dyskurs krytyczno- i teoretycznoliteracki), że próba jej przełożenia na język polski przypomina w przeważającej mierze raczej retranslację – powrót tekstu przetłumaczonego uprzednio na język docelowy do wyjściowego kontekstu – niż przekład naukowy w swojej podstawowej funkcji informacyjno-poznawczej. Problematyka badawcza Adelgejm tak ściśle koresponduje z obszarem eksplorowanym w polskim dyskursie literaturoznawczym ostatnich lat m.in. przez Martę Cuber

<sup>2</sup> W przekładzie centonicznej narracji Adelgejm przytaczam fragmenty polskich oryginałów.

<sup>3</sup> Wyjątek stanowią cytaty z *Hanemanna* S. Chwina w przekładzie K. Starosielskiej oraz cytaty z *Weisera Dawidka* P. Huelle w przekładzie W. Klimowskiego.

<sup>4</sup> Odwołuję się tu do formuły L. Venutiego (*The Translator's Invisibility*, London – New York 1995).

<sup>5</sup> W rozumieniu tego terminu zaproponowanym przez J. Levy'ego (*The Art of Translation* (oryg.: *Umění překlada*, 1963). Transl. P. Corness. Ed. Z. Jettmarová. Amsterdam-Philadelphia 2011, s. 19–20).

(*Metonimie Zagłady. O polskiej prozie lat 1987–2012*, 2013), Bartłomieja Krupę (*Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*, 2013), Beatę Przy muszałę (*Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*, 2016) czy Aleksandrę Ubertowską (*Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, 2007; *Holokaust. Auto(tanto)grafie*, 2014), że domestykacja<sup>6</sup> monografii rosyjskiej badaczki w polskim kontekście kulturowym mogłaby wywołać wrażenie osobliwej redundancji. Podziwowi czytelnika dla doskonałej orientacji Adelgejm w problematyce najnowszej literatury polskiej towarzyszy bowiem niezaspokojona ciekawość Innego: innojęzycznej kultury naukowej, odrębnego stylu dociekań literaturoznawczych, innego literackiego (post)modernizmu. Polskojęzycznemu odbiorcy monografii *Psychologija poetiki* doskwiera niedosyt odleglejszych (z jego perspektywy) kontekstów interpretacyjnych – historycznoliterackich i teoretycznych. Przede wszystkim chodzi tu o chęć poznania wyników konfrontacji polskiej prozy autobiograficznej z najnowszą literaturą rosyjską. Przedsmak takiej komparacji daje publikowane w języku polskim studium porównawcze „Chcę rozmawiać”. *Autopsychoterapeutyczne funkcje narracji Justyny Bargielskiej i Anny Starobiniec o utracie perinatalnej*, w którym Adelgejm zestawia debiutancki zbiór opowiadań Bargielskiej *Obsoletki* (2010) i rosyjską powieść dokumentalną *Posmotri na niego* (Spójrz na niego) (2017)<sup>7</sup>.

Jeszcze większy niedosyt pozostawia bibliografia rosyjskojęzycznej teorii traumy, reprezentowanej w monografii wyłącznie przez pracę Natalii Burlakowej o międzypokoleniowym przekazie doświadczeń traumatycznych w kontekście psychologii klinicznej (2016), nie licząc rosyjskiego przekładu rozprawy o traumie kulturowej Rona Eyermana z tego samego roku. Trzon teoretyczny w zakresie studiów nad traumą stanowią bowiem w książce Adelgejm prace angloamerykańskie przywoływane w polskich przekładach, zebranych w *Antologii studiów nad traumą* pod redakcją Tomasza Łysaka (2015). Pozostając w kręgu problemowym „kanonicznych” angloamerykańskich studiów nad traumą i rezygnując z literackich kontekstów komparatystycznych, *Psychologija poetiki* nie podejmuje pytań o kulturową żywotność traumy historycznej, o kulturowe granice traumy indywidualnej i zbiorowej, o możliwości i ograniczenia dostosowania zachodniego dyskursu traumatycznego do opisu kultur niezachodnich<sup>8</sup>, wreszcie – o sposoby narratywizacji doświadczenia traumatycznego w różnych przestrzeniach historyczno-kulturowych. Na czym polega historyczno-kulturowa, problemowa, metodologiczna specyfika rosyjskiego dyskursu teoretycznego o traumie? Uwzględnienie tych kontekstów komparatystycznych i stworzenie warunków dla konfrontacji różnojęzycznych i różnokulturowych dyskursów literackich oraz naukowych wymagałoby jednak odmiennego profilowania narracji literaturoznawczej (i zapewne kolejnych 650 stronic tekstu).

W żadnym wypadku nie można jednak powiedzieć, że perspektywa badawcza Iriny Adelgejm nie wnosi istotnego naddatku poznawczego do tego, co jest dla odbiorcy polskojęzycznego „już znane”, „już czytane”, „już przynależne” do zbiorowej narracji i dobrze zadomowione w polskiej samoświadomości kulturowej. Naddatek ten nie pojawia się jednak tam, gdzie odbiorca polski mógłby się go początkowo spodziewać, sięgając po monografię rosyjskiej literaturoznawczynie. Rzeczywistym problemem tej książki – z perspektywy czytelnika polskojęzycznego – nie jest bowiem problem poznania Innego (innych kulturowych stylów dociekań literaturoznawczych, innojęzycznej literatury narodowej, innego postmodernizmu), ale problem poznania samego siebie jako Innego. „Uniezwyklenie”, które to samopoznanie umożli-

<sup>6</sup> Przywołuję tu termin Venutiego (*op. cit.*, s. 19).

<sup>7</sup> Artykuł został opublikowany w czasopiśmie „Postscriptum Polonistyczne” (2017, nr 2).

<sup>8</sup> Te palące problemy badań związanych z traumą wskazuje T. Łysak (*Od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*. W zb.: *Antologia studiów nad traumą*. Red. T. Łysak. Przel. T. Bilczewski [i in.]. Kraków 2015, s. 29–30).



wia, ma swoje źródła nie w konfrontacji z innojęzycznymi dyskursami badawczymi i innojęzycznym (post)modernizmem literackim, lecz – słowami Michaiła Bachtina – w oglądzie „swojego zaocznego obrazu”<sup>9</sup>. Kolażowe zestawianie w różnych przekrojach problemowych cytatów z autobiografii literackich jest w rzeczywistości rozstawianiem luster, dzięki którym młoda proza polska dochodzi stopniowo „do własnego wewnętrznego obrazu”<sup>10</sup>, zyskuje samoświadomość, jaką umożliwia dopiero spojrzenie na siebie z zewnątrz<sup>11</sup>. W kontekście gęstego splotu cytatów z literatury polskiej w naukowej narracji Adelgejm niezwykła metafora przekładu międzyjęzykowego jako lustro zyskuje dodatkowe znaczenie – nie tylko twórczej ingerencji Innego, który wybiera punkt widzenia, perspektywę i światło dla ukazania kultury źródłowej<sup>12</sup>, ale przede wszystkim lustro jako warunku samopoznania. Polski przekład rosyjskiej monografii Adelgejm realizowałby zatem cele przede wszystkim autopozytywne i autoterapeutyczne. Przewaga spojrzenia z zewnątrz<sup>13</sup>, jakie reprezentuje rosyjska badaczka wobec polskiego dyskursu literackiego (i literaturoznawczego), ujawnia się najpełniej tyleż w koncepcji montażu polskich narracji autobiograficznych, co w sposobie konstruowania siatki kategorii, którą Adelgejm narzuca na świeżo odkrywane terytorium młodej prozy polskiej – w wynajdywaniu języka teoretycznego nadającego się do modelowania zjawisk literatury ostatniego okresu i umożliwiającego wypracowanie ich nowej interpretacji.

Narracja naukowa Adelgejm ukazuje zarówno ciągi ewolucyjne prozy polskiej w latach 1990–2010, jak i jej całościowe przekroje synchroniczne według „chwytów psychoterapeutycznych” odpowiadających im zespołom chwytów artystycznych. Badaczka uwidacznia główne linie rozwojowe pisarstwa autobiograficznego, które przebiegają od „empatycznej archeologii” (s. 21, 556) i topografii śladów materialnych w prozie dzieci przesiedleńców lat dziewięćdziesiątych do „empatycznej biografii” (s. 556) i rodowej genealogii w narracjach autobiograficznych z lat 2000–2010, od „świata rzeczy” do „świata ludzi”, od poetyckich opisów Ziemi Odzyskanych jako „dziedzicznego i czytanego z nostalgią palimpsestu” lat dziewięćdziesiątych do przedstawień tych terenów jako „mozaiki i pola konfliktu” w prozie 2000–2010 (s. 80). Stawia odważne hipotezy, wskazując np. paralele między polską prozą lat 2000–2010 a polską poezją lingwistyczną lat 1960–1970. Jeśli ta ostatnia, pisze Adelgejm, akcentowała opozycję między autentycznością doświadczenia a nieautentycznością językowego wyśłowienia<sup>14</sup>, to ta pierwsza, zanurzona w „werbalnych *ready-mades*”<sup>15</sup>, podaje w wątpliwość także autentyzm przeżycia (s. 254). Definiując literaturę jako formę „pamięci kulturowej”, badaczka rekonstruuje modalności<sup>16</sup>

<sup>9</sup> M. Bachtin, „Człowiek przed lustrem”. W zb.: *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*. Red. D. Ulicka. T. 1. Kraków 2009, s. 399 (przeł. P. Pietrzak). Podkreśl. T. B.-T.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Zob. M. Bachtin, (*Z problemów samoświadomości i samooceny...*). W zb.: *ja..*, s. 401 (przeł. P. Pietrzak).

<sup>12</sup> Zob. E. Tabakowska, *O obecności tłumacza*. W zb.: *Między tekstem a kulturą. Z zagadnień przekładoznawstwa*. Red. A. R. Knapik, P. P. Chruszczewski. San Diego 2018, s. 154.

<sup>13</sup> Zob. M. Bachtin, *Retoryka o ile jest kłamliwa*. W zb.: *Ja – inny*, s. 392 (przeł. T. Brzostowska-Tereszkiewicz).

<sup>14</sup> Adelgejm przywołuje tu rozpoznanie P. Czaplńskiego i P. Śliwińskiego (*Poezja lingwistyczna*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992, s. 820).

<sup>15</sup> Określenie M. Lachmann (*Pod znakiem reklamy. Literatura polska po 1989 roku w kręgu oddziaływania kultury konsumpcyjnej*. W zb.: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. Red. Z. Andres, J. Pasterski. T. 1. Rzeszów 2010, s. 60).

<sup>16</sup> Zagadnienia modalności kulturowych rozpatruje W. Bolecki (*Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)*. W: *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa 2012, s. 14–15, 184–185).

poszczególnych faz ewolucyjnych i grup tematycznych najnowszej prozy polskiej: od „nostalgicznej archeologii” (s. 50) i „sentymentalnej mitologizacji dzieciństwa” (s. 76) w prozie dzieci przesiedleńców lat dziewięćdziesiątych do sarkazmu i ironii autobiograficznych narracji z lat 2000–2010, od ostrożnego i pełnego lęku „przełamywania milczenia” w twórczości „dzieci Ocalałych” (Tulli, Kuryluk, Tuszyńska i Monika Sznajderman) po krzyk „groteskowego oratorium” Bożeny Keff, mieszającego dyskursy, gatunki oraz style: wysoki patos i wulgaryzmy.

W drugiej części monografii – *Powiestwowanije kak autopsichoterapija* (Narracja jako autopsychoterapia) – chwytły kompozycyjne narracji autobiograficznych rozpatrywane są jako literackie ekwiwalenty (jak pisze autorka: „paralele”) konkretnych metod psychoterapii. Rosyjska literaturoznawczyni zgłębia kolejno metody: ustawień systemowych rodziny według Berta Hellingera (*Sistiemno-siemiejnyje rasstanowki*), terapii „wewnętrznego dziecka”, w opracowaniu m.in. Erica Berne’a, Alice Miller i Donalda Woodsa Winnicotta (*Diatog s dietstwom*), „terapii pierwotnego krzyku” u Artura Janova (*Pierwicznaja tierapija*) oraz psychoterapii narracyjnej zgodnie z teorią Davida Epstona i Michaela White’a (*Narratiwnaja psichoterapija*).

W kolejnych rozdziałach Adelgejm omawia metody psychoterapeutyczne oparte na środkach metaforycznych, m.in. Philipa Barkera (*Psichoterapieuticzeskaja metafora*), terapię ukierunkowaną na fokusowanie doświadczenia wedle Eugene’a Gendlina (*Fokusirowanije*), metodę psychodramatyczną opracowaną przez Jacoba Moreno (*Mifodrama*), psychoterapię egzystencjalną Irvina D. Yaloma (*Desensibilizacija*), terapię prowokatywną Franka Farrelly’ego (*Prowokacyonnaja psichoterapija, emocyonalnaja razriadka*), a także znane psychoterapii przypadki doświadczenia śmierci bliskiej osoby jako własnej „częściowej śmierci” (*Czasticznaja smiert’*) oraz integracji traumatycznych treści pamięciowych z elementami codziennej rzeczywistości (*Intiegracija traumaticzeskogo opyta w powsiednieunuju rialnost’*). Paralele ustawień rodzinnych odnajduje Adelgejm w empatycznych rekonstrukcjach traumatycznych doświadczeń rzeczywistych i hipotetycznych przodków w polskiej prozie autobiograficznej z lat 1990–2010 autorstwa dzieci przesiedleńców i „dzieci Ocalałych”. Za najbardziej sugestywne zapisy „spotkania z wewnętrznym dzieckiem” uznaje opowiadanie Tulli Klucz (z tomu *Włoskie szpilki*) i autobiograficzny poemat prozą Lida Jurewicz. Technika regresywna Janova okazuje się podstawowym chwytem psychoterapeutycznym i zarazem kompozycyjnym powieści *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator. Kontekst psychoterapii narracyjnej pozwala zinterpretować na nowo teksty Tulli, Keff, Kuryluk i Zagajewskiego. Psychoterapeutyczne zasoby metafory zostały wykorzystane – w odczytaniu Adelgejm – m.in. w *Utworze o Matce i Ojczyźnie* Keff, w *Szumie* Tulli i w *Ćwiczeniach z utraty* Tuszyńskiej. Struktura najbardziej zagadkowego opowiadania zbioru *Włoskie szpilki, Ucieczka lisów*, ujawnia – w rozpoznaniu rosyjskiej badaczki – „niemal dosłowną zbieżność z etapami fokusowania opisanymi przez Gendlina” (s. 442). „Narracja-mitodrama” (s. 455) Olgi Tokarczuk *Anna In w grobowcach świata* oraz *Utwór o Matce i Ojczyźnie* dają się odczytywać w świetle Morenowskiej psychodramy. Mechanizm psychoterapii egzystencjalnej zastosowano w powieści Tokarczuk *Ostatnie historie*. Utwory *Umarł mi*, *Notatnik żałoby* Iwasiów i *Dzień przed końcem świata* Jurewicz pozwalają Adelgejm pokazać autopsychoterapeutyczne funkcje narracji o śmierci bliskiego, a *Obsoletki* Bargielskiej – uwidaczniają sposoby „rozpuszczania” traumatycznych treści pamięciowych w zwykłej codzienności. Wreszcie – terapii prowokatywnej służą ironia, sarkazm, absurd i czarny humor najmłodszej prozy polskiej, naznaczonej traumą związaną z realiami transformacji ustrojowej.

Krzyżując nadrzędne porządki analizy: „psychologii poetyki” i „poetyki psychologii”, Adelgejm wyodrębnia trzy warianty narracyjnego „przepracowywania” traumy: (1) „podróż w głąb pamięci” (s. 555) – indywidualnej i zbiorowej (ustawienia rodzinne, dialog z dzieciństwem, terapia pierwotna), właściwą narracjom „postpamięciowym” drugiego pokolenia ofiar Holokaustu i przesiedleń, (2) eksternalizację, dekonstrukcję i uniwersalizację problemów

(psychoterapia narracyjna, psychoterapeutyczny potencjał metafory, fokusowanie, mitodrama), charakterystyczne dla narracji o dziedziczeniu wypartej traumy Holokaustu, wreszcie (3) „zmniejszenie stopnia” lęku lub bólu (desensybilizacja, doświadczenie „częściowej śmierci”, integracja traumatycznych treści pamięciowych z elementami codziennej rzeczywistości, terapia prowokatywna i uwolnienie emocjonalne), znamienne dla narracji o trwodze tanatycznej, traumie przelomu politycznego 1989 roku i o odczuciach wstydu wiążącego się z historią, które cechują twórczość młodszego pokolenia polskich pisarzy (zob. s. 555).

Trzeba podkreślić, że scalająco-porządkujący i inkorporacyjny styl obserwacji prozy autobiograficznej nastawionej na rekonstrukcję wzorców narracyjnych odpowiadających poszczególnym metodom psychoterapii nie powoduje zacierania granic między autobiografią literacką a autonarracją stanowiącą materiał badań psychologii kulturowej i psychologii klinicznej. Adelgejm nie traci z pola widzenia ani zagadnień konwencjonalności utworów literackich, ani sfery indywidualnej innowacji. Uwypuklenie autoterapeutycznych funkcji narracji nie przesłania swoistości rozwiązań stylistyczno-językowych i narracyjnych oraz gatunkowo-rodzajowego zróżnicowania analizowanego materiału literackiego – opowiadań Tulli, autobiograficznego poematu prozą Jurewicza, „groteskowego oratorium” *Utwór o Matce i Ojczyźnie* Keff czy historyczno-psychologicznej powieści detektywistycznej – thrillera: *Ciemno, prawie noc* Bator, opartej na wzorach i konwencji powieści gotyckiej. Rozpatrując zagadnienia autobiografizmu w najnowszej prozie polskiej, Adelgejm podkreśla nie tylko zróżnicowanie poziomów artyzmu analizowanych utworów literackich, ale także rozmaite sposoby ujawniania się (metatekstualnego i paratekstualnego) autobiografizmu. Opierając się na koncepcji autobiografizmu jako „figury odczytywania lub rozumienia” Paula de Mana<sup>17</sup>, badaczka uznaje przywoływane teksty literackie za konstrukcje o istotnym potencjale autobiograficznym (zob. s. 553). Uwiarygodnieniu tego potencjału służy załączony do monografii aneks, zawierający fragmenty wywiadów z cytowanymi polskimi pisarzami (w rosyjskich przekładach Adelgejm). Przyjęcie „hipotezy autobiograficzności” w najmniejszym stopniu nie przeszkadza jednak tropieniu literackich gier z autofikcjonalnością i autobiografizmem.

Lektura monografii Iriny Adelgejm z perspektywy czytelnika polskojęzycznego uruchamia zupełnie inne mechanizmy interpretacyjne niż te, które są dostępne czytelnikowi rosyjskojęzycznemu (czy szerzej: niepolskojęzycznemu), nastawionemu głównie na informacyjne i dydaktyczne walory tej wypowiedzi naukowej, ukazującej aktualny stan jednej ze współczesnych literatur środkowoeuropejskich i wyznaczającej sobie ważne cele teoretyczne. W odbiorze polskiego czytelnika punkt ciężkości przesuwa się bowiem na obserwację współuczestniczącą i refleksję autopozytywną. Paradoks polega na tym, że zapisana cyrylicą narracja literaturoznawcza Adelgejm, poprzez swoją konstrukcję problemową i metodę prezentacji materiału literackiego, szczególnie uprzywilejowuje odbiór w polskim kontekście kulturowym. Ambicją badaczki jest tyleż stworzenie teoretycznego języka opisu przydatnego do taksonomii i klasyfikacji narracji autobiograficznych na przykładzie współczesnej literatury z obszaru Europy Środkowej, co wyzwolenie procesów samoidentyfikacji młodej prozy polskiej. W tych dążeniach ujawnia się wymiar terapeutyczny narracji literaturoznawczej rosyjskiej polonistki. Fakt dedykowania monografii pamięci zmarłych: nauczyciela, Wiktora Choriewa, i ojca, Jewgienija Adelgejma, wskazuje na samozwrotność poznawczą refleksji nad autopsychoterapeutycznymi funkcjami narracji.

<sup>17</sup> Adelgejm odwołuje się do polskiego przekładu rozprawy P. de Mana *Autobiografia jako od-twarzanie* (Przeł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2, s. 163).

## Abstract

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ Institute of Literary Research of Polish  
Academy of Sciences, Warsaw  
ORCID: 0000-0001-5225-3307

## YOUNG POLISH PROSE BEFORE THE MIRROR

The review discusses Irina Adelgeim's monograph *Psikhologija poetiki: Autopsichoterapevticheskie funkcii khudozhestvennogo teksta (na materiale polskoi prozy 1990–2010-kh gg.) (Psychology of Poetics: Autopsychoterapeutic Functions of the Literary Text (Based on 1990–2010 Polish Prose))* (Moscow 2018) in the context of Bakhtinian concept of self-knowledge and self-awareness. It shows the specificity of the centonic scholarly discourse of the Russian historian of Polish literature based on collages of literary quotes and the juxtaposition of various understandings of the term "narrative." It also reveals the therapeutic dimension of Adelgeim's literary studies narrative.

DOI: 10.18318/pl.2019.3.16

MICHALINA KMIECIK Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## AWANGARDA KOBIET – EKSPRESJONISTYCZNY KRĄG MARIANNE WEREFKIN

MARIANNE WEREFKIN AND THE WOMEN ARTISTS IN HER CIRCLE. Edited by Tanja Malychewa, Isabel Wünsche. Leiden–Boston (2017). Brill/Rodopi, ss. XVIII, 260. „Avant-Garde Critical Studies”. Volume 33.

Recenzowana książka stanowi pokłosie konferencji *Crossing Borders: Marianne Werefkin and the Cosmopolitan Women in Her Circle*, która odbyła się w 2014 roku i towarzyszyła wystawie *Marianne Werefkin: Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, zorganizowanej przez Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen oraz Paula Modersohn-Becker Museum w Bremie. Jednak w odróżnieniu od wielu publikacji pokonferencyjnych – prezentowany tom wydaje się wyjątkowo potrzebny i niezwykle spójny. Książka poświęcona stosunkowo mało znanej w Polsce malarce rosyjskiego pochodzenia wpisuje się bowiem w coraz mocniej uwidaczniający się w europejskiej, ale i w rodzimej humanistyce nurt prezentowania historii modernizmu oraz awangardy jako aktywnie współtworzonych przez kobiety. Edytorzy zbioru, Tanja Malychewa oraz Isabel Wünsche, nie odłączają się od inspirujących antologii bądź monografii dotyczących tego zagadnienia: we wstępie wskazują na powinowactwo swojego ujęcia z pracami takimi, jak *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism* Marshy Meskimmon czy tom *Amazons of the Avant-Garde*<sup>1</sup>. W ostatnim czasie również w polskich badaniach pojawia się coraz więcej cennych publikacji próbujących opowiedzieć dzieje środkowoeuropejskiej nowej sztuki jako mozaiki rozmaitych *herstories*. Wspomnieć warto choćby o antologii *Modernistki*, poświęconej międzywojennej ukraińskiej prozie kobiet, czy o monografii zbiorowej *Wspólnota wyobrażona*, traktującej o twórczości pisarek środkowoeuropejskich w latach 1914–1945<sup>2</sup>, a także o projektach konferencyjnych i wystawienniczych:

<sup>1</sup> M. Meskimmon, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. London – New York 1999. – *Amazons of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*. Ed. J. E. Bowlit, M. Drutt. New York – London 2000.

<sup>2</sup> *Modernistki. Antologia ukraińskiej prozy kobiecej okresu międzywojennego*. Red. G. Borkowska,

sesji *Płec awangardy*, zorganizowanej na Uniwersytecie Śląskim w październiku 2017, lub niedawno zakończonej wystawie *Czerwona materia: Nadia Léger* w Muzeum Sztuki w Łodzi.

Nie bez powodu osiłą, wokół której krąży publikacja oficyny Brill/Rodopi, uczyniono właśnie Werefkin. Urodzona w 1860 roku w Rosji artystka była nie tylko malarką (uczennicą Ilji Riepina, jednego z najważniejszych przedstawicieli grupy pieriedwiżników), ale także promotorką sztuki, animatorką życia kulturalnego (utworzyła własny salon po przeprowadzce do Monachium), współzałożycielką Neue Kunstvereinigung München, członkinią grup artystycznych Die Blaue Reiter oraz Der Große Bär. Pracowała jako kierowniczka sceny razem z Aleksandrem Siemionowiczem Sacharowem i Clotilde von Derp. Zasłynęła również jako autorka dziennika *Lettres à un Inconnu* powstającego w latach 1901–1905, w którym zaprezentowała swoje radykalne poglądy na temat przypisywanych kobietom ról społecznych i konieczności przełamywania barier genderowych. Wokół Werefkin uformował się krąg zaprzyjaźnionych artystów, ludzi teatru, literatów. Najbliższym jej pozostawał, oczywiście, Aleksiej Gieorgijewicz Jawlenski, z którym malarka tworzyła burzliwy i dramatyczny związek. To o niej właśnie pisał artysta we wspomnieniach, do których odwołuje się Bernd Fäthke w swoim szkicu *Marianne Werefkin: Clemen's Weiler Legacy*: „Ta znajomość zmieniła moje życie. Zostałem jej przyjacielem, tej mądrej kobiety obdarzonej geniuszem” (cyt. na s. 8). Redaktorki recenzowanej monografii pragnęły, jak sądzić, pokazać Werefkin jako kobietę, z jednej strony, aktywnie walczącą o prawo do równorzędnej ekspresji artystycznej, z drugiej zaś – uwikłaną w sieć genderowych relacji podległościowych (najpierw z Riepinem, a następnie z Jawlenskim) i wyswobodzającą się z nich. Jednocześnie celem badaczek było zaakcentowanie, że w przedwojennym Monachium i Berlinie los Werefkin powielały niezliczone rzesze kobiet-artystek, zaangażowanych we współkreowanie karier mężczyzn, których dziś doskonale znamy z dziejów kultury, porzucające dla nich swoją własną drogę twórczą. W książce pod redakcją Małychevej i Wünsche pojawia się wiele faktów z życia owych „akuszerok modernizmu”<sup>3</sup>: Emmy Hennings, Sophie Taeuber-Arp, Emmy Scheyer, Very Abegg-Verevkine, Marii Marc czy Elisabeth Epstein. Niektórym z nich udało się na nowo zaistnieć w oficjalnej historii europejskiego modernizmu i awangardy, a ich portrety są dziś chętnie przypomniane i analizowane przez badaczy (warto w tym miejscu przywołać publikację *Women of the Avant-Garde 1920–1940*)<sup>4</sup>. Pozostałe kobiety wciąż czekają na to, aby o ich życiu i sztuce powiedzieć – wskazując na ich istotny wkład w rozwój nowoczesnych prądów artystycznych oraz niewątpliwe zaangażowanie po stronie przekraczania tradycyjnie przypisywanych im ról społecznych i twórczych.

Książka poświęcona Werefkin stawia przed sobą takie zadanie i wywiązuje się z niego znakomicie. Została ułożona w sposób niezwykle przemyślany: dwa rozdziały otwierające wprowadzają czytelnika w historię dzieła Werefkin i jego recepcji. Fäthke we wspomnianym artykule w dość obrazowy sposób rekonstruuje własne zaangażowanie w organizację monograficznych wystaw przedstawiających jej twórczość. Tekst Fäthkego ma charakter przede wszystkim wspomnieniowy, obnaża wszakże mechanizmy sprawiające, że sztuka malarki,

I. Boruszkowska, K. Kotyńska. Wstęp O. Hnatiuk. Warszawa 2017. – *Wspólnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1945*. Red. G. Borkowska, I. Boruszkowska, K. Nadana-Sokołowska. Warszawa 2017.

<sup>3</sup> Sparafrazowaną tutaj kategorią „akuszerok awangardy” posługuje się I. Boruszkowska w publikowanym w niniejszym zeszycie „Pamiętnika Literackiego” artykule *Akuszerki awangardy: kobiety a początki nowej sztuki* (dziękuję Autorce za wcześniejsze udostępnienie go). Wydaje się, że sformułowanie to doskonale odzwierciedla los wielu artystek, będących bohaterkami recenzowanej książki.

<sup>4</sup> M. Marcus, R. Hemus, *Women of the Avant-Garde 1920–1940*. Ed. M. J. Holm, K. Degel. Humlebaek 2013.

kötora znaczną część życia poświęciła na promowanie dzieła swojego towarzysza, Aleksieja Jawlenskiego – nierzadko bywa traktowana niepoważnie, jako pewnego rodzaju zagrożenie dla „monopolu” artystycznego dużo bardziej rozpoznawalnego twórcy. Petra Lanfermann, jedna z kuratorek wystawy *Marianne Werefkin: Vom Blauen Reiter zum Großen Bären*, opisuje zaś proces przygotowywania ekspozycji oraz wylicza najistotniejsze cechy malarstwa Werefkin, sytuując jej prace między impresjonistyczną wizją Vincenta van Gogha i Paula Gaugina a ekspresjonistycznymi eksperymentami Edvarda Muncha. Wskazuje też na dość mocne osadzenie tematyczne malarki w problematyce modernistycznej: „Wraz z powrotem do malarstwa w 1906 roku Werefkin obrała za przedmiot swojej twórczości przede wszystkim to, co nowoczesne: portretowała nowe rozrywki i sposoby spędzania wolnego czasu. Ukazywała ludzi w cyrku, w teatrze, w kawiarni, podczas tańca lub w ogródku piwnym; możemy zauważyć odwołania do modelowych francuskich modernistów, takich jak Edgar Degas, Henri Toulouse-Lautrec czy Pierre Bonnard” (s. 23). Lanfermann podkreśla też zaangażowanie społeczne Werefkin, znajdujące ujście w wielu jej pracach, a także coraz mocniejszą po 1906 roku tendencję do ekspresjonistycznego ujmowania sylwetki człowieka: w izolacji, konturowo, bez przywiązywania znaczenia do detali przedstawienia, z dużym naciskiem na warstwę kolorystyczną.

Już w artykule Lanfermann pojawia się jednak sugestia, iż osoba malarki ma stanowić pretekst do szerszej refleksji o sztuce tworzonej przez kobiety w Niemczech i Szwajcarii w okresie Republiki Weimarskiej. Werefkin zostaje zatem zaprezentowana jako „przekaznik” postępowych idei i zachowań artystycznych. Badaczka cytuje wspomnienie Gustava Paulego: „baronowa [...] jest ośrodkiem, tak jakby przekaźnikiem sił, które możemy odczuwać prawie fizycznie” (s. 23). Małycheva i Wünsche w ten właśnie sposób chcą ją w recenzowanej książce przedstawić: jako punkt startowy sieci powiązań między kobietami-artystkami, współtworzącymi bohemę i często stanowiącymi jej najbardziej radykalne czy postępowe ogniwa. Pierwsza wyodrębniona sekcja omawianego tomu, *The Cultural Worlds of Marianne Werefkin*, służy dookreśleniu wizerunku artystki oraz zakresu jej wpływów. Kornelia Röder i Antonia Napp wprowadzają czytelników w świat „malarstwa odpoczynkowego”<sup>5</sup>, uprawianego przez Werefkin podczas pobytu w Prerow nad Bałtykiem latem 1911: w tamtym okresie jej prace ulegają stopniowej abstrakcjonizacji, a realizm ustępuje miejsca grze płaszczyzn barwnych. Obserwowanie malarstwa Werefkin właśnie przez pryzmat pejzaży z Prerow pozwala uchwycić moment, w którym – paradoksalnie oddalając się od „nowoczesnego sztafażu” – artystka najmocniej zbliża się do poetyk awangardowych.

Wünsche skupia się zaś w artykule *Exile, the Avant-Garde, and Dada: Women Artists Active in Switzerland during the First World War* na opisanu kręgu kobiet, które współtworzyły grupę dadaistyczną w Zurychu i przyczyniły się do powstania spektakli Cabaret Voltaire. Hennings, Taeuber-Arp czy von Derp – lalkarki, tancerki, plastyczki – bardzo często musiały godzić rolę artystki z rolą osoby utrzymującej rodzinę. Pomagały też w pracy swoim partnerom-artystom, niejednokrotnie zapominając o rozwoju własnej kariery twórczej. Równocześnie przysłużyły się w dużej mierze do przełamania genderowych stereotypów; szczególnie ważna będzie w tym kontekście sylwetka Else Lasker-Schüler, której pozycję niezależnej poetki omawia zarówno Wünsche, jak i Shulamith Behr w eseju *Performing the Woman: The „Interplay” between Marianne Werefkin and Else Lasker-Schüler*.

Cała następna część sekcji pierwszej, w której umieszczono wzmiankowany artykuł,

<sup>5</sup> Posługuję się tutaj terminem używanym na określenie pejzaży malowanych przez W. Strzebiński w latach trzydziestych XX w. nie bez powodu: wydaje mi się ciekawe, że podobnie jak Strzebiński, tak i Werefkin była w stanie przewartościować swoją poetykę właśnie obserwując naturę (malarstwo odpoczynkowe Strzebińskiego to także przede wszystkim pejzaże morskie) i oddalając się od typowo modernistycznej problematyki.

została zresztą poświęcona transgresywnemu charakterowi sztuki kobiet. W szkicu *Crossing National, Cultural, and Gender Borders* autorzy koncentrują się na omówieniu istotnych wyznaczników modernistycznego światopoglądu – kosmopolityzmu, oraz obyczajowego rewolucjonizmu. Małycheva analizuje fenomen Werefkin jako jednocześnie aktywnej uczestniczki procesów kulturowych i pasywnej kobiety-opiekunki, podporządkowującej swoje ambicje dobru kochanej osoby. Przypomina tym samym tezy Barbary Krause, która w książce *Der Blaue Vogel auf meiner Hand: Marianne Werefkin und Alexej Jawlensky. Romanbiographie* (2000) opisała życie Werefkin z Jawlenskim, pokazując, że za jego sukcesem w dużej mierze stała pomoc finansowa oraz towarzyska jego partnerki. Interesujący w tym kontekście wydaje się moment „wydobywania się” artystki spod wpływu Jawlenskigo: po porzuceniu malarstwa na okres około 10 lat zaczyna ona pracować nad dziennikiem – książką *Lettres à un Inconnu* – w której wyłoży swoją koncepcję „pozapłciowości”. Artysta, w optyce Werefkin, nie powinien identyfikować się ze stereotypizowaną płcią kulturową, ale poszukiwać w sobie tego, co nierozpoznawalne i nieklasyfikowalne. Podobnie jak Lasker-Schüler, także Werefkin identyfikowała się z projektem „trzeciej płci”, którą Behr opisze jako „wo/man”: „pozycja podmiotu [...] jest płynna, może on przekraczać statyczny antagonizm między męskim a żeńskim” (s. 99). Badaczka nawiązuje tym samym do niemieckich wyobrażeń artystki jako „Mannweib”, powszechnych w okresie Republiki Weimarskiej, lecz pozbawia je pejoratywnego charakteru – wręcz przeciwnie, posiłkując się antyesencjalistycznymi koncepcjami Judith Butler, ustanawia ich prekursorskie rozumienie jako kategorii wyzwalających i proklamujących nowy porządek społeczny.

Analogiczny problem podejmuje Marina Dmitrieva w artykule *Transcending Gender: Cross-Dressing as a Performative Practice of Women Artists of the Avant-Garde* – na przykładzie fenomenu *cross-dressing*, bardzo popularnego w niemieckich kręgach artystycznych z początku XX wieku, opisuje takie praktyki kulturowe, które służyły uczynieniu z płci kategorii labilnej i nieprecyzyjnej, tym samym umożliwiając kobietom uczestnictwo w działaniach artystycznych dotychczas zarezerwowanych wyłącznie dla mężczyzn. Werefkin, na tle kobiet z tamtej epoki, np. Natalii Gonczarowej, Zinaidy Gippius czy Jelizawiey Kruglikowej, starała się raczej poszukiwać „kosmicznej syntezy”, połączyć się z „inną częścią samej siebie”, odnaleźć te elementy swojej osobowości, które nie byłyby determinowane ani klasyfikowane płciowo (s. 128). Słynne zdanie z dziennika Werefkin – „*Je ne suis ni homme, ni femme: je suis moi*” (cyt. na s. 99) – pokazuje, że nie chciała ona wkraczać w domeny kulturowo przyporządkowane mężczyznom; jej cel stanowiło zniesienie opozycji męskie-żeńskie i zastąpienie jej idiosynkratycznością każdego pojedynczego „ja”. Jak słusznie zauważa Dorothy Price w szkicu „*Between us sleeps our child – art*”: *Creativity, Identity, and the Maternal in the Works of Marianne Werefkin and Her Contemporaries*, poświęconym przewartościowaniu obrazów macierzyństwa w twórczości modernistek, Werefkin poprzez sztukę poszukiwała tożsamości pełnej, bo zwielokrotnionej, niemożliwej do zamknięcia w wąskich normach społecznych: „Každy wpis w każdym z notesów [mowa o notesach składających się na *Lettres à un Inconnu* – M. K.] jest adresowany do wymyślnego »innego«, będącego *alter ego*, przez które Werefkin poznaje swoje wewnętrzne idee oraz emocje w dialogu z własnymi zwielokrotnionymi osobowościami. W istocie poprzez nie, zwraca się ona do wielu form siebie samej, włączając w to *moi-homme* [ja-męskie], *moi-femme* [ja-żeńskie] i *moi-artiste* [ja-artystyczne], by zapoczątkować proces ponownej wewnętrznej integracji, która pozwoli jej »znów malować, być artystką raczej niż służącą sztuki«” (s. 119).

Werefkin, pisząc o adresacie swojego dziennika, nieznanym, do którego kieruje słowa i myśli, określa go jako „ja» będące poza nią” (cyt. na s. 120), a więc coś obcego, lecz zamieszkującego jej własne ciało, inną tożsamość, która nie może się swobodnie realizować w przestrzeni społecznej. Polem dla realizacji owej tożsamości – w idealistycznej wizji Werefkin, ale chyba także w projekcie Małychevej i Wünsche – okazuje się sztuka: domena wolności znoszącej ograniczenia płci oraz narodowości. Dla autorek tomu przywoływanie i przy-

pominanie portretów kolejnych kobiet (całą ostatnią część poświęcono artystkom z kręgu Werefkin, m.in. Ermie Bossi, Marii Marc, Natalii Gonczarowej) stanowi asumpt do wpisania kobiet w – bardzo popularne wśród historyków awangardy czy modernizmu – *network studies*. Bohaterki książki stają się w tym ujęciu równoprawnymi punktami na mapie nurtów nowej sztuki, partnerkami nie tyle w sensie życiowym i towarzyskim, ile merytorycznym i twórczym. Ich wysiłki nie służą już podtrzymywaniu istniejących relacji, lecz kreowaniu zupełnie innych układów sił: podobnie jak Werefkin w optyce Paulego, są one przekąźnikami idei, zwornikami rewolucyjnych rozwiązań. Szczególnie dobrze ilustruje to tekst Bailby Vanagi, *First Modernist Women Artists in Latvia and Their Paths into the International Art Scene*, traktujący o lotewskich awangardzistkach działających w ramach Rīgas mākslinieku grupa (Ryska Grupa Artystów) – rzeźbiarce Marcie Liepiņa-Skulme oraz malarce Aleksandrze Beļcovej, których prace wpisywały się w najbardziej popularne tendencje w lotewskiej sztuce eksperymentalnej Dwudziestolecia międzywojennego: suprematyzm oraz kubizm.

Choć wiele spośród artykułów prezentujących sztukę kobiet związanych z kręgiem Werefkin ma charakter wprowadzenia i poznajemy dzięki nim jedynie podstawowe fakty z życia i twórczości artystek, o których mowa, wydaje się, że wspomniane teksty są istotnym punktem wyjścia do refleksji o „akuszerkach awangardy”. Umożliwiają bowiem odtworzenie „sieci kobiet” – jak słusznie zaznacza Wünsche – pokazanie „wagi tej sieci i działających systemów wsparcia” (s. 48). Tym samym, wpisując się w dyskurs badania awangardy jako układu równorzędnych i wzajemnie przenikających się zjawisk, artykuły zebrane w recenzowanym tomie pozwalają ją redefiniować, uwidaczniając takie pasma i linie, które dotychczas pomijano lub zbywano wzruszeniem ramion. Sztuka kobiet ma szansę dzięki temu nie tylko stać się „dekoracyjnym ścięciem” w nieustannie tkanej opowieści o nowej sztuce, ale stworzyć nietuzinkowy wzór w tej wciąż odkrywanej przestrzeni.

#### Abstract

MICHALINA KMIECIK Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0003-0118-3657

#### WOMAN AVANT-GARDE. MARIANNE WEREFKIN'S EXPRESSIONIST CIRCLE

The subject of the review is a collected volume entitled *Marianne Werefkin and the Women Artists in Her Circle* (2017) edited by Tanja Malycheva and Isabel Wünsche which not only describes the figure of a slightly forgotten woman painter, cultural life animator and patron of the arts, but also sketches the portraits of many modernist woman artists acting in Germany and in Austria at the time of the Weimar Republic. The book becomes a starting point to consider the woman avant-garde and to highlight the woman's role in creating a modern artistic network.

DOI: 10.18318/pl.2019.3.17

KATARZYNA TRZECIAK Uniwersytet Jagielloński, Kraków

#### ROZWIDLONE ŚCIEŻKI POLSKOŚCI

BEING POLAND: A NEW HISTORY OF POLISH LITERATURE AND CULTURE SINCE 1918. Edited by Tamara Trojanowska, Joanna Niżyńska, Przemysław Czaplinski. With the assistance of Agnieszka Polakowska. Toronto–Buffalo–London 2018. University of Toronto Press, ss. 856.

Luigi Marinelli w referacie wygłoszonym na IV Kongresie Polonistyki Zagranicznej stwierdził: „Nowa polska historiografia literacka, próbując uniknąć wszelkich form ideologicznego po-



lonocentryzmu, powinna zarazem dążyć do jak najdobitniejszego podkreślania rozmaitych składników kulturowych, etnicznych, wyznaniowych, płciowo-genderowych w obrębie złożonej i często wewnętrznie sprzecznej całości, którą nazywamy »literaturą polską«<sup>1</sup>.

Teza włoskiego polonisty wybrzmiewała w związku z jego przekonaniem o „transnarodowym” charakterze polskiego piśmiennictwa, którego nie sposób ujmować w monolitycznych ramach utożsamienia państwa i narodu. Marinelli postulował zatem, by wykorzystywać nowe technologie i wytyczać „hybrydyczne drogi” historii literatury, jakimi nie podążała jeszcze polonistyka tradycyjna. Tak rozumianą historią polskiej literatury były – redagowane przez badacza – książka zbiorowa *Storia della letteratura polacca* (2004)<sup>2</sup> oraz rocznik „pl.it”, określony przez niego jako „próba stworzenia publikacji kulturalnej i popularyzatorskiej o średnim i wysokim profilu, wolnej od nacisków i hierarchii polityczno-akademickich starej slawistyki, podjęta z nadzieją, że także w innych krajach, w obrębie Unii Europejskiej, jak i poza nią, rozwiną się podobne inicjatywy”<sup>3</sup>. Życzenie, wyrażone we wstępie do tak pioniersko zapowiadanego przedsięwzięcia, ponad dekadę później spełniają redaktorzy *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918* – nowej historii literatury polskiej od 1918 roku, przygotowanej z myślą o odbiorcach z północnoamerykańskich uniwersytetów. Na gruncie anglojęzycznym jest to – jak zaznaczono w przedmowie do omawianego zbioru – publikacja unikatowa, bo przełamująca monologiczny charakter dotychczasowych syntez, tworzonych indywidualnie, a swoim zakresem nie przekraczających późnych dekad XX wieku<sup>4</sup>. Skala recenzowanej książki już na poziomie liczb wyklucza natomiast monolog: trójkę redaktorów – Tamarę Trojanowską, Joannę Niżyńską i Przemysława Czaplńskiego – wspiera tłumaczka, Agnieszka Polakowska, a wszystkich głosów o Polsce jest niemal 60, na ponad 800 stronicach. I nie są to głosy wybrzmiewające *unisono*.

Wprowadzając czytelników i czytelniczki w ten polilog badawczy, redaktorzy posłużyli się formułą „*ex pluribus plures*”, będącą nie tylko tytułem dla wstępu książki („*Ex Pluribus Plures*”: *Cultural Histories in the Twenty-First Century*), ale i swoistą deklaracją perspektywy badawczej, właściwej humanistyce XXI wieku. Wielość ujęć odpowiada tu różnorodności form, w jakich przejawia się polska literatura i kultura, które od 1918 roku ścierają się w postaci trwających lub powracających paradygmatów tożsamościowych, czerpanych z przeszłości, lecz wytyczających wspólnotową przyszłość.

Z tego założenia redaktorzy wyprowadzają pierwszą oś lektury spośród czterech, będących zarazem częściami zasadniczymi książki, porządkującymi i konceptualizującymi warianty tytułowego „bycia Polską”. To oś „przejść” (*Transitions*) paradygmatów sarmatyzmu i romantyzmu, rezonujących w modernistycznych i postmodernistycznych modalnościach polskiej literatury. Na tej osi rozpięta jest część I książki, zbierająca opozycyjne stanowiska wobec każdej z wymienionych formacji.

Sarmatyzm wybrzmiewa biegunowo, w ujęciu Ewy Thompson i w radykalnie jej przeciwnym stanowisku Jana Sowy. Trudno tu o bardziej nieuzgadnialne pozycje, których ideologiczna rozbieżność wyznacza zarazem ramy aktualnych dyskusji o polskim postkolonializmie i jego konsekwencjach dla dzisiejszych definicji polskości. Z perspektywy amerykańskich czytelników oba teksty mogą być okazją do analizy dyskursów tożsamościowych, wytwarzających określone modele identyfikacji kulturowej, ufundowane na odmiennych rejestrach interpretacyjnych tej samej formacji. Oba artykuły, celując w założonego odbior-

<sup>1</sup> L. Marinelli, *Granice i zagranice historii literatury w czasach płynnej polonistyki*. W zb.: *Polonistyka bez granic*. Red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz. T. 1. Kraków 2010, s. 12.

<sup>2</sup> Polski przekład ukazał się jako *Historia literatury polskiej* (Red. L. Marinelli. Przeł. M. Woźniak. Wrocław 2009).

<sup>3</sup> Marinelli, *op. cit.*, s. 16.

<sup>4</sup> We wstępie redaktorzy przywołują wcześniejsze prace o charakterze syntez historycznoliterackich – M. Kridla z 1956 roku, Cz. Miłosza z 1969 roku i J. Krzyżanowskiego z 1978 roku.

cę, lokują polski sarmatyzm w analogii do tropów kultury amerykańskiej. Thomspson przybliża sarmacką aksjologię przez porównanie jej do wartości konserwatywnego Południa i do tradycji republikańskich, Sowa sięga do filmu Quentin Tarantino (*Django*), by ukazać sarmatyzm jako kulturę właścicieli plantacji, posiadających niewolników. Dzięki wykorzystaniu w tekstach podobnych zabiegów obie wizje sarmatyzmu ujawnia fundujące je pola znaczeń i metodologii oraz pozwolą czytającym zobaczyć źródłowy kontrast między mityzowaniem tożsamości a jej krytyczną rewizją, których starcie organizuje dzisiejszą debatę publiczną.

Równie interesujące, bo prezentujące tradycję literatury jako prefigurację zróżnicowanych ocen polskości XXI-wiecznej, są ujęcia romantyzmu jako etosu potencjalnie krytycznego wobec teraźniejszej destabilizacji wspólnoty. Stanley Bill w swym tekście wydobywa z tradycji romantycznej impuls zbiorowego działania, widząc w nim alternatywę dla kapitalistycznej indywidualizacji i bezwarunkowego triumfu neoliberalizmu. Z kolei Dariusz Skórczewski, zgodnie z przyjętą perspektywą postkolonialnego rozumienia niesamodzielności Polski jako kraju historycznie skolonizowanego, przekonuje o aktualności *imaginarium* romantycznego. Jego trwałość dostrzega badacz w schematach kultury popularnej, w tym zwłaszcza w przywiązaniu do pamięci o żołnierzach wyklętych, aktualizującej XIX-wieczne ideały walki wolnościowej. Zestawienie tych dwu koncepcji skutecznie demaskuje rewizję literackiej tradycji, ponieważ nie jest to wcale działanie wyłącznie porządkujące, pociąga ono przecież za sobą określone wizje wspólnoty, jej granic i hierarchii. Dobór głosów nie tylko ma więc wartość poznawczą wynikającą z założonego przedmiotu dyskusji, ale przede wszystkim ujawnia pozycje, warunki oraz cele, stojące za historycznoliterackimi rekonfiguracjami romantyzmu jako pola symboliczno-dyskursywnych znaczeń, spornych i adaptowalnych w zmiennych kontekstach interpretacyjnych.

Ostatni z dwugłosów, które składają się na pierwszą część publikacji, to fundamentalne dla polskiego literaturoznawstwa ujęcia modernizmu artystycznego w kontekście przeobrażeń społeczno-politycznych. W perspektywie Włodzimierza Boleckiego polski modernizm, jako część formacji Europy Środkowo-Wschodniej, zdeterminowały etapy modernizacji dokonujące się w okolicznościach dziejowych odmiennych od nowoczesności Europy Zachodniej. Pewna powtarzalność warunków historycznych spowodowała natomiast ciągłość form literackich, a także występowanie zbieżności w określaniu roli literatury wobec kulturowego mainstreamu, nieoczekiwane zbliżających oddzielone stuleciem przełomy wieków XIX i XX oraz XX i XXI.

Zupełnie inny jest modernizm w ujęciu Ryszarda Nycza, którego typologia zakłada zmiany w pozycji i funkcji literatury, a zatem rozmaite jej obiegi, służące odróżnianiu reguł komunikacji oraz wytwarzaniu zmiennego wartościowania i hierarchizowania praktyk artystycznych. Odmienności wydobyte w obu konceptualizacjach modernizmu nie tylko porządkują proces historycznoliteracki, ale i odpowiadają za określanie statusu literatury wobec materialnej rzeczywistości; wytyczają stopnie zaangażowania języków artystycznych w komunikację, a przez to i wskazują potencjalne użycia praktyk literackich w zakresie utrwalania, krytyki lub przeobrażenia rzeczywistości społeczno-politycznej.

Tryb lektury zaproponowany w pierwszej części *Being Poland*, poświęconej „przejściom”, realizuje, w moim przekonaniu, oryginalnie i skutecznie założenia nowej polonistyki. Wypowiedzi dwugłosowe, problematyzujące kluczowe formacje intelektualno-artystyczne, ujmują literaturę w działaniu, utrwalając przy tym jej rolę zarówno repozytorium wzorów identyfikacji i segregacji, jak i potencjalnego narzędzia do ich rozszczelnienia.

Kontynuację takiego ujęcia, choć w innym nieco wariantcie, znajdujemy w części II – *Strategies* – pokazującej cztery modele interpretacji działania literatury w relacji do norm kulturowych i dominujących paradygmatów tak zbiorowej, jak i indywidualnej tożsamości. Każda z tych strategii odnosi się do kanonu jako formuły normatywizującej i wartościującej, której siłę może osłabiać lub wzmacniać. O takim wzmocnieniu pisze Bożena Shallcross,

pokazując zaplecze konstruowania kanonu transatlantyckiego, czyli obrazu literatury polskiej w Ameryce Północnej, tworzonego na bazie tekstów tłumaczonych i syntez historycznoliterackich. To działanie normatywne, decydujące o pozycji literatury polskiej, a przy tym – jak dowodzi badaczka – oparte na ciągłej reinkrypcji i na pewnej indywidualizacji w zakresie wyborów tego, co w danym momencie ulega kanonizacji. Zaprezentowana strategia kanonizacji polega więc na ustanawianiu normy i jednoczesnym maskowaniu, neutralizowaniu mechanizmów samego stanowienia. W efekcie skuteczność kanonu zależy od ukrycia faktu, że jest on pewną konstrukcją historycznie zmienną i mającą konkretne, materialne uwiłkiania.

Wykorzystanie tej wiedzy o kulturowej podstawie praktyk kanonizujących umożliwia rozpoznanie ich niewystarczalności, a nawet opresywności. Z tej perspektywy Grażyna Borkowska analizuje emancypacyjny wymiar literatury polskiego modernizmu, zwracając uwagę na jej aspekt społeczny: poruszanie problemów marginalizowanych grup, ale i na działanie indywidualizujące – literackie formy jednostkowego oporu wobec wspólnotowych zobowiązań i ograniczeń. Czytana w takiej optyce literatura modernistyczna udalnia się spod historycznoliterackich cezur i periodyzacji, ujawniając potencjał łączenia idiomów artystycznych z wspólnotowym projektem przekształcenia hierarchii społecznych.

W świetle takiej łączliwości zmiennych historycznie norm z jednostkowymi subwersjami Tamara Trojanowska przedstawia kolejną strategię interpretacji tradycji modernizmu artystycznego: transgresje Witkacego, Kantora, Grotowskiego, Gombrowicza i Różewicza. Taki model lektury indywidualnych estetyk i wizji sztuki ukazuje transgresje twórcze nie tyle w kategoriach wyjątku i separacji, co raczej w ścisłym związku z generacyjnymi normami kultury i historii. To znaczące przesunięcie, którego efektem jest zmiana rozumienia transgresji, nie wyłącznie jako manifestacji indywidualności, ale jako działania pozwalającego rozpoznać także to, co zostaje poddane transgresji – dyscyplinujące normy i doktryny społeczno-artystyczne.

Ostatnia propozycja interpretacyjna ogniskuje się wokół kompensacyjnych mechanizmów pamięci zbiorowej, omawianych przez Joannę Niżyńską na przykładzie praktyk wystawienniczych (Muzeum Powstania Warszawskiego) i figur występujących w dyskursach publicznych (jak choćby debata wokół historii Jedwabnego). Przywołanie przez autorkę reguł wyobraźni romantycznej prowadzi do sformułowania swoistej interwencji w pole komunikacyjne pamięci wspólnotowej. Niżyńska przekonuje o potrzebie poznawania kulturowych fantazji i rozumienia ich złożoności – spełnienie tej potrzeby zabezpiecza przed antagonizowaniem wizji historii w postaci skończonych prawd. Wysiłek reinterpretacji fikcji narodowych zapobiega ich absolutyzowaniu i stwarza szansę dla wynajdywania przyszłych formuł identyfikacji społeczno-kulturowej.

Cztery zaproponowane modele interpretacji przeszłości w perspektywach: kanonicznej, emancypacyjnej, transgresywnej i kompensacyjnej, ukazują nie tylko potencjał polskiej literatury w polu przemian historycznych, ale przede wszystkim związek praktyk estetycznych z regułami komunikacji zbiorowej. Dzięki temu także te idiomatyczne, niechętnie instytucjonalnym regułom języki literackie okazują się po rancière'owsku polityczne i zdolne do ponadjednostkowej komunikacji.

Poszerzenie zakresu definicji literatury oraz historii polskiej jest dominantą części III książki (*Transmissions*), poświęconej „transmisjom”, czyli wielojęzycznym i wieloetnicznym wymiarom polskości, reprezentowanym w rozmaitych zjawiskach, a także sposobom przekazywania tej wielości – tłumaczeniom i ich instytucjonalnym determinantom. Esej Marty Skwary eksponuje heterogeniczność języka literackiego – od łacińskich początków polskiego piśmiennictwa aż po powroty *linguae latinae* w poezji XX-wiecznej, służące podkreśleniu pewnego uniwersalnego rodowodu tradycji intelektualnej. Zróżnicowanie kultur w perspektywie związków polsko-żydowskiej współpracy artystycznej pokazuje Beth Holmgren, przybliżając międzywojenny kabaret warszawski i teksty popularnych piosenek, tematyzujących

żydowską tożsamość w kręgu nowo odbudowanej państwowości polskiej. Przenikanie wpływów od strony dziedzictwa kultury emigracyjnej, istotnego dla rozwoju polskiej kultury, omawia Rafał Moczko, syntetycznie rekonstruuując najważniejsze fale XX-wiecznej emigracji, ich instytucje i znaczenie dla kultury krajowej. Dzięki temu spójność i homogeniczność porządków badacz wprowadza perspektywę zależności, przenikania i transmisji idei. Dwa szkice z części poświęconej transmisjom przesuwają uwagę z produkcji literacko-artystycznej na kwestie związane z przekładem, ze statusem literatury porównawczej jako dyscypliny i na działanie narodowych oraz międzynarodowych instytucji kulturalnych. Tomasz Bilczewski przybliża postaci polskich poetów i poetek będących jednocześnie tłumaczami i tłumaczkami, skupiając się na transferze dykcji oraz idiomów poetyckich, łączącym kręgi kulturowe, a także podkreślającym związki nowoczesnej literatury z przekładoznawstwem. Z kolei Bill Johnston odsłania warunki i style odbioru polskich dzieł w anglojęzycznych przekładach, ukazując zróżnicowany status gatunków literackich oraz recepcję polskiego kanonu wśród dzisiejszej publiczności czytelniczej.

Po esejach dotyczących wielowymiarowych transmisji wpływających na stan literatury polskiej i na jej odbiór poza granicami kraju, część IV książki (*Genres and Their Discontents*), stanowi ujęcie produkcji literackiej w perspektywie gatunkowej. To zarazem ostatnia z propozycji, będących swoistymi kluczami interpretacyjnymi do pola polskiej literatury nowoczesnej, i można ją poniekąd uznać za klucz najbardziej podstawowy, bo – jak już we wstępie do recenzowanej książki podkreślają jej redaktorzy: „akty interpretacyjne są najczęściej determinowane konwencjami i założeniami” gatunkowymi (s. XX). Nie bez znaczenia jest tu również punkt widzenia zagranicznych odbiorców polskiej kultury, czyli potencjalnych czytelników *Being Poland*, albowiem: „typologia gatunków odgrywa istotną rolę w recepcji polskiej kultury za granicą i stała się najczęściej spotykanym narzędziem dla polskiej tożsamości kulturowej” (s. XXI). Formuły takie, jak „polska szkoła reportażu” czy „polska szkoła filmowa”, które przywołują redaktorzy, świadczą właśnie o dominacji porządkowania genologicznego, pozwalającego identyfikować poszczególne fenomeny kultury według klucza narodowych właściwości. Rozpoznanie to odzwierciedlone zostało w strukturze części IV książki, ułożonej według gatunków i ich rozwoju od 1918 roku do (przynajmniej w niektórych przypadkach) bardzo bliskiej nam współczesności. Oprócz podstawowych gatunków, reprezentujących poezję, prozę czy dramat, w sferze zainteresowania badaczy znalazły się także formy literackie mniej eksponowane w dotychczasowych syntezach: esej, reportaż, dzienniki, teksty teoretycznoliterackie i komiks, a spośród gatunków nieliterackich – również film oraz formy komunikacji właściwe mediom masowym. Teksty zawarte w części IV bądź to mają charakter syntez, uwidoczniających ewolucję historyczną danych form, bądź też przybierają postać studiów szczegółowych, przedstawiających wybranych autorów i autorki tychże form.

Esej Jerzego Jarzębskiego przybliża specyfikę prozy międzywojennej, ukazując ją w związku z fundamentalnymi przeobrażeniami politycznymi i społecznymi wynikającymi z powstawania nowej państwowości i wspólnoty społecznej. W tym przeglądzie międzywojennej prozy powracają także kwestie omawiane z innej perspektywy w tekstach zawartych we wcześniejszych częściach recenzowanej książki, np. wielokulturowy wymiar polskiego modernizmu, współistniejący z praktykami pod względem estetycznym anachronicznymi i konserwatywnymi. Podobne właściwości – połączonych: historycznej syntezy i studium kulturowych tematów – ma artykuł, w którym Przemysław Czapliński rozwija temat przemian prozy polskiej aż do 2015 roku, ze szczególnym ukierunkowaniem na jej aspekt geograficzny (środkowoeuropejskie fantazmaty, mit pogranicza) i społeczny (klasowość polskiej prozy). Poruszane w syntezach problemy pojawiają się także w tekstach poświęconych konkretnym pisarzom i pisarkom – jak choćby w zarysach prozy Olgi Tokarczuk (którą Bożena Karwowska pokazuje w perspektywie mitów emancypacyjnych) czy Andrzeja Stasiuka (czytanego przez Magdalенę Marszałek jako twórcę wyobrażeń geografii).

Również ujęcia poezji i dramaturgii (tak w postaci syntez, autorstwa Piotra Śliwińskiego, Ewy Guderian-Czaplińskiej i Jacka Kopcińskiego, jak i w postaci pojedynczych zbliżeń na reprezentantów i reprezentantki poszczególnych form) obrazują ciągle napięcia między perspektywami przywoływanymi we wcześniejszych częściach książki. Wśród tych napięć są więc interferencje ogólnoeuropejskich tendencji modernizmu i tematów narodowych; myślenie historiozoficzne oraz impulsy intymnych introspekcji. Dzięki temu czytelnicy i czytelniczki, poznając właściwości kolejnych gatunków polskiej literatury, wciąż nie tracą z pola widzenia, centralnych dla całej publikacji, wielkich narracji sarmatyzmu, romantyzmu i modernizmu.

Szczególnie cennym pomysłem jest blok artykułów poświęconych polskiej eseistyce, wśród których oprócz skonceptualizowanego szkicu Michała Pawła Markowskiego i omówień eseistycznych idiomów np. Karola Irzykowskiego (autorstwa Krisa van Heuckeloma) i Czesława Miłosza (przedstawionego przez Marka Zaleskiego) znalazł się również tekst Elizy Szybowicz, przybliżający sylwetkę i idiom artystyczny Jolanty Brach-Czajny, niesłusznie pomijanej niekiedy nawet w polskich opracowaniach. Nieoczywisty, ale z punktu widzenia zagranicznych odbiorców akademickich z pewnością cenny jest także szkic Katarzyny Kasztennej o najistotniejszych postaciach i tendencjach w polskiej teorii literatury, ze szczególnym nastawieniem na tradycję fenomenologiczną oraz krytykę personalistyczną.

Część IV, poświęcona gatunkom, zapowiadana jako kolejna strategia lektury, z konieczności prowokuje najwięcej pytań i uwag, gdyż zorganizowana została według klucza najsilniej skonwencjonalizowanego, a przy tym, w związku z nieuniknionym gestem wyboru, wymagającego selekcji, uzasadnionej mniej lub bardziej przekonującymi ustaleniami. I choć trudno byłoby, rzecz jasna, przy projekcie zakrojonym na taką skalę, rozliczać wszystkich badaczy stojących za *Being Poland* z ich indywidualnych wyborów, to jednak wzbudzają one niekiedy pragnienie wejścia w dyskusję. Kilka kwestii wydaje się nader symptomatycznych.

Powracająca w wielu szkicach sprawa polskiej pamięci, ufundowanej na ideach romantycznych, znajduje swoją kontynuację w przywoływanych przez niektórych autorów i autorki retoryce smoleńskiej oraz związanych z nią rytuałach. Problem jednak w tym, że tego zjawiska społecznego nie równoważą w książce wymiary kultury, które by to zjawisko tematyzowały lub krytycznie analizowały. Szczególnie widoczne jest to w ujęciu najnowszej polskiej poezji, reprezentowanej przede wszystkim przez Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego (w szkicu Piotra Śliwińskiego). Pominięta została natomiast poezja wprost podejmująca kwestie polityczne, angażująca się we wspólnotową pamięć i ją przekształcająca. Ten brak powoduje, że czytelnicy i czytelniczki podręcznika poznają literacką genezę aktualnych formuł dyskursu społecznego, lecz nie mają dostępu do działań modyfikujących te formuły, występujących obecnie na polu literatury. Analogiczny niedostatek dostrzegam w ujęciu reportażu – syntetyczny artykuł Zygmunta Ziątka skoncentrowany jest na linii wyznaczonej głównie poetyką twórczości Hanny Krall, linii niezwykle istotnej, ale nie jedynej, zwłaszcza gdyby pod uwagę wziąć niezwykle różnorodność i popularność reportażu w ostatniej dekadzie. Z zupełnie innej perspektywy „bycie Polską” przedstawiałyby choćby teksty Ziemowita Szczerka czy Filipa Springera, mające już w tej chwili istotny wkład w przeobrażenie tego gatunku.

Wyjątkowo zastanawiający pod względem przyjętej zasady jest dział poświęcony kulturze popularnej, szczegółowy jako synteza zmian historycznych (dzięki esejowi Marka Krajewskiego), lecz w znacznie mniejszym stopniu niuansujący zjawiska ostatnich dekad. Nie licząc ciekawego opisu powieści graficznej, który przynosi szkic Ewy Stańczyk, najnowsze zjawiska kultury popularnej (takie jak literatura kryminalna, fantastyka, opowieści o alternatywnych historiach Polski) pozostają zdecydowanie niedoreprezentowane, zwłaszcza w zakresie omówienia produkcji literackiej. A przecież właśnie w perspektywie dyskursów tożsamościowych są to gatunki o znaczącej roli – konserwują one lub rewidują historię, czerpią z narodowych mitów, przede wszystkim zaś aktywnie wpływają na dzisiejszy stan wyobraźni zbiorowej.

Oczywiście, to kwestia indywidualnych wyborów autorów i autorek poszczególnych tekstów, jednakże wobec różnorodności ujęć literatury XX-wiecznej pierwsze dziesięciolecie XXI stulecia jawi się jako zdecydowanie bardziej homogeniczne i wciąż zafiksowane na debatach o polskości, organizowanych wokół polityczno-medialnych starć polskości narodowej i europejskiej (reprezentowanych głównie przez kontekst około- i postsmoleński). Taką linię przypieczętowanie ostatni esej, w którym Edwin Bendyk ugruntowuje tożsamościowe dominanty widoczne w najbardziej współczesnych środkach masowego przekazu. I nie jest to diagnoza nietrafna, problem jednak w tym, że zbyt całościowo ujmująca polską kulturę ostatnich lat.

Przyczyn owej postępującej homogenizacji, której w świetle podręcznika ulega kultura polskiej teraźniejszości, może być kilka. Jedną z nich dostrzegam szczególnie w ujęciu tradycji romantycznej, wyznaczającej wiele spośród zebranych tu strategii lektury. To ustawienie paradygmatu romantycznego ogranicza go w recenzowanej książce do kwestii ogólnowspólnotowych i do języka martyrologiczno-patriotycznego. Nie ma w niej zatem chociażby romantycznych mitów kobiecości, które aktywizują się współcześnie tak w polu literatury, jak i w dyskursach medialnych. Przesunięcie akcentów w obrębie tej kluczowej formacji mogłoby więc pozwolić inaczej spojrzeć nie tylko na tradycję, ale i na współczesne zjawiska kultury polskiej, jak choćby doświadczenia kobiecych emigracji przedstawione w literaturze lat dziewięćdziesiątych, które pokazałyby całkiem odmienny typ emigracji niż ten omówiony szczegółowo w szkicu Moczkodana.

Nie jest moim celem usilne poszukiwanie braków w projekcie o takiej skali, która z konieczności zakłada wybór i selekcję. Redaktorzy tłumaczą ją zresztą już we wstępie, wyjaśniając choćby brak artykułów dotyczących sztuk wizualnych, które z perspektywy tożsamościowej dominanty, tytułowego „bycia Polską”, byłyby polem istotnych przeobrażeń i źródłem ważnych kulturowo konkretyzacji. Nie mam wątpliwości, że i bez tych uzupełnień omawiana publikacja stanowi przełom w konceptualizacji polskiej literatury i kultury. Tematyzuje bowiem nie tylko ich różnorodność historyczną, ale i sam gest konstruowania historycznoliterackich syntez; nie kanonizuje, lecz wydobywa praktyki warunkujące gesty kanonizacyjne; jest podręcznikiem, ale i zbiorem zdającym relację z założeń fundujących podręcznikowość, a zatem ujawnia również sam status podręcznika jako metawiedzy. Czytana, zgodnie z sugestiami redaktorów, jako Borgesowski „ogród o rozwidlających się ścieżkach”, książka ta gwarantuje wyposażenie czytelników i czytelniczek w różnorodną wiedzę o polskiej kulturze w ścisłym związku z historią. Historią rozumianą tu nie jako linearna, ewolucyjna opowieść, egzorcyzmująca powracające widma, ale jako wciąż aktywnie rekonstruowany zbiór spieć, które – przy odpowiednim wysiłku czytelniczym – rozsada nawet niekiedy zbyt ujednociające wersje teraźniejszości. I to chyba największy pożytek płynący z syntez historycznoliterackich – gdy można z nich skorzystać przeciwko nim samym.

#### Abstract

KATARZYNA TRZECIAK Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0002-1339-3400

#### BRANCHING THE PATHWAYS OF POLISHNESS

The reviewer discusses the book *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918* edited by Tamara Trojanowska, Joanna Niżyńska and Przemysław Czapliński, and with translational assistance of Agnieszka Polakowska. The publication is a collection of original interpretations of cultural and literary phenomena analysed against the background of social, historical and political changes, as well as a presentation of selected figures which prove vital from the perspective of the development of artistic occurrences in the 20<sup>th</sup> c. and 21<sup>st</sup> c. Poland.

MACIEJ ZWEIFFEL Uniwersytet Jagielloński, Kraków

**LITERATURA I LITERATUROZNAWSTWO Z PERSPEKTYWY JĘZYKOZNAWSTWA  
KOGNITYWNEGO WYBRANE UJĘCIA**

DOCIEKANIA KOGNITYWNE. Redakcja: Agnieszka Libura, Daria Bębeniec, Hubert Kowalewski. Kraków (2018). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 246, 2 nlb. + 5 wklejek ilustr. „Językoznawstwo Kognitywne. Studia i Analizy”. Komitet redakcyjny: Jolanta Antas, Zofia Berdychowska, Marcela Świątkowska, Elżbieta Tabakowska.

Prezentowany przegląd artykułów zawartych w *Dociekaniah kognitywnych* ma na celu, z jednej strony, przedstawienie, skrótowo, oczywiście, zasadniczych idei prac naukowych zebranych w tym tomie, z drugiej zaś, ukazanie ewentualnego zastosowania omawianych narzędzi w obszarze zjawisk literackich.

Jak zaznaczają redaktorzy recenzowanej książki, jej tytuł świadomie nawiązuje do słynnych *Dociekań filozoficznych* Ludwiga Wittgensteina z 1953 r. oraz *Dociekań semantycznych* Anny Wierzbickiej wydanych w 1969 roku. Wszystkie wymienione tytuły łączy traktowanie „języka jako klucza do poznania i kultury” (s. 8).

Już pierwszy artykuł – Jerzego Bartmińskiego *O profilowaniu pojęć z punktu widzenia etnolingwistyki kognitywnej* – wprowadza instrumentarium badawcze, w którym język, kultura i człowiek (jego mentalność) ściśle się ze sobą zespalają, gdyż, jak czytamy, te dwa pierwsze „są zapośredniczone przez człowieka jako jednostkę psycho-społeczną, przy czym język i kultura pozostają w paradoksalnej relacji »wzajemnego uzależnienia«” (s. 16). Ów triadyczny związek szczególnie widać choćby w samym doborze siedmiu kluczowych dla lubelskiej etnolingwistyki kognitywnej (LEK) terminów, takich jak „językowy obraz świata”, „stereotyp”, „definicja kognitywna”, „punkt widzenia” i „perspektywa interpretacyjna”, „profilowanie” i „profil”, „podmiot” oraz „wartości” (s. 18). Wymienione koncepty zdecydowanie nie dotyczą języka jako struktury abstrakcyjnej, gdyż w każdym z nich wyraźny jest mentalistyczny aspekt mowy.

Bartmiński celnie nakreśla związki łączące główne pojęcia LEK, przykładowo: definicja kognitywna (DK) „opiera się na wiedzy potocznej, zdroworozsądkowej, na »naiwnym« obrazie świata [...], ma charakter narracyjny [...], będąc równocześnie tekstem kultury [...]”, z istoty rzeczy „zakłada podmiotowy punkt widzenia” (s. 21) i, oczywiście, perspektywę interpretacyjną. Jednak do rdzenia przedstawianej koncepcji należy tytułowe profilowanie, w którym zbiegają się pozostałe narzędzia poznawcze: „Istota operacji profilowania według LEK polega na intencjonalnym wyborze charakterystyk przedmiotu, na zmianie konfiguracji i hierarchii aspektów (faset), w jakich ujmowany jest przedmiot, w korelacji z przyjętym punktem widzenia, intencjami nadawcy i wyznawanymi przez niego wartościami” (s. 25).

W tym miejscu można dopatrzeć się relacji z następującymi dwiema ideami literaturoznawczymi: Romana Ingardena warstwą wyglądów oraz stosunkiem między figurą a tłem w poetyce kognitywnej. Wyglądy w ujęciu Ingardenowskim odpowiadają za to, w jaki sposób przedmioty przedstawione jawią się w odbiorze, i mają je tak ukazać, by nabrały walorów estetycznych. Elementy omawianej warstwy „w swej zawartości uwidaczniają jakości nowego rodzaju, estetycznie doniosłe, i właśnie przez to biorą udział w konstytuowaniu polifonicznej wartości estetycznej ukonkretyzowanego dzieła sztuki”<sup>1</sup>. Można zatem uznać celowe dobieranie wyglądów – „intencjonalny wybór charakterystyk przedmiotu” – za swego rodza-

<sup>1</sup> R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Przeł. D. Gierulanka. Warszawa 1976, s. 149.

ju rozwinięta i artystycznie ukierunkowaną formę profilowania. Autor dzieła konfiguruje i hierarchizuje aspekty przedstawianej rzeczy tak, by osiągnąć jakiś zamierzony cel artystyczny.

Zdecydowana większość wyrazów może być profilowana na różne sposoby, z ewentualnym pomijaniem spójników czy przymków. Na tym, oczywiście, opiera się literatura jako jedna z wielu praktyk językowych. Aby to jaśniej ukazać, prześledźmy profilowanie „konceptu RÓWNOŚCI” (s. 30), opisane w omawianym artykule. Otóż „bazowe wyobrażenia RÓWNOŚCI”, obejmujące np. postulat odchodzenia od naturalnych nierówności z racji tego, że wszystkim ludziom właściwa jest godność (s. 31), będzie odmiennie hierarchizowane oraz prezentowane w zależności od sześciu profili, rozciągających się od dyskursów lewicowego i feministycznego, przez umiarkowane i radykalnie liberalny, po narodowo-prawicowy i narodowo-katolicki (s. 31–32). W każdej z tych wymienionych odsłon dotyczących pojmowania równości inna „faseta” zostanie wysunięta na pierwszy plan. W dziełach literackich da się zaobserwować analogiczne zjawisko operowania fasetami, choć nakierowane bardziej na doznania estetyczne niż na przekaz polityczny. Weźmy przykładowo hasło słownikowe *Młodość* i przypomnijmy sobie, jak sprofilował je w *Odzie do młodości* Adam Mickiewicz. Wyglądy kojarzone przez Mickiewicza z młodością podkreślają jej romantyczny, afirmujący aspekt, np. lotność, zapał, tworzenie, wspólnotowość.

O ile operowanie wyglądami zwykle dotyczy pojedynczych podmiotów, rzeczy oraz ich umysłowych przedstawień, o tyle działania w ramach relacji figura–tło mogą już wiązać się z całością utworu, jego zawartością ideową: „Idea figury–tła najściślej łączy się z literaturoznawczym pojęciem *pierwszoplanowości*. Otóż niektóre aspekty tekstów literackich są zwykle postrzegane jako ważniejsze lub bardziej wyraziste od innych”<sup>2</sup>. Jeśli odnieść tę definicję interesującej nas relacji do *Mapy i terytorium* Michela Houellebecqa, to na pierwszy plan w jego powieści (figura) wysuwa się pesymizm w spojrzeniu na sens ludzkiego życia. Równocześnie większość elementów świata przedstawionego w tym dziele naznaczona została profilem braku, niespełnienia, dysonansu. Przykładowo, nawet gdy narrator mówi o wielkości sztuki czy istnieniu piękna, to zderza je z małością człowieka, jego motywacji, co dostrzec można w wątku odrażającego morderstwa dokonanego z chęci posiadania obrazu (chodzi o portret bohatera powieści – też Michela Houellebecqa – namalowany przez Jeda Martina). Jeszcze lepiej to operowanie tłem i dominantą widać w następującym fragmencie, skupiającym jak w soczewce rys ideowy *Mapy i terytorium*: „Dawało się dostrzec, że przy projektowaniu aparatu konstruktorzy kierowali się rozumnym, szeroko zakrojonym, wszechogarniającym optymizmem. Tendencja ta [...] nie była jednak żadną koniecznością. Na przykład zamiast programów FAJERWERK, PLAŻA, DZIECKO-1 i DZIECKO-2, proponowanych w trybie *automatycznym*, można sobie bez problemu wyobrazić programy POGRZEB, DESZCZOWY DZIEŃ, STARUSZEK-1 i STARUSZEK-2”<sup>3</sup>. Pomijając niezwykle pomyslową ironię związaną z marketingowym optymizmem („optymizmem [...] w trybie automatycznym”), autor zastępuje profil radosno-wakacyjny innym, skupionym na smutku i przemijaniu. Jeśli sięgnąć po terminologię charakterystyczną dla recenzowanego tomu, Houellebecq na pierwszy plan wysuwa „klaster pojęcia” SMUTKU w miejsce klasteru RADOŚCI (s. 58).

Zagadnieniem analogicznym do profilowania wydaje się wyrastające z kultury konstruowanie znaczeń, któremu poświęcony został drugi artykuł tomu – *Kulturowe modele znaczeń emotywnych* Barbary Lewandowskiej-Tomaszczyk. Faktycznie, w związku z tym pierwszym pojęciem operowaliśmy mniejszymi jednostkami, tj. profil zależał np. od jakiegoś konkretnego dyskursu, natomiast tutaj pojawia się globalny koncept kultury. Aby precyzyjniej za-

<sup>2</sup> P. Stockwell, *Poetyka kognitywna*. Red. nauk. E. Tabakowska. Przeł. A. Skucińska. Kraków 2006, s. 18.

<sup>3</sup> M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*. Przeł. B. Geppert. Warszawa 2011, s. 144–145.



prezentować „odgórne ramy odniesienia w zachowaniu oraz konceptualizacji znaczeń, także w przypadku znaczeń emotywnych” (s. 51), badaczka skupia się, oczywiście, na kulturze określonego narodu czy grupy etnicznej i sięga m.in. po dwa interesujące narzędzia ukazujące rdzeń tak ujmowanej kultury. Są nimi miara różnic kulturowych autorstwa Geerta Hofstede’a oraz rejony pamięci opracowane przez Pierre’a Norę.

Miara różnic kulturowych zawiera pięć „wymiarów, z których każdy, także w różnorodnych kombinacjach, charakteryzuje daną kulturę” (s. 51). Obejmują one m.in. stosunek do nierówności społecznych, wskaźnik unikania niepewności, nacisk na indywidualizm bądź na kolektywizm. Natomiast koncepcja miejsc pamięci dotyczy – można powiedzieć, upraszczając nieco – siedmiu obszarów, rozciągających się od historiografii (np. ważne dzieła, pomniki historyczne), poprzez „sprawy fundamentalne” (prawa, kwestie ustrojowe itp.), dzieje militarno-dyplomatyczne (ważne bitwy *etc.*), regiony geograficzne (u nas choćby Kresy, Warszawa), aż po dokonania nauki i sztuki oraz symbolikę narodową (s. 53). Wskazane toposy skupiają wokół siebie punkty w dziejach narodu wyposażone w szczególne znaczenie czy ładunek emocjonalny. Lewandowska-Tomaszczyk do listy Nory dodaje jeszcze komponent mowy – „rejon języka (dialekty, odmiany, style); metaforykę” (s. 53), ponieważ „Język, jego struktura i jego znaczenia, metaforyka i użycie odpowiadają za część niezwykle żywych rejonów pamięci kulturowej” (s. 54).

Nie bez przyczyny wymieniałem tu termin „topos”, gdyż wydaje się, że te osiem (po korekcie autorki) rejonów pamięci można po wypełnieniu treściami związanymi z dziejami konkretnej grupy etnicznej potraktować jako miejsca spajające tożsamościowo jej członków. Łączące, oczywiście, nie tylko w poczuciu dumy, ale także wstydu. Jeśli pokusić się o literackie odniesienia, to – przywoływana dziś, niestety, rzadko – powieść Leona Kruczkowskiego *Kordian i cham* wyzyskuje fabularnie przynajmniej dwa rejony pamięci: spraw fundamentalnych oraz symbolicznych, z prawami człowieka na czele. To dzieło ukazuje też, jak polskie społeczeństwo pierwszej połowy XIX w. postrzegało nierówność społeczną. Ten indeks kulturowy ilustrują prowadzone równolegle chronologicznie, lecz rozchodzące się pod względem jakości życia, losy dwóch bohaterów: Deczyńskiego, tytułowego chama, i Czartkowskiego – Kordiana.

Wymienione wskaźniki kulturowe i rejony pamięci, obejmujące też mowę, stanowią pryzmat, przez który przepuszczane jest życie afektywne jednostki. I choć wyróżnia się uczucia „podstawowe oraz nabywane, tj. społeczne” (s. 54), to także te pierwsze, np. strach, wstęś, w swoich przejawach nie są pozbawione wpływu kultury (s. 55).

Aby ukazać, jak kultura modeluje emocje, Lewandowska-Tomaszczyk wprowadza „pojęcie zdarzenia emotywnego” (s. 56), na które składają się biologiczne i kulturowe uwarunkowania danej jednostki (kontekst), bodziec (nawet ten wyimaginowany, gdy np. komuś wydaje się, że został obrażony), odczucie i uzewnętrznienie – mimiczne, za pomocą gestów, oraz, oczywiście, językowe. Następnie – dzięki tym wszystkim omówionym narzędziom – zostają porównane ze sobą „klastery pojęć STRACH/FEAR, SZCZĘŚCIE/HAPPINESS oraz WINA/GUILT i WSTYD/SHAME w języku polskim i angielskim” (s. 58).

Uzyskane wyniki są rezultatem badań przeprowadzonych w ramach projektu GRID i zostały oparte na danych pochodzących z korpusów brytyjskiego (BNC), amerykańskiego (COCA) i polskiego (NKJP). Zebrane obserwacje pozwalają w ogólnym zarysie wskazać m.in. na szereg rozbieżności w konceptualizacji pojęć emotywnych w różnych językach. Przykładowo: „Doświadczający uczucia określanego jako »strach« są bardziej pasywni, słabsi, poddający się niż ci, którzy doświadczają emocji nazywanej angielskim słowem »fear«” (s. 63); ta odmienność w formie „zdarzenia emotywnego” wynika z faktu, że „użytkownicy polscy posługują się typowo konceptualizacją strachu jako wroga i zagrożenia bliższego i silniejszego niż ma to miejsce u użytkowników angielskich” (s. 63). To skrócenie dystansu, „przyparcie do muru” po prostu bardziej obezwładnia.

Wspomniana rozbieżność konceptualizacji, charakteryzująca mowę poszczególnych

narodów, powoduje, że tłumaczenie z jednego języka na drugi zwykle nie przebiega w formie wyizolowanych relacji jednego słowa czy pojęcia do odpowiednika obcego. Zatem nie o odniesienie jeden do jednego tu idzie, lecz o „ekwiwalencję klastrową między przestrzenią zajmowaną przez zbiory wielu zbliżonych pojęć w jednym i drugim języku [...]” (s. 63). Ten rodzaj odwzorowania intensyfikuje się, kiedy spojrzymy na dzieła literackie, natomiast w tekstach fachowych dąży się do jednoznaczności, ze zmiennym, oczywiście, powodzeniem (s. 64).

Idea klastrów pojęciowych na gruncie kognitywistyki nie oznacza, że język to po prostu zbiór, na którego podzbiory składają się te właśnie klaster. Mamy raczej strukturę hierarchiczną, przypominającą system koncentrycznych kół. Wyjaśnijmy to na przykładzie. O ile bowiem pojęcie strachu łączymy jedynie z emocją, o tyle, budując scenariusz zdania „Boję się, czy nie przyjdzie”, do składnika emotywnego dodajemy poznawczy (czego się boję) oraz wolicjonalny (ktoś chce przyjść). W taki sposób powstają „megaklasteru konceptualne na wyższym poziomie hierarchii kategoryzacyjnej” (s. 67). Analogię do tego układu znajdujemy w koncepcji schematów literackich, „wiązek informacji i cech [...] dynamicznych i rozwijających się dzięki doświadczeniu”<sup>4</sup>. Obecnie np. ogólny schemat fantastyki rozwinał się w dwa przenikające się, jakkolwiek dające się odróżnić, układy fantastyki naukowej oraz *fantasy*. O ile w tym pierwszym „otwierają się takie okienka, jak statki kosmiczne [...], naukowcy [...], podróże w czasie i przestrzeni [...], dylatacje czasu”<sup>5</sup>, o tyle drugi sięga po magię czy realia rycersko-średniowieczne, dystansując się od dyskursu naukowego. Oczywiście, taki podział podlega różnym przekształceniom, co przebiega analogicznie do funkcjonowania elementów mowy, głównie tych z poziomów od morfologicznego (choćby przesunięcia znaczeniowe) do syntaktycznego (np. rosnąca przewaga konstrukcji analitycznych typu „miłość do ojczyzny” zamiast „miłość ojczyzny”).

Po opisanu ekwiwalencji klastrów czterech par pojęć, wymienionych na początku artykułu, autorka wraca do indeksów kulturowych Hofstede. Tak więc np. kolokacje związane z polską „winą” w porównaniu z kolokatami czasownikowymi angielskiego „*guilt*” umiejscawiają „kulturę polską, choć minimalnie, w zakresie kultur indywidualistycznych (wynik 60 na 100 na skali indeksu kolektywizm-indywidualizm), a kulturę anglosaską – w przestrzeni kultury wysoko indywidualistycznej [...]” (s. 71), z wynikiem około 90 (s. 72). Chodzi tutaj o to, że przy „winie” mamy „wysoką frekwencję znaczeń związanych z obciążeniem winą innej osoby niż nadawcy [...]” (s. 72), dlatego notujemy większy kolektywizm w porównaniu do Anglików (60 do 90). Warto zauważyć, jak łączą się ze sobą związki składniowe (język), determinanty kulturowe i indywidualne przeżywanie określonych emocji. Zapewne z racji szczegółowej analizy tej triady na tle całego tomu artykuł autorstwa Lewandowskiej-Tomaszczyk wyróżnia się w ostatniej części wyjaśnieniem istoty kognitywizmu, które świetnie wpisuje się w zaprezentowane badania: „Poznanie i rozumowanie zakorzenione są w naszym doświadczeniu fizycznym, którego percepcja jest kulturowo (językowo) nacechowana” (s. 72).

Tematyka językowego ujmowania emocji pojawia się w kolejnych dwóch artykułach. W pierwszym z nich, zatytułowanym *Zrozumieć innych. Wstępny ogląd pola leksykalnego „empatii” w języku polskim*, Marta Falkowska skupia się na tym, „w jaki sposób wyrażamy językowo utożsamianie się z perspektywą innej osoby” (s. 80). Natomiast drugi, *Peryferie kategorii STRACHU a jej centrum. Analiza wybranych aspektów semantyki polskich czasowników emocji*, autorstwa Marty Dobrowolskiej-Pigoń, porusza tematykę związaną z „właściami semantycznymi oraz częstością występowania konstrukcji składniowych, w których pojawiają się czasowniki strachu” (s. 96).

<sup>4</sup> Stockwell, *op. cit.*, s. 114.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 115.

Falkowska, badając bliskoznaczniki wyrazu „empatia”, takie jak np. „współczucie, współodczuwanie, zrozumienie, wyrozumiałość, solidarność, takt, wycucie, miłosierdzie, litość” (s. 84), za wyróżniki semantyczne tego leksemu uważa obejmowanie przez niego dwóch równorzędnych komponentów: poznawczo-intelektualnego – „rozumienia stanów emocjonalnych innych ludzi” (s. 84) – oraz emotywnego, czyli „współodczuwania tych stanów” (s. 84). Już z takiej racji omawiany termin psychologiczny jawi się jako bardzo potrzebny i oryginalny składnik polskiego słownika. Ponadto najbliższe mu „współczucie” i „współodczuwanie” wykazują się jednostronnością. Pierwszy „implikuje wyłącznie negatywne stany rzeczy i [...] emocje innych” (s. 90). Tym samym zdanie „Współczuje jego szczęściu” odbierzemy jako sprzeczne bądź ironiczne. Natomiast drugie określenie dotyczy wyłącznie sfery uczuć (s. 91).

Analizowane pole znaczeniowe „empatii” warto odnieść do „rozumienia” ujmowanego hermeneutycznie. Wydaje się bowiem, że termin z zakresu psychologii ma swój bliskoznacznik właśnie w postawie kluczowej dla procesu odbioru dzieł literackich. Stopienie horyzontów utworu oraz interpretującego nie wiąże się wyłącznie z wymiarem semiotycznym (odczytywanie znaczenia, dekodowanie), ale także z egzystencjalnym – przeżywanie siebie w ramach rozumiejącego spotkania z przekazem. Mamy więc wspomniane dwa komponenty tak wyróżniające „empatie”<sup>6</sup>.

W artykule Dobrowolskiej-Pigoń na początku należy zwrócić uwagę na definicję omawianego już profilowania. Otóż inaczej niż u Bartmińskiego – ta autorka za Ronaldem W. Langackerem uznaje je za równoznaczne z desygnowaniem – „profilem jest to, co dane wyrażenie desygnuje” (s. 96, przypis 1). Jednak takie ujęcie może budzić wątpliwości co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, „profil” to zwykle nie po prostu coś, ale aspekt czegoś (np. „Widzieć coś z profilu”). Po drugie – parafrazując Williama Ockhama – nie istnieje uzasadniona potrzeba mnożenia bliskoznaczników desygnacji.

Natomiast to równoważne traktowanie profilu i desygnowania ma swoje źródło w typowym dla kognitywistyki ujmowaniu kategorii językowych. Otóż chodzi o operowanie prototypem – „wzorcowym przedstawicielem danej kategorii” oraz elementami do niego zbliżonymi, także na zasadzie podobieństwa rodzinnego (s. 96). Jeśli zatem wyrażenie peryferyjne odniesiemy do prototypowego, czyli „najbardziej wyrazistej realizacji schematu” (s. 97), to okaże się, że to pierwsze, określając jakieś zjawisko pozajęzykowe, faktycznie ujawnia jakiś aspekt tego drugiego. W przypadku omawianej kategorii STRACHU można to zobrazować na przykładzie siedmiu czasowników zwrotnych oscylujących wokół podstawowego scenariusza: „podmiot doświadcza strachu, ponieważ czuje, że nastąpi (może nastąpić) coś złego”. Znajdujemy wśród nich: „bać się, obawiać się, martwić się, niepokoić się, lękać się, trwożyć się i denerwować się [...]” (s. 99). Tak więc „martwić się” czy „niepokoić się” leżą na peryferiach badanej kategorii, choćby z racji większego zaangażowania intelektu niż przy odczuwaniu strachu („bać się”). Do owych różnic dochodzą jeszcze kwestie składniowe, dotyczące tzw. landmarka (niestety, w tym oraz w pozostałych artykułach tomu nie został ten termin zdefiniowany), czyli, jak się można domyślać: wyrazu, wyrażenia, zwrotu czy nawet całego zdania powiązanego syntaktycznie z danym czasownikiem (s. 103). Jeśli się patrzy z takiej perspektywy, w centrum kategorii STRACHU mieszczą się „konstrukcje dopełniaczowe i bezokolicznikowe, w których landmark wskazuje obiekt lub zdarzenie stanowiące (prototypowo) potencjalne zagrożenie dla podmiotu doświadczającego uczucia [...]” (s. 107).

<sup>6</sup> Choć H. G. Gadamer (*The Historicity of Understanding*. W zb.: *Critical Sociology. Selected Readings*. Ed. P. Conneron. Harmondsworth 1978, s. 130–131) sytuowanie się odbiorcy w horyzoncie dzieła odróżnia od empatii, to nie ulega wątpliwości, że tworzenie jednego, wspólnego horyzontu wiąże pierwiastek poznawczy z emocjonalnym. Zapewne dystans wobec terminu „empatia”, jaki widać u tego filozofa, wynika z chęci uniknięcia łączenia interpretacji z odtwarzaniem uczuć autora.

Relacja centrum–peryferie odsłania typową dla postępowania badawczego idealizację czy też tworzenie modelu jakiegoś zjawiska. Sięgnijmy po gatunki literackie oraz ich przemiany historyczne. Zwykle te wzorce wypowiedzi artystycznej pojawiają się na drodze stopniowych poszukiwań nowych form wyrazu, początkowo łączonych z funkcjonującymi już schematami. Widać to na przykładzie *Romantyczności* Mickiewicza, w której splatają się manifestowy i publicystyczny charakter z kluczową dla ballady tajemniczością (rozmowa ze zmarłym) oraz „stylizowaną ludowością”<sup>7</sup>. Maciej Żurowski zauważa, że ten folklor to nie tyle bezpośrednie sięgnięcie do twórczości ludowej, ile zapożyczenie motywów – za pośrednictwem *Snu Marysi* Ursyna Niemcewicza – z angielskiej „ballady *Mary’s Dream*, którą Niemcewicz znalazł w antologii M. G. Lewisa *Tales of Wonder*, wydanej na przełomie roku 1800 i 1801”<sup>8</sup>. Zatem manifest autorstwa Mickiewicza to jeszcze nie w pełni wyklarowany wzorzec ballady romantycznej, centrum zaś modelu tego rodzaju wypowiedzi spotkamy w dalszych tekstach *Ballad i romansów*, m.in. w *Świteziance*.

Oczywiście, taki wzorzec staje się następnie obiektem przemian w wyniku wprowadzania elementów nie należących wcześniej do tego prototypu, np. żartobliwego dystansu, jak to ma miejsce w wierszu Juliusza Słowackiego i Edwarda Odyńca *Nie wiadomo co, czyli Romantyczność. Epilog do ballad*<sup>9</sup>. Takie krzyżowanie się różnych „schematów literackich”<sup>10</sup>, by sięgnąć choćby po ten pojemny termin z poetyki kognitywnej, świetnie zostało ukazane w pracach genologicznych Ireneusza Opackiego, przykładem może być *Odwrócona elegia*, w której poddano analizie przeplatanie się liryki żałobnej z odą w wierszu *Na sprowadzenie prochów Napoleona* Słowackiego – „wiersz istotnie jest przez cały swój przebieg »zarazem« elegią i odą”<sup>11</sup>. Omawiane przekształcenia mają swoje źródło w procesach umysłowych, tym samym strukturalistycznie pojmowane gatunki (naukowa idealizacja) w perspektywie konkretnego odbioru funkcjonują jako schematy poznawcze bądź „struktury wiedzy [...] dynamiczne i rozwijające się dzięki doświadczeniu”<sup>12</sup>. Taki związek modeli teoretycznych z doświadczeniem jednostkowym wprowadza nas w tematykę artykułu *Pedagogie potoczne jako modele złożone. Badanie ankietowe wiedzy ukrytej – analiza kognitywna* Ewy Kowalskiej-Stasiak.

Autorka skupia się na tym, jak pedagogie potoczne, funkcjonujące m.in. wśród studentów filologii angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, wpływają na „wylonienie [sie] wyidealizowanych modeli poznawczych, które tworzą złożony model kategorii NAUCZYCIEL, NAUCZANIE, UCZEŃ, UCZENIE SIĘ” (s. 118). W omawianej pracy w sposób przejrzysty ukazane zostało przechodzenie od poziomu metafor pojęciowych (strukturalnych) i domen pojęciowych do wspomnianych „wyidealizowanych modeli poznawczych”, oznaczanych anglojęzycznym skrótowcem ICM (s. 122). Zilustrujmy to na przykładzie trzeciego z czterech analizowanych w pracy ICM-ów, czyli „postrzegania dzieci jako myślących: rozwoju wymiany intersubiektywnej” (s. 127). Metafory pojęciowe kluczowe dla tego wzorca obejmują np. takie ICM-y: „NAUCZYCIEL TO NEGOCJATOR” (s. 130), „UCZEŃ TO JEDNOSTKA AKTYWNA, [...] NAUCZANIE/UCZENIE SIĘ [w tym modelu zawsze łącznie – M. Z.] TO WSPÓLPRACA, [...] ROZWIĄZYWANIE PROBLEMÓW” (s. 128). Natomiast za domenę pojęciową można uznać sformułowanie „NAUCZYCIEL TO PRZYJACIEL” (s. 123).

<sup>7</sup> Zob. M. Żurowski, „Romantyczność” wśród manifestów romantyzmu. „Poezja” 1975, nr 11/12, s. 70, 72.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>9</sup> J. Słowacki, *Nie wiadomo co, czyli Romantyczność. Epilog do ballad*. W: Pisma. Wyd., objaśnienia, wstęp J. Kallenbach. T. 1. Warszawa 1922, s. 25.

<sup>10</sup> Stockwell, *op. cit.*, s. 114 n.

<sup>11</sup> I. Opacki, *Odwrócona elegia* („Na sprowadzenie prochów Napoleona” Juliusza Słowackiego). W: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 175.

<sup>12</sup> Stockwell, *op. cit.*, s. 114.

Opisane przez Kowalską-Stasiak wyidealizowane modele poznawcze, z jednej strony, oddają schemat działań cechujący wybraną pedagogikę, z drugiej zaś – wyraziście kategoryzują elementy doświadczenia (nauczyciel, uczeń, uczenie się, nauczanie) związanego z pracą dydaktyczną, co badaczka przedstawiła na końcu swoich rozważań (s. 130–131). Narzędzia zaprezentowane w tym artykule mogłyby okazać się nie tylko bardzo przydatne w opisie kompetencji literackiej określonych grup, np. studentów filologii polskiej, ale także pomocne choćby w analizie odczytań historycznych wielorakich tekstów kultury, m.in. w ramach poszukiwań metafor pojęciowych kluczowych dla danych dzieł, nurtów czy nawet epok. Jeśli już jesteśmy w kręgu edukacji, to warto dla zilustrowania spojrzeć na bajkę *O Janku, co psom szył buty*, opowiadaną przez Grzegorza w *Kordianie*<sup>13</sup>, jako na ironiczne potraktowanie „metafory strukturalnej WIEDZA TO POTĘGA”.

Modele poznawcze – budowane dzięki analizie i opisowi kluczowych powiązań między pojęciami czy też elementami języka (w kognitywizmie trudno oddzielić np. leksem „strach” od kategorii STRACHU, gdyż „semantyka lingwistyczna zajmuje się analizą i opisem struktury konceptualnej”<sup>14</sup>) – prowadzą nas w stronę kolejnych dwóch prac omawianego tomu. W pierwszej, *Obrazowanie małżeństwa we współczesnym katolickim dyskursie religijnym (na wybranych przyktadach)*, Marta Chojnacka-Kuraś, sięgając po ramę interpretacyjną i wspomniany już ICM traktowane synonimicznie (s. 137), ukazuje „specyficzne dla badanych tekstów [chodzi o trzy pozycje – M. Z.] sposoby konceptualizowania małżeństwa [...]” (s. 137). Natomiast druga praca: *Struktura semantyczna pojęcia HAUS. Analiza kognitywna*, autorstwa Hanny Kaczmarek i Elżbiety Pawlikowskiej-Asendrych, „przedstawia opis semantyczny pojęcia HAUS reprezentowanego przez leksem »Haus« (pol. 'dom') przy użyciu metodologii kognitywnej [...]” (s. 155).

Artykuł Chojnackiej-Kuraś stanowi przejrzysty przykład zastosowania narzędzi językoznawstwa kognitywnego. Prócz wspomnianych już pojęć: ramy interpretacyjnej czy wyidealizowanego modelu poznawczego, autorka sięga jeszcze po termin „dyskurs”, przy czym chodzi, oczywiście, o jego wariant – katolicki dyskurs religijny, rozumiany jako „zbiór [wszystkich] wypowiedzi tworzony przez daną społeczność religijną” (s. 137). Ma on funkcjonować w roli kontekstu interpretacyjnego, pozwalając tym samym „wyraźniej podkreślić związek badanego tekstu (tj. użycia języka realizującego się w konkretnej wypowiedzi) z kształtującymi go czynnikami kontekstualnymi, które wyznaczają pewien porządek społeczny i kulturowy [...]” (s. 137).

Za kluczowy leksem dla „zrozumienia istoty religijnego wyobrażenia MAŁŻEŃSTWA” autorka uznaje „wspólnotę” (s. 141). Potraktowana centralnie wspólnotowość znajduje swoje konkretyzacje (w ujęciu Langackera: „A jest schematem dla B. B [...] konkretyzuje A”<sup>15</sup>) w następujących ramie i subkategorjach: MIŁOŚCI, SAKRAMENTU, WSPÓLNOTY „MY”, JEDNOŚCI, CODZIENNOŚCI, DUCHOWOŚCI, MIŁOŚCI RODZICIELSKIEJ (ryc. 1: *Struktura religijnego modelu małżeństwa*).

Jak widać, model małżeństwa w dyskursie katolickim traktuje peryferyjnie „ekonomiczne czy cywilno-prawne skutki zawarcia związku [...]” (s. 143). Ponadto według badaczki posiadanie dzieci stanowi zaledwie subkategorię, nie zaś cechę prototypową. Takie ujęcie „odbiega od wizji [...] współczesnych socjologów kultury, którzy dostrzegają i opisują konsumpcjonistyczne podejście [...] człowieka do relacji uczuciowo-intymnych [...]”, a „także od potocznego, stereotypowego wyobrażenia małżeństwa katolickiego” (s. 150). Warto ten model

<sup>13</sup> J. Słowacki, *Kordian*. W: *Utwory wybrane*. Pośl. S. Treugutt. Wyd. 8. T. 1. Warszawa 1970, s. 447–450.

<sup>14</sup> R. H. Langacker, *Wykłady z gramatyki kognitywnej. Kazimierz nad Wisłą, grudzień 1993*. Red. H. Kordela. Lublin 1995, s. 9.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 15.

małżeństwa zestawić z dwoma utworami – *Dziadów* częścią IV Mickiewicza i *Kamizelką* Prusa. Okaże się, że koryfeusz pozytywizmu przedstawia wizję związku dwóch osób jako bliską wspólnotowemu ujęciu katolickiemu, przy czym wieńcząca schemat modelu rama MIŁOŚCI (przywołana na ryc. 1) występuje bez elementu „BÓG”, natomiast Gustaw, mówiąc słynne „Gdy na dziewczynę zawołają »Żono«! – / Już ją żywcem pogrzebiono!”<sup>16</sup>, posługuje się właśnie modelem cywilno-prawnym, zdecydowanie antyromantycznym, co świetnie wpisuje się w krytyczne dla tej epoki ujęcie instytucjonalności.

Praca Kaczmarek i Pawlikowskiej-Asendrych zatrzymuje nas przy rozważaniach *stricte* semantycznych. Obok przywołanych już koncepcji profilowania (jako desygnacji), domeny kognitywnej (poznawczej) i prototypu pojawiają się scena i tło (s. 159) oraz „metonimiczne rozszerzenie” (s. 167). Głównie na podstawie słowników *Duden. Deutsches Universalwörterbuch* i *Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, a także ankiet wypełnianych przez rodzimych użytkowników języka niemieckiego (s. 156, 157 i 159) autorki wskazały „zbiór domen poznawczych, przywołanych przez dane wyrażenie [...]”, następnie elementy sceny i tła (s. 158–159) oraz rozszerzenia metonimiczne prototypowego znaczenia oparte na zasadzie „A jest prototypem B. B jest rozszerzeniem prototypu”<sup>17</sup>. Przykładowo domena CZYNNOŚCI w przypadku leksemu *HAUS* zawiera takie profile (odniesienia do rzeczywistych czynności domowych), jak spać, jeść („w domu”) czy remontować bądź burzyć („wobec domu”) (s. 164). Pojawiające się w nawiasie „w domu” oraz „wobec domu” to sposoby „oglądu sceny” (s. 159) i w przypadku trzech domen (na siedem w sumie) profilowanie było wzbogacone o tę perspektywę oglądu. Natomiast jeśli chodzi o rozszerzenia, np. dom jako dynastia („Dom Habsburgów”) czy jako ludzie w nim mieszkający, co widać w zdaniu „Cały dom wyjechał” (s. 167), to narzuca się skojarzenie z poetyckim traktowaniem języka. Weźmy bowiem jakże znany cytat: „Kiedy przyjdą podpalić dom, / Ten, w którym mieszkasz – Polskę”<sup>18</sup>. Zauważyć możemy od razu, że Władysław Broniewski zastosował rozszerzenie typowe dla romantyzmu „dom jako ojczyzna” – pamiętamy wszakże słowa księdza Robaka „A przed uczcią potrzeba dom oczyścić z śmieci; / Oczyścić dom, powtarzam, oczyścić dom, dzieci!”<sup>19</sup>. Nie znajdujemy takiego przykładu w odniesieniu do danych dotyczących leksemu *HAUS*.

Kolejny artykuł: Józefa Marcinkiewicza *Transfer kategorii liczby w akwizycji języka litewskiego – studium konkretnych użyci*, ogniskuje się wokół błędu polegającego „na przenoszeniu wzorca fleksji liczby rzeczownika języka ojczystego na jego odpowiednik w języku obcym” (s. 172). Choć kategoria liczby wydaje się przede wszystkim formalna, to autor, zgodnie z kognitywizmem, zakłada, że w jej przenoszeniu „główną rolę odgrywa konceptualna strona uczestniczących w nim rzeczowników *plurale* i *singulare tantum*” (s. 175). O błędnym transferze liczby poszczególnych rzeczowników z języka L1 (rodzimego) na L2 (nabywany) decyduje „obrazowanie treści pojęciowej” (s. 176), które bywa różne w odmiennych językach. Jedna z grup badanych błędów skupia się na rzeczowniku „dom” i na litewskim jego odpowiedniku „*nāmas*”. W przypadku modelu wyobraźniowego (ICM) DOM JAKO BUDYNEK w tych dwóch językach może występować w obu liczbach. Ale przy ICM łączącym się z wyrażeniem „dom rodzinny” na plan pierwszy w obrazowaniu polskim wysuwa się „konkretny dom – macierz, z którą każdy z nas jest związany od urodzenia” (s. 181). Natomiast w litewskim mamy *plurale tantum* – „*nāmai*”, gdyż uwaga zostaje skupiona „na uni-

<sup>16</sup> A. Mickiewicz, *Dziady. Część IV*. W: *Dzieła poetyckie*. Wyd., objaśn. T. Pini. Wyd. 2, zupełne. Nowogródek 1933, s. 142.

<sup>17</sup> Langacker, *op. cit.*, s. 15.

<sup>18</sup> W. Broniewski, *Bagnet na broń*. W: *Wybór wierszy*. Wybór, wstęp, oprac. T. Bujnicki. Wrocław 2014, s. 263. BN I 322.

<sup>19</sup> A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie [...]*. Oprac. S. Pigoń. Wyd. 8. Wrocław 1980, s. 227. BN I 83.

wersalności domu rodzinnego jako kategorii przynależnej wszystkim z nas [...]” (s. 181). Weźmy jeszcze rzeczowniki „jęczmień” (*singulare tantum*) i „mięźiał” (*plurale tantum*). Polacy jęczmień widzą całościowo, jako „jednolity byt o określonych właściwościach [...] – kategorii niepoliczalną [...]” (s. 188), w języku litewskim jednakże konceptualizacja stawia w centrum oglądu poszczególne źdźbła (s. 189). W podsumowaniu swoich rozważań Marcinkiewicz zaznacza m.in., że „gramatyczny marker ilości” (s. 193) to cecha nie tyle formalna, ile związana ze schematami wyobrażeniowymi. Okazuje się zatem, iż językowy obraz świata (JOW) jest nieodzownym narzędziem analizy właściwie większości kategorii gramatycznych (s. 192).

Omawiany tom zamykają artykuły kierujące nas w stronę twórczego użycia języka. *O dynamiczności struktur pojęciowych. Sceny walki w opowiadaniu „Wiedźmin” A. Sapkowskiego w oryginale i przekładzie na języka angielski w ujęciu gramatyki kognitywnej Langacker’a* Pauliny Nalewajko to właściwie cząstkowa analiza stylu, tyle że przeprowadzona narzędziami kognitywnymi. Natomiast Krystyna Waszakowa w *Reinterpretacji procesów integracji przestrzeni mentalnych w wyrazach słowotwórczo pochodnych (na przykładzie compositum „biopenetracja”)* ukazuje mechanizm powstawania „amalgamatu pojęciowego” „nowej struktury, nieredukowalnej do jej komponentów” (s. 226).

Dla Nalewajko główne narzędzia służące do analizy opisów scen walki wiążą się z dynamicznością w ujęciu kognitywnym, ikoniznością, konceptualizacją i rekonceptualizacją (s. 202–203). Ta pierwsza wydaje się niepotrzebnie posilkowana Langackerowskim terminem „czas procesualny” (s. 203), oznaczającym, że w danym czasie coś się dzieje, tak jakby istniał czas bez żadnych obiektów, „pusty” (a już *Krytyka czystego rozumu* Immanuela Kanta jasno dowodzi niewystępowania czasu i przestrzeni samych w sobie, bez zawartości). Natomiast trzy kolejne określenia bezpośrednio odsyłają do „szyku wyrazów oraz wyboru pierwszego elementu” (s. 206), którymi przede wszystkim operuje Sapkowski, ukazując pojedynki czy bójkę. Ikonizność w składni to nic innego jak „naturalna ścieżka” (s. 207) w uszeregowaniu elementów wypowiedzi (por. „Tomasz wstał, a potem sięgnął po sól” i „Po sól sięgnął Tomasz, przedtem zaś wstał”). Dzięki temu treści są pojmowane szybko i bez przestojów i tym samym niepotrzebna okazuje się rekonceptualizacja (s. 209).

Ponadto badaczka zwraca uwagę na występowanie w *Wiedźminie* „dodatkowych wskazówek językowych”, głównie okoliczników i zaimków anaforycznych, które mimo nadmiarowości intensyfikują wrażenie ruchu w opisach (s. 211). Nie bez znaczenia dla analizowanych walorów okazuje się także „Szyk w akompaniamencie narracyjnym dialogu” (s. 212), wysuwający na pierwsze miejsce repliki bohaterów, oraz użycie czasowników nacechowanych w tych narracyjnych wtrąceniach, np. „Nie ma miejsca, hultaju, riviński włóczęgo – charknął ospowaty [...]” (s. 213), „Płać i wynoś się! – wrzasnął dziobaty” (s. 214). Na końcu swojej pracy Nalewajko podsumowuje, iż w zestawieniu z bardzo dużą przeźroczystością oryginału „niekonsekwencje na poziomie tłumaczenia skutkują często osłabieniem wrażenia konfliktu i chaosu [...]” (s. 220). Warto może w tym miejscu nadmienić, że choć u Sapkowskiego właśnie przeźroczystość stylu i naturalny szyk mają swój znaczący wkład w dynamikę opisów, to znajdujemy wszakże utwory, w których układ inwersyjny i trudny w konceptualizacji tworzy wrażenie pędu. Wystarczy wspomnieć *Sonet I* Mikołaja Sępa Szaryńskiego.

W przypadku języka trudno zatem stwierdzić, że dany chwyt zawsze będzie miał jeden określony efekt perlokucyjny. Dobrze to ilustrują rozważania Waszakowej skupione wokół złożenia „biopenetracja” połączonego ze słowem „gazetowa”. W analizowanym przekazie wyrażenie „gazetowa biopenetracja” zastosowane zostało jako bliskoznacznik „nagonki prasowej” (s. 230). Autorka badań, akcentując tworzenie takich zaskakujących połączeń znaczeniowych, konkluduje za Langackerem, iż „każde użycie języka naturalnego wiąże się z odmiennymi i oryginalnymi konstrukcjami na poziomie kognitywnym” (s. 227). Tego rodzaju sąd należy jednak uznać za nieuzasadnione rozszerzenie dezautomatyzującego wykorzystania mowy na każdą sytuację komunikacyjną. Wszakże trudno choćby wypowiedzi

fatyczne czy rytuały językowe traktować jako rodzące nowe treści pojęciowe. Wskazane twierdzenie przypomina Heraklitejskie „*panta rei*” – frapujące, lecz w postępowaniu naukowym zbyt ogólne.

Waszakowa w swoim opisie wyrażenia „gazetowa biopenetracja” sięga po koncepcje Gilles’a Fauconniera i Marka Turnera, zogniskowane na „integracji przestrzeni mentalnej” (s. 224). W przypadku rzadkich połączeń wyrazowych (zatem nie zawsze), jak już wspomnieliśmy, powstają nowe struktury znaczeniowe, „nieredukowalne do ich komponentów” (s. 226). W ujęciu kognitywnym dzieje się to w ten sposób, że w wyniku rzadkiej kolokacji skojarzenia pojęciowe istniejące w wejściowej przestrzeni mentalnej W1 zostają przesunięte w nową przestrzeń W2. W przypadku „biopenetracji” powiązanej z określeniem „gazetowa” i w kontekście „nagonki” przekształca się wejściowe (W1) znaczenie „bycia przyjaznym dla środowiska” czy „biodegradacji” (bez skutków ubocznych), pojawia się natomiast reprezentacja mentalna (W2) czegoś przenikającego głęboko, niebezpiecznego i niszczącego (s. 234). Zatem choć wspólna dla W1 i W2 pozostaje domena pojęciowa „głębokiego przenikania”, to w przypadku efektów takiego działania następuje konwersja znaczeniowa elementów W1 i W2.

Podsumowując przegląd *Dociekań kognitywnych*, warto jeszcze raz podkreślić za redaktorami tomu, że „Zebrane [...] teksty wpisują się w dociekania nad językiem jako kluczem do poznania i kultury [...]” (s. 8). Tym samym mogą się one okazać przydatne nie tylko jako przykład stosowania metod i narzędzi kognitywnych, ale także jako uzupełnienie instrumentarium badawczego teoretyków czy historyków literatury.

#### Abstract

MACIEJ ZWEIFFEL Jagiellonian University, Cracow

ORCID: 0000-0002-4010-3907

#### LITERATURE AND LITERARY STUDIES FROM THE PERSPECTIVE OF COGNITIVE LINGUISTICS SELECTED ISSUES

The review discusses a collective book *Dociekania kognitywne (Cognitive Investigations)* and shows how linguistics analysis stemming from cognitivism can form a basis of literary studies reflection. In this view, literary works together with other texts formed in everyday communications create a continuum, while some linguistic phenomena in the sphere of artistic activity are the subject of deliberate transformations or reinforcements, e.g. profiling changes into operating with layer of manifestations.