

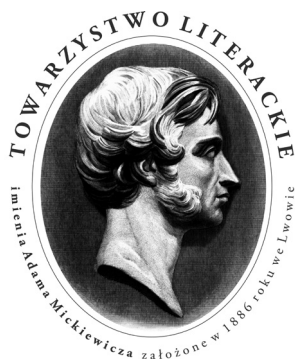
Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CXV, zeszyt 2

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2024



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

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

Sekretarz redakcji: AGNIESZKA MAGREL

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

Opracowanie redakcyjne i korekta: INEZ KROPIDŁO, MICHAŁ
KUNIK, AGNIESZKA MAGREL, JOANNA NOWAK, IZABELA
POPRAWA, DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: **erte**

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



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,
Wrocław-Warszawa 2024

Objętość: ark. wyd. 19,50; ark. druk. 16
Nakład: 400 egz.

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Bartosz Swoboda, Peiper w Bauhausie. Wokół dyskursu architektonicznego lat dwudziestych XX wieku i literatury nowoczesnej	5
John Roberts, Rewolucyjny patos, negacja i awangarda suspensywna. (Z angielskiego przełożyła Iwona Boruszkowska)	25
Philippe Sers, Awangarda radykalna i awangarda współczesna. (Z angielskiego przełożyła Iwona Boruszkowska)	39
Sotirios Karageorgos, „Undula” – za kulisami egzystencji	47
Agata Stankowska, Ewagriusz z Pontu, Bosch, Miłosz i pycha poety	59
Aleksandra Dębska-Kossakowska, Miejsce Miłosza. Dzieje recepcji na łamach „Preuves”	75
Dorota Jarecka, Modernizm – modernizacja – komunizm	91
Krzysztof Andrulonis, „Strefa zgniotu” Elizy Kąckiej w perspektywie nurtu antyliteratury	105
Zbigniew Jazienicki, O zapomnianych wierszach Kuby Koziola	125

2. MATERIAŁY I NOTATKI

Mirosław Strzyżewski, Dlaczego nie wydano „Dzieł wszystkich” Maurycego Mochnackiego? Z archiwum Tadeusza Kozaneckiego	143
Piotr Tylus, O potrzebie wydania korespondencji między Józefem Ignacym Kraszewskim a Władysławem Mickiewiczem	155
Jan A. Choroszy, Błuznierczy ojczenasz Stanisława Maykowskiego (i corpus delicti)	167
Z archiwum Irit Amiel. Opracowała Anita Jarzyna	187
Jan Ołaszek, „Pisane przeważnie donikąd” – nieznany zbiór szkiców Romana Zimanda	195

3. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Janusz Ryba, Ekscentryczne „Magiczne oświecenie”. Rec.: Jan Zieliński, Magiczne oświecenie. Warszawa 2022	221
Józef Franciszek Fert, Spowiedź dziecięcia wieku. „Dzienniki” Stefana Żeromskiego w nowej odsłonie. Rec.: Stefan Żeromski, Dzienniki. Opracowali Zdzisław Jerzy Adamczyk, Beata Utkowska. T. 1: 1882–1883; t. 2: 1883–1885. Kielce–Warszawa 2021–2023. Pisma zebrane. Pod redakcją Zbigniewa Golińskiego. Kontynuacja pod redakcją Zdzisława Jerzego Adamczyka. Seria 5, [t.] 27–28	227
Andrzej Juchniewicz, Przemoc i puls życia. Rec.: Luiza Nader, Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów”. Łódź–Warszawa 2018. „Nowa Humanistyka”. T. 56	232
Julian Daszkowski, O nowej wersji słownika „Sztuka argumentacji” Krzysztofa Szymanka. Rec.: Krzysztof Szymanek, Sztuka argumentacji. Nowy słownik terminologiczny. Warszawa 2021	241

4. DYSKUSJE – KORESPONDENCJA

Aleksandra Oszczęda, Sprostowanie	255
---	-----

CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

1. TREATISES AND ARTICLES

Bartosz Swoboda, Peiper in the Bauhaus. On Architectural Discourse of the 1920s and Modern Literature	5
John Roberts, The Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde. (Translated from the English by Iwona Boruszkowska)	25
Philippe Sers, The Radical Avant-Garde and the Contemporary Avant-Garde. (Translated from the English by Iwona Boruszkowska)	39
Sotirios Karageorgos, "Undula," the Inside Story of Existence	47
Agata Stankowska, Evagrius Ponticus, Bosch, Miłosz, and the Poet's Pride	59
Aleksandra Dębska-Kossakowska, Miłosz's Place. History of Reception in the Columns of "Preuves"	75
Dorota Jarecka, Modernism – Modernisation – Communism	91
Krzysztof Andrulonis, Eliza Kącka's "Strefa zgniotu" ("Crash Zone") in the Perspective of Anti-Literature	105
Zbigniew Jazienicki, On Kuba Koziol's Forgotten Poems	125

2. MATERIALS AND NOTES

Mirosław Strzyżewski, Why Maurycy Mochnacki's "Dzieła wszystkie" ("Complete Works") Stayed Unpublished? From Tadeusz Kozanecki's Archive	143
Piotr Tylus, On the Need to Publish Józef Ignacy Kraszewski and Władysław Mickiewicz's Correspondence	155
Jan A. Choroszy, Stanisław Maykowski's Blasphemous Pater-Noster (and Corpus Delicti) From Irit Amiel's Archive. Edited by Anita Jarzyna	167
Jan Ołaszek, "Pisane przeważnie donikąd" ("Written Mostly Nowhere")—Roman Zimand's Unknown Collection of Sketches	195

3. REVIEWS AND SURVEYS. – 4. DISCUSSION – CORRESPONDENCE

BARTOSZ SWOBODA Uniwersytet Opolski

**PEIPER W BAUHAUSIE WOKÓŁ Dyskursu Architektonicznego
Lat Dwudziestych XX wieku i literatury Nowoczesnej**

W opublikowanym w czerwcu 1927 na łamach „Zwrotnicy” artykule zatytułowanym *W Bauhausie* Tadeusz Peiper opowiada o wizycie odbytej wspólnie z Kazimierzem Malewiczem w pierwszych dniach kwietnia owego roku w niemieckim Dessau, ówczesnej siedzibie szkoły projektowania i wzornictwa Bauhaus. W szkicu zwraca uwagę interesujący opis domu Waltera Gropiusa, założyciela i dyrektora uczelni, który gościł u siebie Peipera i Malewicza¹, a także streszczenie zajmującej rozmowy na temat architektury, którą prowadzili między sobą rosyjski malarz oraz niemiecki architekt.

Malewicz – relacjonuje dyskusję krakowski poeta, który wystąpił w niej w roli tłumacza – odróżnia architekturę od architektoniki, pierwszej przypisując cele czysto użytkowe, drugiej – artystyczne. Architektonika, inaczej niż architektura, opiera się, zdaniem Malewicza, na artystycznych związkach form przestrzennych i nie przynosi rozwiązań, które można wprost wykorzystać w nowoczesnym budownictwie². Dla Gropiusa natomiast kluczowa jest ścisła zależność funkcjonalna między przeznaczeniem budynku a zastosowaną technologią budowlaną, w następ-

¹ Zob. T. Peiper, *W Bauhausie*. W: *Tędy. – Nowe usta*. Przedm., koment., nota biograf. S. Jaworski. Kraków 1972, s. 164–165: „Ubarwienie ścian w najściślejszej zależności od rozczłonkowania architektonicznego przestrzeni. Zgodnie z podziałem wnętrza na dwie części powała podzielona na dwa prostokątne pola barwne. Jedno z nich czarne. Zlewana mlecznym światłem poziomych lamp, czerni ta ochładza salę spokojem. W granicach jednego członu architektonicznego powierzchnie jednostajne. Wszędzie tendencja do uzyskania jak najdalej idącej gładkości ścian. Żadnych szaf; wszystko w ścianach. Nawet etażera z książkami, którą właśnie mam przed sobą, razi gospodarza domu, rozmyślającego już nad sposobem ukrycia tego sprzętu”. Cytaty z artykułów programowych Peipera podaje za tym wydaniem, które oznaczam za pomocą skrótu PT. W rozprawie stosuję też inne skróty: PP = T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waśkiewicz. *Utwory Z dróg wojennych* oprac., koment. S. Jaworski. Kraków 1979. – SP = Sz. Syrkus, *Preliminarz architektury*. „Praesens” 1926, nr 1. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

² Szerzej na temat architektonicznych koncepcji K. Malewicza zob. S. Fauchereau, *Malevich*. New York 1993, s. 29–31. Z kolei o samej wizycie Peipera i Malewicza w Dessau oraz o dyskusji z Gropiusem zob. A. Turowski: *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*. Kraków 2004, s. 211–214; *O rozkwitającej formie Tadeusza Peipera*. W zb.: *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie* (katalog wystawy). [Przeł. K. Górna]. Warszawa 2015, s. 390–395. – É. Forgács, *Malevich and Interwar Modernism: Russian Art and the International of the Square*. London 2022, s. 192–195.

stwie warunkująca jego formę architektoniczną. Według Malewicza z kolei owego czynnika funkcjonalnego, w przeciwieństwie do koncepcji czysto estetycznych, niepodobna rozpatrywać jako realnego bodźca rozwoju architektury. Już od siebie w tonie komentarza dodaje Peiper: „Należy jednak uwzględnić, że architektura przenosi nas w świat rzeczy”, po czym uzupełnia ową uwagę o wyjątkowo interesujące spostrzeżenie:

Jak pierwszym celem dzieła sztuki jest władza wzbudzania wzruszeń artystycznych, tak pierwszym celem rzeczy użytkowej jest jej używalność. Życie rzeczy rozpoczyna się z jej użyciem. Jak każdy twór ludzki, rzecz spełnia swe zadanie, jeśli spełnia je jak najlepiej. By spełniać je jak najlepiej, musi korzystać ze wszystkich środków, których używa terażniejszość. [W *Bauhausie*, PT 167]

Pozostawiam na uboczu intrygujące przemyślenia dotyczące szczególnego charakteru rzeczy (choć przypuszczalnie refleksje te mogłyby zostać w wartościowy sposób rozwinięte w kontekście filozofii Martina Heideggera), aby wyodrębnić z wypowiedzi Peipera dwa pojęcia o, jak sądzę, zasadniczej roli w jego rozumieniu architektury, istotne także z punktu widzenia moich dalszych rozważań.

Pierwsze z nich to używalność (użyteczność, przydatność, funkcjonalność), którą w artykule *Estetyka maszyny* z 1923 roku opiewał Fernand Léger (nawiasem mówiąc, autor ilustracji do wydanego dwa lata później programowego odczytu Peipera *Nowe usta*):

Jeżeli celem dawnej monumentalnej architektury było Piękno dominujące nad użytecznym, to nie da się zaprzeczyć, że w systemie mechanicznym celem dominującym jest uż y t e c z n o ś ć, ścisła użyteczność. Wszystko z największą bezwzględnością zmierza ku użytkowości³.

Użyteczność stanowi, rzecz jasna, bardzo istotną kategorię wartościującą w systemie estetycznym awangardy, a zarazem jeden z fundamentów doktryny Bauhausu. Drugie z interesujących mnie pojęć – terażniejszość – to z kolei jedna z rudymenarnych kategorii modernizmu. Oczywiście, zarówno przez swój komentarz, jak i przekonania wyłożone już w 1922 roku w manifestie *Miasto, masa, maszyna* zbliża się Peiper do stanowiska Gropiusa, do poglądów na znaczenie i rolę architektury, które wpajane były uczniom Bauhausu. Samą stworzoną przez niemieckiego architekta instytucję postrzegał zresztą redaktor „Zwrotnicy” jako wyjątkowo mocny dowód na wartość nowej sztuki, dowód z „żelaza, żelazobetonu i szkła” (W *Bauhausie*, PT 168).

W rozbudowanym systemie estetycznym Peipera – ważnej matrycy dla kolejnych programów i nurtów awangardowych rozwijających się w kraju w latach dwudziestych oraz trzydziestych XX wieku – istotną rolę odgrywają funkcjonalny związek między sztuką a życiem społecznym, społeczne uwarunkowanie i znaczenie sztuki, jak również aprobatą nowoczesnej cywilizacji oraz dogmatyczne przekonanie, że postęp i rozwój techniki mogą wywoływać w głównej mierze pozytywne, pożądane zmiany społeczne. Bliskie Peiperowi awangardowa wola przekształcania rzeczywistości, dyrektywa twórczości artystycznej złączonej „uściskiem z terażniejszością”, a także przekonanie o konieczności świadomego współdziałania artysty – zaprasza-

³ F. Léger, *Estetyka maszyny* (1923). W zb.: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybór, oprac. E. Grabska, H. Morawska. Warszawa 1969, s. 271 (przeł. E. Grabska).

nego w artykule otwierającym pierwszy numer „Zwrotnicy” w „świat terażniejszości, który czeka oczu, godnych jego bogactwa” (*Punkt wyjścia*, PT 27, 29) – w procesie budowania nowej rzeczywistości i kształtowania nowoczesnego życia niewątpliwie sprzyjają nawiązaniu swoistego dialogu między postulatami teoretycznymi Peipera a założeniami estetycznymi, które legły u podwalin Bauhausu. Jak sądzę, przedsięwzięcie to można zrealizować na dwóch poziomach: odwołując się do tekstów programowych autora *Tędy* oraz próbując spojrzeć na twórczość poetycką Peipera przez pryzmat założeń architektury modernistycznej.

1

W drugim dniu wizyty w Dessau miał Peiper okazję obejrzeć powstałe w 1926 roku zabudowania szkoły oraz ulokowane w innej części miasta domy wykładowców⁴, obiekty, które – tworząc konsekwentną i spójną całość – stanowiły swoisty manifest Bauhausu, urzeczywistniały bowiem jego fundamentalne wytyczne w najbardziej spektakularnej, architektonicznej formie:

Ściany ich są białą jasnością wśród zielonej jasności trawników i drzew. Płaskie dachy, zamykające je linią poziomą, tula je radośnie do ziemi. Okna szukają światła tam, gdzie chcą je znaleźć. Cień łapia wypusty. Na platformach i terasach usługują powietrze i ciepło. Pierwszy raz widzę nową architekturę nie na ilustracji, lecz w jej zachwycającym istnieniu materialnym. [W *Bauhausie*, PT 170]

Szczególnym zadowoleniem napelnia jednak Peipera dostrzeżone przezeń podobieństwo między rytmem tej architektury a rytmem jego własnej poezji, powinowactwo rytmu konstrukcji budowlanej z kompozycją słowną (językowa). Skoro, jak chciał Peiper, aktywność twórcza ma za zadanie przekształcać rzeczywistość, to w tym zakresie i działalność architekta – który, realizując swoje projekty, zmienia przestrzeń nowoczesnego miasta – i praca pisarska zmierzają w gruncie rzeczy do tego samego celu; wszak czytamy w wierszu *Powojenne wezwanie* (PP 33): „Niezapisane arkusze ziemi czekają nowych piór” (w liryku *Bezokoliczniki* <PP 40> zaświadczał z kolei poeta, że cegła może być zrobiona ze słów).

W dyskursie programowym „papieża awangardy” oraz w projektowanej w granicach tego dyskursu teorii poezji twórca przedstawiany jest jednocześnie jako architekt i budowniczy. Pisze Adam Zagajewski:

Przekonanie o radykalnej nowości świata sąsiaduje w programie Peipera z ideą porządku (dzieło sztuki jako budowa), ideą konstrukcji (doprowadzenia do powstania tej budowy) i z ideą jedności (całościowych związków między poematem, dziełem sztuki a zewnętrznym światem cywilizacji). W nowym świecie artysta, rozpoznawszy strukturę tego świata, powinien wzniesić budowlę sztuki; przez to przyczyni się – za pośrednictwem ludzi, odbiorców sztuki, których jego dzieło niepostrzeżenie przekształci – do pchnięcia naprzód sprawy rozwoju cywilizacji⁵.

W ramach owej swoistej „estetyki inżynierskiej”, że posłużę się sformułowaniem

⁴ Szerszej na temat założeń architektonicznych osiedla nauczycieli zob. R. Rehm, *The Paradigm of the New Building. The Dessau Masters' Houses*. W zb.: *Bauhaus: A Conceptual Model (catalogue)*. Ed. W. Thöner. Ostfildern 2009, s. 200–202.

⁵ A. Zagajewski, *Budowniczy Peiper*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 14.

Jarosława Fazana⁶, niezmiernie ważne okazuje się, aby plan wiersza stał się czytelnym niczym projekt architektoniczny: „Plan układu poematowego powinien być widzialny, jak plan dworca kolejowego lub domu towarowego. Bo poemat jest budową” (*Odczyt o poezji*, PT 342). W modelu tym, zaczerpniętym z repertuaru konstruktywistycznego, zbiega się szereg zasadniczych postaw, które pozwalają wytyczyć wspólny obszar refleksji nad architekturą modernistyczną i literaturą awangardową: troska o ścisłość konstrukcji, dbałość o rygorystyczną logikę budowy, harmonia, ład, dyscyplina, metoda, rzemieślnicza fachowość; zachęcają one jednocześnie do postawienia pytania: czy – a jeśli tak, to w jakim stopniu – praktyka liryczna Peipera weryfikuje owe metapoetyckie przesłanki? Formułując tego rodzaju założenia, warto mieć wszakże wzgląd na kwestię, którą trafnie ujęła Joanna Grądziel-Wójcik:

Propozycja teoretyczna Peipera nie musi być aparatem ucisku dla jego tekstów czy wytyczną ich interpretacji, poezja zaś nie powinna stać się ani ciałem obcym w doskonale funkcjonującym organizmie teorii, ani też wzorcową ilustracją cech Awangardy Krakowskiej⁷.

Znaczący jest w rozważaniach poety aspekt społeczno-polityczny, związany z powojenną odbudową ojczyzny (stawiającą przed człowiekiem niemałe wyzwania) – od niego też wypada zacząć. W wierszu *Powojenne wezwanie* pisze Peiper:

Świat krwią zmył twarz.
Oczy przetała cmentarzem, czołgi złożył w szufladzie. [PP 33]

W innym miejscu stwierdza:

Nowe warunki istnienia politycznego pchają stare i nowe państwa w konieczność przebudowy, a środki, w jakie obfituje nowoczesna cywilizacja, pozwalają im marzyć śmiało. We wszystkich kątach Europy nowe budowanie. [*Odczyt o poezji*, PT 342–343]

Jest to kontekst o tyle dla mnie istotny, że zaangażowanie w proces odtworzenia infrastruktury i budowę nowego ładu społecznego na zgliszczach pierwszej wojny światowej stanowiło impuls, który legł także u podstaw Bauhausu. W początkach 1919 roku, wówczas jeszcze jako członek kolektywu artystycznego *Arbeitsrat für Kunst*, dostrzegając Gropius aspiracje polityczne i znaczenie społeczne nowej sztuki, czemu pełny wyraz dał już jako dyrektor nowo powstałej placówki, publikując w kwietniu 1919 *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (Manifest i program Bauhausu), którego centralnymi punktami stały się ambitna wizja wspólnoty artystów i rzemieślników, socjalistyczna wrażliwość społeczna oraz właśnie postępową wartość nowatorskich koncepcji architektonicznych, postrzeganych jako zadanie i wyzwanie w warunkach powojennych, kiedy poprzedni porządek społeczny rozpadł się, nowy zaś dopiero miał nabrać kształtu⁸.

Wątek budowy pojawia się u Peipera w charakterystycznym dla jego poezji kon-

⁶ J. Fa z a n, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010, s. 86.

⁷ J. Grądziel-Wójcik, *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*. „Przestrzenie Teorii” t. 22 (2014), s. 161.

⁸ W. G r o p i u s, *Manifesto and Programme of the Bauhaus*. W zb.: *The Bauhaus. Masters and Students by Themselves*. Ed. F. Whitford, J. Engelhardt. London 1992, s. 38–41. Szerzej o założeniach manifestu zob. J. Aynsley, *Designing Modern Germany*. London 2009, s. 77–80.

tekście apologii pracy, robotniczego etosu, ludzkiego trudu przekształcania otoczenia – w czasach, w których: „Nigdy ręka i cegła nie wyciągały się ku zadaniom bardziej kuszącym, bardziej światotwórczym; nigdy głos o budowę nie był silniejszy” (*Odczyt o poezji*, PT 343). Murarz z wiersza *Na rusztowaniu* z debiutanckiego tomu A, wydanego w 1924 roku (choć gromadzącego utwory pisane w latach 1914–1923), nieczuły na zalotne spojrzenia kobiety i jej „uśmiech igłą strzelający [...]”, oddaje się pracy („Lecz cegieł nie rzuce, nie wypuszcę kielni”). Czyn jest ważniejszy od uczucia, świadomość obowiązku nie pozostawia przestrzeni dla chwili słabości (pewna doza wahania pozwala jednak dostrzec tłumione pożądanie), miłość, „noc w koszu z ciszy po dniu w upręży z wawrzynów”, musi ustawić się w kolejce, więc niedoszła kochanka usłyszy brutalną, niebudzącą wątpliwości odpowiedź:

Idź!! Gdzie budują, tam kobiety czekają za parkanem!!
Wróć o szóstej. I wybacz słowa wapnem wezbrane. [PP 45]⁹

Ze zbliżonym scenariuszem spotykamy się w wierszu *Naszujnik* – również pomieszczonym w pierwszym tomie poezji Peipera – gdzie biernemu kobiecemu pięknu zostaje przeciwstawiony robotnik budowlany, „brudny więzień rusztowań”, i surowa powaga jego pracy. Kobiecie, która zdobywa świat urodą i wdziękiem („aby zwyciężać wystarczą tobie oczy; / spojrzysz, już masz”), murarz zaoferować może jedynie trud ciężkiej pracy:

wyjmę z kieszeni
ciężki naszujnik z cegieł i kamieni,
i tę jedyną ozdobę jaką umiem dać
zarzucę ci na szyję. [PP 48]

Zbiorowy budowlany wysiłek szczególne znaczenie zyskuje również w poemacie *Odezwa*, otwierającym drugi tom poetycki Peipera *Żywe linie* (także z 1924 roku). Podmiot wiersza zwraca się bezpośrednio do odbiorcy, wzywając do wzniesienia domu i jednocześnie do budowy nowego społeczeństwa:

Zbudujemy nowy dom, dobrze?, nowy kłos miasta.
Łyse sztandary wołające na was z koryta –
słuchajcie:
nie wiercie tym opuchłym poszewkom kłamstwa.
Zbudujemy nowy dom, co?,
pod obłokiem z chwytnych pytań;
pod czerwcem o sutych dniach;
pod słońcem zabliznionym dłonią
przynoszącą w godzinę porodów z ciemnego sadu
owoce które ranionych zbytnią prawdą – goją;
pod nowym budzikiem dusz;
pod wachlarzem z gamy adur;

⁹ Tymczasem A. Ważyk (*Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 58) widział w postaci murarza alegorię poety, a ukazany w wierszu trud pracy odczytywał jako metaforę literackiego powołania i związanych z nim wyrzeczeń (także miłosnych).

na ziemi; tak;
 na jej wymionach rozłożonych w palmy;
 na jej ciepłych tłuszczach, na jej szczodrym zbożu;
 dom z welinowego papieru; tak;
 z tkanek lśniących kroplami
 śmietany; z asów; z górzystych odpowiedzi; co? dobrze? [PP 63]

W sposób charakterystyczny dla twórczości poetyckiej Peipera podmiot wiersza zostaje osadzony w społeczności i ujęty w sieci relacji międzyludzkich, w tym wypadku będących skutkiem zorganizowanej pracy. Dostrzegamy podmiot zwrócony do innych w akcie wezwania do urzeczywistnienia wspólnej sprawy, nawołujący do warunkującego owocną współpracę porozumienia i do powzięcia zobowiązania realizacji zamierzonych celów. Stanisław Jaworski doszukuje się wręcz w *Odezwie* typowego schematu przemówienia, oracji, wyróżniając trzy partie konstrukcyjne wiersza: wstęp, przedstawienie sprawy (obejmujące środkową część tekstu) oraz apel do słuchacza (zawarty w ostatnich wersach)¹⁰. Kolektywne działania i zbiorowe, jednoczące emocje determinują charakter podmiotu *Odezwy* – pozwalają mu się wyodrębnić, poczuć satysfakcję z przyjętej roli, co na szerszym gruncie poezji zwrotniczian przedstawiał Janusz Sławiński:

W światopoglądzie wyznawanym przez poetów krakowskiej awangardy kategoria „ja” była traktowana nie substancjalnie, lecz funkcjonalnie. Wskazywała nie na stały i z góry dany komplet cech charakterystycznych i nastawień jednostki, lecz na jej postawę konstytuującą się dopiero w aktach społecznej praktyki¹¹.

Także podmiot wiersza Peipera apeluje do odbiorcy, chcąc stymulować jego działalność; może nawet ponagla, ale też – a to szczególnie ważne – pragnie współuczestniczyć w kolektywnym akcie odbudowy.

W wezwaniu do budowy domu, „nowego kłosa miasta”, wybrzmiewa spontaniczna oraz żywiołowa zachęta do świadomego, zaangażowanego i zbiorowego kreowania otoczenia zgodnego z rytmem życia nowoczesnego społeczeństwa i podporządkowanego zaspokajaniu kolektywnych potrzeb. W sztandarowym manifestie Peipera czytamy, że miasto stanowi wyraz życia praktycznego, a także realizację planowej myśli i naczelných wymogów ładu oraz funkcjonalności, dzięki którym miejska przestrzeń może stopniowo przystosowywać się do oczekiwań człowieka, co jest o tyle istotne, że – jak zauważa poeta – miasto oddziałuje na fizjologię ludzkiego ciała w swoistym ruchu samozwrotnym: „Organizm człowieka przystosowuje się do miasta, a miasto przystosowuje się do organizmu człowieka” (*Miasto, masa, maszyna*, PT 35).

Peiper pragnie ponadto postrzegać miasto jako „realizację nowego piękna” (*Miasto, masa, maszyna*, PT 35), jako przestrzeń, która staje się dziełem sztuki tworzonym na podstawie obowiązujących kryteriów estetycznych. Program Peipera zawiera zatem komponent utylitarny (nacisk na wymiar funkcjonalny terenów zurbanizowanych), fizjologiczny (wpływ przestrzeni miejskiej na kondycję organizmu

¹⁰ S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*. Wyd. 2, przejrz. i uzup. Kraków 1980, s. 134–135.

¹¹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998, s. 237.

ludzkiego), psychologiczny (oswajanie i ucłowieczanie miasta, które winno stać się przyjaznym dla człowieka środowiskiem) oraz estetyczny (wizja miasta jako dzieła sztuki). Warto w tym miejscu zestawzić wnioski poety z zapatrywaniami Gropiusa, ponieważ po latach, odnosząc się do doświadczeń związanych z początkami Bauhausu, architekt zwracał uwagę na całkiem podobne motywacje:

aby opracować nowe środki pomocne w realizacji ludzkich zamiarów, w Bauhausie gorliwie starano się przekładać teorię na praktykę, a ponadto poszukiwano równowagi w dążeniu do zaspokojenia wymogów użytecznych, estetycznych i psychologicznych. Funkcjonalizm nie był postrzegany wyłącznie jako zjawisko racjonalistyczne; obejmował również kwestie psychologiczne. W założeniu nasze projekty miały spełniać funkcje fizyczne i psychologiczne. Zdaliśmy sobie sprawę z tego, że potrzeby emocjonalne są tak samo naglące jak użyteczne i muszą być zaspokajane. Żywo interesowaliśmy się maszynami i nowymi perspektywami nauki, ale podkreślaliśmy nie tyle maszynę, ile lepsze wykorzystanie maszyny i nauki w służbie ludzkiemu życiu. Patrząc wstecz, uważam że nasza epoka poświęciła maszynie za mało, a nie za dużo uwagi¹².

2

Dotychczasowy tok mojego wywodu wymusił poniekąd przejście od zagadnień bezpośrednio związanych z architekturą do szerszego problemu kształtowania modernistycznej przestrzeni miejskiej, kwestii, która przez badaczy była drobiazgowo i wieloaspektowo analizowana także w odniesieniu do refleksji teoretycznej i do twórczości artystycznej Peipera¹³. Kwestię tę pozostawiam zatem w szkicowym zarysie, by zająć się szczegółowym omówieniem spraw łączących się z tematyką *stricte* architektoniczną.

Przywołania konkretnych budowli lub konstrukcji architektonicznych w poematach Peipera należą do wyjątków (w *Rozstaniu z żukiem* (PP 72) wzmiankowana jest wieża Eiffla). Jeżeli już możemy bliżej zidentyfikować określony obiekt, okazuje się, że najczęściej opiewaną budowlą jest fabryka, a więc flagowa realizacja budownictwa przemysłowego i zarazem metonimiczny ekwiwalent modernizacji, jak w wierszu *Oczy nad miastem*, w którym dym dobywający się z fabrycznych kominów – stanowiących swoistą inskrypcję nowoczesności w panoramie metropolii – unosząc się nad okolicą, staje się widowiskowym „zwycięstwem duszy węgla” (PP 36). Sceneria fabrycznych hal, hut i kombinatów pod niebem zasnutym gęstym dymem bliska była zresztą wyobraźni także innych zwrotniczian – w *Inwokacji* otwierającej *Śruby*, debiutancki tom wierszy Juliana Przybosia z 1925 roku, podmiot liryczny wzywa wszak Boga, potężnego „jak pracę dynamo”, aby natchnął go i wzniósł „pod niebo dymów jako rusztowanie”¹⁴. W poezji Peipera w zasadzie nie pojawia się ani problematyka miejskiej zabudowy mieszkaniowej i jej żywych lokatorów, ani poetycko poświadczona społeczna przydatność oraz użyteczność architektonicznej nowoczesności:

¹² W. Gropius, *Pętla architektury*. Przeł. K. Kopczyńska. Kraków 2014, s. 129.

¹³ Zob. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003, s. 228–253. – B. Sienkiewicz, *Poznanwanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007, s. 222–254.

¹⁴ J. Przyboś, *Inwokacja*. W: *Utwory poetyckie*. Oprac. R. Skręt. Przedm. J. Kwiatkowski. T. 1. Kraków 1984, s. 3.

mamy budowniczego, konstruktora, kreującego nowe miejskie środowisko zgodnie z zasadami nowoczesnej formy, brakuje natomiast „konsumenta”, tego, którego potrzeby miasto miałoby realizować i ze względu na które jest kształtowane¹⁵.

Jeśli z kolei zechcemy przejść na poziom rozważań dotyczących języka poetyckiego, powinniśmy w pierwszej kolejności zwrócić uwagę, że w twórczości Peipera do zjawisk dość wyraźnie uchwytnych należy tendencja do nasycania wierszy metaforą architektoniczną lub też przenośniami, których istotnym komponentem jest element architektoniczny budynku (dach, ściana etc.):

Kolumnada kominów, galerie z żelaza,
dach z chmur, które parują ze spoczonej skóry,
[.]
z mięśni mury.

(Z Górnego Śląska, PP 35)

Rannych światel szare blachy
rozwiesza świt na pierwszych swych godzinach.
Lśnią dachy,
cień na czynach

(Rano, PP 37)

Ostatnia godzina dnia czerwieni się na gzymsach.

(Ja, ty, PP 46)

Wieczór zjedzie dzisiaj pewnie ubrany w cyjanozę
i na głogach dachu

przed finiszem rozedrze skrzydła śmigi

(Pod dachem ze smutku, PP 69)

Z uwagi na relację słowa i rzeczy w języku poetyckim awangardy, jak też ze względu na postulat ekonomii języka, „redukcji wydatku słownego” (*Metafora terażniejszości*, PT 55), przez samego Peipera silnie akcentowany w refleksji poetologicznej, w jego poezji nie ma oczywiście miejsca na deskrypcję, budowę wizualną będącą – jak to ujął Jan Brzękowski – „zbędnym transponowaniem walorów malarstwa w dziedzinę poezji”¹⁶, zatem drobiazgowo opisy architektury również nie mogą w niej zaistnieć. Joanna Orska stwierdza:

¹⁵ Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 247. Zdaniem E. Rewers (*Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 264): „Często jednak to wzorowanie się na masowej produkcji przemysłowej pociągało za sobą kontrolowanie, marginalizowanie, usuwanie wreszcie wszelkich form życia naruszających mechaniczny porządek. Idealny budynek, idealne miasto lub jego dzielnica najlepiej prezentowały się na papierze [...]”.

¹⁶ J. Brzękowski, *Poezja integralna*. Warszawa 1933, s. 35. Po latach J. Przyboś (*O „teorii poznania” lirycznego*. W: *Sens poetycki*. T. 1. Wyd. 2, powiększ. Kraków 1967, s. 16–17) pisał w dość krytycznym tonie: „Z tej miłości do słowa i do tego, co z nim można zrobić, płynie niechęć Peipera do kojarzenia go z obrazem. Obraz w poezji jest wprowadzeniem obcego, malarskiego pierwiastka do literatury. [...] Dążąc do absolutnej czystości poetyckiej, Peiper powiedział się za »słowiarstwem«, za literackością, a przeciw plastyce w poezji. Jego metafora jest nieobrazowa. [...] Mój spór z Peiperem zaczął się od niezgody na wykluczenie z poezji obrazu”.

W Peiperowskiej liryce [...] rzeczywistość pozasłowna w swej mimetycznej dosłowności jest jedynie sugerowana. Sfera wyglądów we wczesnych wierszach jest skrajnie odpodobniona i sfragmentaryzowana¹⁷.

Jednakże metafora, choć nie zalicza się do „środków realistycznego odtwarzania świata” (*Metafora terażniejszości*, PT 55)¹⁸ (więcej nawet: szczególnie u Peipera ustanawia swoistą barierę między tekstem a światem), dzięki pojemności i znaczeniowemu bogactwu – jak w przywołanych przykładach – mimo wszystko zwiększa siłę oddziaływania obrazu poetyckiego.

Pojawiające się w poematach elementy architektoniczne pozwalają ubarwić krajobraz miejski (w wierszu *Rano* <PP 37> śpiąca o świcie ulica jest przydeptana „sześcianiem cienia” rzucanym w porannym świetle przez budynek), w innych wypadkach relacje przestrzenne zostają zapośredniczone w terminologii architektonicznej, ale – jak zauważa Barbara Sienkiewicz – miasto Peipera:

pozbawione zostaje wszelkich cech indywidualizujących, tych w szczególności, które związane są z krajobrazem, historią kształtowania się miejsca, znajdującą odzwierciedlenie w już istniejących budowlach, tak jakby zostały one wymazane z mapy miasta, a w ich miejsce pojawiły się konstruktywistyczne szare sześciiany [...]¹⁹.

Co więcej, także opiewane nowoczesne konstrukcje tracą indywidualny wyraz, zostają zunifikowane oraz sprowadzone do szeregu abstrakcyjnych jakości formalnych i właściwości technicznych – mających w założeniu identyfikować charakter projektów modernistycznych – takich jak stosunki płaszczyzn i układy form geometrycznych („Ulica. / Dwa prostokąty z cegły na prostokacie z betonu”, *Ulica*, PP 39), układy osi wertykalnych i horyzontalnych (przejawiające się w relacji ulicy do budynku) czy rodzaje wykorzystanych materiałów budowlanych (blacha, beton, cegła).

Jest to zapewne ten wymiar modernistycznego funkcjonalizmu, który krytykował Wolfgang Welsch, kiedy przekonywał, że „konsekwentne podporządkowanie funkcjom powoduje nieuchronne poddanie się dyktaturze”²⁰. Dyktaturze planowania czy programowania, w ramach którego nieprzewidywalne i złożone życie zostaje ustrukturyzowane, zredukowane do schematu, możliwego do zbudowania dzięki kombinacji ściśle określonych funkcji. Oprócz tego tak postrzegana architektura nie podlega owym funkcjom, tylko – zdaniem niemieckiego filozofa – raczej steruje nimi i narzuca je użytkownikom. Za fasadą funkcjonalizmu ponadto skrywa się nierzadko formalizm, identyfikowany przez Welscha z rozwiązaniami architektonicznymi, które nie są bynajmniej podporządkowane funkcjom ani nie mają funkcjonalnego uzasadnienia, ale jedynie sugerują lub pozorują modernistyczną

¹⁷ J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004, s. 434.

¹⁸ Zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 189–190 n. O języku poetyckim Peipera zob. także A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004, s. 89–111.

¹⁹ Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 244–245.

²⁰ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1998, s. 133.

formę. Formę, która niepostrzeżenie stawała się uniformem. Dostrzegając znaczące osiągnięcia architektury modernistycznej, Welsch krytycznie spogląda na jej uniformizujący i totalizujący charakter oraz przesadną afirmację technologizacji, która jest także znamieną dla postawy Peipera, o czym już wspominałem, a do czego jeszcze wróce.

3

W celu zarysowania szerszego kontekstu rozważań trzeba jednak jeszcze dodać, że wizja miasta-maszyny (nawiasem mówiąc, koncept o oczywistym rodowodzie futurystycznym, pojawiający się bodaj najpierw w proklamacjach włoskiego architekta Antonia Sant'Elia, a po pierwszej wojnie żywo podjęty przez Le Corbusiera), podobnie jak forsowanie funkcjonalizmu, wskazywanie na konieczność powiązania rozwoju architektury ze zmianami społecznymi i rozwojem nowoczesnego przemysłu – czyli zapatrywania, których rzecznikiem stał się w swoich pismach Peiper – były oczywiście szeroko omawiane w ramach dyskursu urbanistycznego oraz architektonicznego lat dwudziestych XX wieku. Zwłaszcza w kręgach architektów, na których szczególnie wpłynęły koncepcje Bauhausu²¹, a więc związanych z grupami Blok i Praesens. W roku 1926 w artykule *Preliminarz architektury*, wydrukowanym na łamach efemerycznego pisma „Praesens” (ukazały się tylko dwa numery, w dodatku w sporym odstępnie czasu), Szymon Syrkus, jeden z czołowych przedstawicieli funkcjonalizmu w rodzimej architekturze, wychodząc od zasadniczego wniosku, że wpływ nowoczesnych technologii i produkcji przemysłowej stworzył warunki dla zupełnie nowego typu budownictwa, przedstawił swoją eksperymentalną wizję architektury modernistycznej.

Uniezależnienie od surowców naturalnych, stanowiących od zawsze podstawowy budulec, pozwala – zdaniem Syrkusa – na wykorzystanie materiałów fabrycznych ustandaryzowanych i produkowanych na masową skalę:

Dzięki standaryzacji i centralizacji wszelkiego przemysłu możemy mieć:

Mebel-maszynę

| Mieszkanie-maszynę

| Miasto-maszynę. [SP 8]²²

Rolę architekta w takich warunkach autor artykułu ogranicza do zmyślnego komponowania całości z ustandaryzowanych prefabrykatów, zwracając jednocześnie uwagę, że oprócz reguł obowiązujących w konstrukcji budowlanej przestrzegać musi architekt również „nowoczesnych kanonów kompozycyjnych, nierozzerwalnie zwi-

²¹ Zob. P. Krakowski, *Recepcja Bauhausu w architekturze polskiej Dwudziestolecia międzywojennego*. W zb.: *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Słupsk, październik 1969*. Warszawa 1971.

²² Rok po publikacji manifestu Syrkusa, w maju 1927 w Nowym Jorku, odbyła się wystawa *Machine-Age*, której jednym ze współorganizatorów był polski architekt. W katalogu wystawy (*Machine-Age Exposition*. New York 1927) wydrukowany został także programowy tekst autorstwa Sz. Syrkusa *Architecture Opens Up Volume*, również podejmujący omówione tu wątki.

zanych z organizowaniem życia jednostek, klas, społeczeństw, ludzkości [...]” (SP 12). Architektura winna więc podążać w ślad za zmieniającym się życiem – za nietrwałymi uwarunkowaniami i relacjami społecznymi, realiami ekonomicznymi – też współtworzyć jego obraz: „ARCHITEKTURA BOWIEM ZMIENIA UKŁAD SPOŁECZNY TAK, JAK UKŁAD SPOŁECZNY ZMIENIA ARCHITEKTURĘ” (SP 12).

Czytając manifest Syrkusa, warto przyjrzeć się bliżej nie tylko wymiarowi konceptualnemu, ale i warstwie językowej (kompozycji i formie) tekstu, ponieważ jak zasadnie i szczegółowo wykazała Elżbieta Rybicka, sama jego budowa (charakteryzująca się tym, że osobne, w jakimś stopniu niezależne, wydzielone graficznie ogniwa wypowiedzi, adekwatnie zestrojone i skomponowane, składają się na uporządkowany, logiczny wywód) nawiązuje do prawideł nowoczesnej konstrukcji architektonicznej, montażu prefabrykatów, który staje się „generalną zasadą budowania – zarówno dyskursu, jak i projektowanego miasta”²³.

Zagadnienie budownictwa ujmuje Syrkus w szerokim kontekście społecznym, pamiętając o różnych aspektach życia, m.in. tych związanych z komfortem i zdrowiem mieszkańców nowoczesnych osiedli – zauważa choćby, jak ważny jest wystarczający dostęp światła słonecznego oraz odpowiedni system wentylacji pomieszczeń. W opublikowanym cztery lata później artykule *Tempo architektury*, rozwijającym – czasami tylko hasłowo wyrażone – myśli z poprzedniego szkicu, powołując się już wprost na Gropiusa, autor stwierdza: „z biologicznego punktu widzenia okazuje się, że człowiek potrzebuje wprawdzie dużo powietrza i światła, ale za to stosunkowo niewiele powierzchni”²⁴. W zbliżonym czasie, w tekście ogłoszonym w 1930 roku na łamach „Zentralblatt der Bauverwaltung”, także sam Gropius podkreślał znaczenie dostępu do światła i świeżego powietrza, konstatując, że podstawowe wymagania dla projektów dużych osiedli mieszkaniowych powinny uwzględniać w pierwszej kolejności właśnie uwarunkowania związane z nasłonecznieniem i wentylacją, a ponadto dostępność i wygodę lokali²⁵. Warto przypomnieć w tym miejscu, że były to jedne z pierwszych rzeczy, na które zwrócił uwagę również Peiper, kiedy opisywał domy wykładowców Bauhausu: „Okna szukają światła tam, gdzie chcą je znaleźć. [...] Na platformach i terasach usługują powietrze i ciepło” (*W Bauhausie*, PT 170). Co więcej, w opublikowanym w 1929 roku w miesięczniku „Przegląd Współczesny” artykule *Droga rymu* (przedruk: PT) redaktor „Zwrotnicy” dostrzegał znaczenie problemu „udostępnienia światła i powietrza w nowej architekturze” (PT 64). Podobne spostrzeżenia odnotowywał także Przyboś w *Zapiskach bez daty*: „Człowiek stworzony jest do mieszkania z powietrza i światła. Mieszkanie – jako przestrzeń zamknięta – to przesąd”²⁶.

Chcąc pokazać, że identyczne postulaty spotykały się z żywą odpowiedzią ze strony architektów, przywołać można choćby projekt Józefa Szanajcy, opracowany w latach 1926–1927, a w 1930 roku przedstawiony na łamach „Praesens”, w tym samym numerze, w którym Syrkus opublikował *Tempo architektury*. Koncepcja

²³ Rybicka, *op. cit.*, s. 300–301.

²⁴ Sz. Syrkus, *Tempo architektury*. „Praesens” 1930, nr 2, s. 7–8.

²⁵ W. Gropius, *Large Housing Estates*. W zb.: *Metropolis Berlin: 1880–1940*. Ed. I. Boyd Whyte, D. Frisby. Berkeley, Calif. – Los Angeles, Calif., 2012, s. 484–485.

²⁶ J. Przyboś, *O mieszkaniu*. W: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 16.

Szanajcy zakładała budowę 11-kondygnacyjnych bliźniaczych budynków mieszkalnych połączonych wiszącymi galeriami. Dla zapewnienia właściwego dostępu światła dziennego bloki miały zostać ulokowane na osi północ-południe, ich elewacje całkowicie przeszklone i ukształtowane uskokowo. Usytuowane liniowo zespoły par budynków winny być oddalone od siebie na dystans równy ich wysokości, który pozostawiał znaczne połaci przestrzeni niezabudowanych do zagospodarowania na tereny zielone. Na towarzyszących artykułowi ilustracjach wizja Szanajcy wydaje się niezwykle śmiała i nowoczesna, jednakże osobną kwestię stanowiła, rzecz jasna, możliwość wykonania tak ambitnego projektu, nierealna w Polsce lat dwudziestych ubiegłego wieku.

W manifestcie Syrkusa, do którego teraz wracam, występują nadto przynajmniej trzy spostrzeżenia o przełomowym znaczeniu dla pojmowania omawianej tematyki w pierwszej dekadzie Dwudziestolecia międzywojennego – owe spostrzeżenia odnozą się do:

1) realizacji architektonicznych, którym autor manifestu nadaje miano „aparatów mieszkaniowych i aparatów życia kolektywnego” (PA 13);

2) człowieka, „który dzięki nowym wynalazkom upodobniony jest do seryjnego standaryzowanego aparatu [...]” (PA 14);

3) nieodzowności wykorzystania „altruizmu maszyn”, bez którego „nie można zrealizować tego ogromu śmiałej i szerokiej pracy, jaką jest architektura na DZIŚ” (PA 13).

Wniosek, jaki płynie z lektury artykułu Syrkusa, można sformułować w taki sposób: w dynamicznie rozwijającym się w latach dwudziestych XX wieku dyskursie dotyczącym architektury coraz istotniejszą rolę zaczynają odgrywać zagadnienia związane z używaniem nowoczesnych technologii oraz refleksja społeczna. Co jednak szczególnie ważne, a co Syrkus formułuje wprost, uzasadnienia nowych nurtów w architekturze szukać należy nie tylko na gruncie rozwoju technologicznego oraz przeobrażeń społecznych, a już tym bardziej nie na poziomie przemian czysto estetycznych, ale znacznie głębiej:

Praktyczne zastosowanie wszelkich kierunków, jako rzecz już utylitarna, jest sprawą wtórną i zżyłoby się w krótkim czasie, gdyby nowatorskich poczynań nie zasilaly stale ontologiczne podstawy teorii architektury. [PA 14]

Prawidła rządzące architekturą modernistyczną czerpią z przemyslenia pojmowania kategorii czasu i przestrzeni: „Funkcjonalizm jest skoordynowaniem kompozycji w przestrzeni i w czasie” (SP 15), maszyna z kolei „potencjalnym skondensowaniem przestrzeni i wielokrotną waloryzacją czasu i energii” (SP 15), sam czas natomiast okazuje się w architekturze czwartym wymiarem:

Funkcjonalne dzieło sztuki architektonicznej jest kompozycją okresu czasu, podzielonego na nierówne, ale zrównoważone pomiędzy sobą części, działające w ograniczonej przestrzeni w odstępach periodycznych. [SP 15]

Przedstawiony wątek podsumować można stwierdzeniem, że swą wizję architektury opierał Syrkus, na co wskazują omówione propozycje, w znacznej mierze na koncepcjach Gropiusa (z którym zresztą małżeństwo Heleny i Szymona Syrkusów łączyła wieloletnia przyjaźń oraz współpraca na forum Międzynarodowego

Kongresu Architektury Nowoczesnej – CIAM²⁷), a także Ludwiga Miesa van der Rohego – drugiego spośród kluczowych architektów Bauhausu (później następcy Gropiusa w fotelu dyrektora placówki), oraz Theo van Doesburga – holenderskiego artysty i architekta, na początku lat dwudziestych luźno związanego z niemiecką uczelnią. W przedrukowanym w 1924 roku na łamach pisma „Blok” szkicu *Odnowienie architektury* to akurat Doesburg zwracał uwagę na wartość, jaka wynika dla nowoczesnej architektury z wykorzystania czasu jako czwartego wymiaru w projekcie architektonicznym, stwierdzając, że właśnie czas i przestrzeń są elementami (obok m.in. oczekiwanych funkcji czy zastosowanych materiałów), od których winien wychodzić projekt: „Stara architektura uwzględniała przestrzeń – nowa łączy czas. Ta łączność przestrzeni i czasu nada doskonalsze piętno budownictwu: będzie ono czterowymiarowością”²⁸.

Poświęcam tu sporo miejsca Syrkusowi, albowiem ideologiczny wymiar jego publikacji międzywojennych wykazuje wiele cech wspólnych z wypowiedziami programowymi Peipera poświęconymi zagadnieniom urbanistycznym: z wyrażoną z emfazą, a dość bezkrytyczną wiarą w jedynie pozytywne skutki rozwoju technologicznego czy też z przekonaniem o organicznym związku między miastem a człowiekiem, w którym tkanka społeczna zmuszona jest dostosowywać się do tkanki miejskiej. W Syrkusie owe przeświadczenia umacniają wiarę w to, że dzięki nowoczesnym narzędziom znajdującym się w rękach architekta możliwe stanie się niemal nieograniczone regulowanie i kształtowanie przestrzeni publicznej, a tym samym organizacji rzeczywistości społecznej. W *Preliminarzu architektury* dostrzec wolno niewątpliwie jedno z rodzimych źródeł fundujących mit modernistycznego architekta jako tego, kto ma władzę projektować relacje i rozwiązywać problemy społeczne. Ponadto jest to tekst kształtujący dyskurs modernizacyjny, w którym awans cywilizacyjny powiązany zostaje ściśle z rolą architektury jako narzędziem zmiany społecznej.

Z kolei dla redaktora „Zwrotnicy” literatura awangardowa (sztuka, także architektoniczna) stanowi nie tylko odzwierciedlenie konstrukcji społecznej, ale wręcz sama tę konstrukcję projektuje, natomiast idea nowego piękna to równocześnie idea postępu: „Artysta, który narzuca nowe piękno, narzuca nową przyszłość” (*Kameduom sztuki*, PT 117). Słowem „narzuca”, dwukrotnie pojawiającym się w tym krótkim zdaniu, autor nie posłużył się zapewne przypadkowo. Ideologia nowoczesności w tym kształcie zakładała konieczność odgórnego wprowadzania nowoczesnych rozwiązań i zdobyci cywilizacyjnych, piętnowania i rugowania „zapóźnień”, niekiedy wbrew woli opornego na zmiany społeczeństwa:

²⁷ Ślady tej przyjaźni zawiera korespondencja między Gropiusem a Syrkusami przechowywana w archiwum niemieckiego architekta znajdującym się na Uniwersytecie Harvarda. Zob. też M. Kohlerausch, *Brokers of Modernity. East Central Europe and the Rise of Modernist Architects, 1910–1950*. Leuven 2019, s. 112–114. – F. McCarthy, *Walter Gropius. Człowiek, który zbudował Bauhaus*. Przeł. J. Dzierżowski. Warszawa 2021, s. 403–404.

²⁸ Th. van Doesburg [Ch. Küpper], *Odnowienie architektury*. „Blok” 1924, nr 5, s. 12. W podobnym duchu pisał Th. van Doesburg w artykule *Ewolucja architektury nowoczesnej w Holandii* (Przeł. M. Talko-Portzecki. „Architektura i Budownictwo” 1931, nr 8/9, s. 340): „Nowa architektura liczy się nie tylko z przestrzenia, lecz również i z czasem, jako walorem architektonicznym. Połączenie przestrzeni i czasu daje widokowi architektonicznemu bardziej pełny wygląd”.

Funkcjonalny związek, łączący życia ludzkie, oparty na ograniczeniach wolności, wiedzie ku dobrom, które przy przebudowanej i uporządkowanej gospodarce społecznej mogą stać się źródłem powszechnego szczęścia [...]. Idea współzależności wraz ze związaną z nią ideą nowoczesnego ładu to niewątpliwie najbardziej rozgrzewające idee naszej epoki. [*Droga rymu*, PT 74–75]

Narzucenie nowego stylu życia, wymuszenie przez nowoczesną architekturę zmiany lokatorskich przyzwyczajzeń uwzględniał w swoich koncepcjach również Syrkus²⁹. Nie był w tym oczywiście odosobniony. Stefania Zahorska, omawiająca na łamach czasopisma „Architekt”, redagowanego przez Adolfa Szyszkę-Bohusza, *I Międzynarodową Wystawę Architektury Nowoczesnej*, która odbyła się w salach warszawskiej Zachęty w 1926 roku, opiera swoją argumentację na podobnych przeświadczeniach:

Trzeba zrozumieć, że architektura przez to, że stwarza niejako teren życia, może to życie kształtować. [...] Nie tylko ludzie renesansu stworzyli renesansową architekturę; ale architektura renesansu zamieniła ludzi gotyku na ludzi renesansu. Idea człowieka nowoczesnego stwarza na razie środki do urobienia masy ludzi nowoczesnych³⁰.

Na tym tle także zarysowuje się wspólna płaszczyzna – prerogatywy architekta w koncepcji Syrkusa i rola artysty w programie Peipera wypływają z tożsamyh modernistycznych źródeł. Ich możliwe negatywne implikacje, o których wspominałem, przywołując rozważania Welscha, podnoszone były zresztą wielokrotnie. Już w latach dwudziestych ubiegłego wieku Romano Guardini, niemiecki filozof i teolog, w *Listach znad jeziora Como* krytykował apologię masy i maszyny oraz kwestionował kierunek rozwoju nowoczesnej architektury³¹. Z kolei w czasach nam współczesnych włoski filozof Marco Filoni w podobnym kontekście przypomniał opowiadanie *Blokken* niderlandzkiego pisarza Ferdinanda Bordewijka, który w interesującym mnie okresie – utwór pochodzi z 1931 roku – roztaczał wizję miasta i jego architektury zdominowanych przez obsesyjną i represyjną dyrektywę geometrycznego porządku. Wszechobecny i wszechogarniający imperatyw ładu i dyscypliny pozwala w opowiadaniu Bordewijka zobaczyć zapowiedź przyszłych totalitaryzmów, a przestrzeń miejską i kształtującą ją architekturę postrzegać w kategoriach politycznych jako reprezentację władzy: „miasta nie są neutralnymi, a tym bardziej nieszkodliwymi organizmami. Wprost przeciwnie. Są zwierciadłem i istotą władzy, którą sprawuje się, reprodukuje i przedstawia w mieście” – przekonuje Filoni³².

4

Ekspozowana przez Peipera w dyskursie architektoniczno-urbanistycznym wizja nowoczesnego miasta, które wraz z nadejściem poranka „się rozśpiewa, jak roz-

²⁹ Zob. SP 8: „Rzeczą architekta jest przełamać opór konserwatywnego lokatora i nauczyć go, jak wygodnie, oszczędnie i higienicznie mieszkać można w wieku XX-ym”.

³⁰ S. Zahorska, *Międzynarodowa wystawa architektury w Warszawie*. „Architekt” 1926, z. 5, s. 1.

³¹ R. Guardini, *Listy znad jeziora Como*. Przeł. K. Markiewicz. Warszawa 2021, s. 62. Zbiór dziewięciu listów ukazał się pierwotnie w postaci eseju publikowanego w latach 1924–1925 w czasopiśmie „Die Schildgenossen”, a w roku 1927 w formie książki.

³² M. Filoni, *Anatomia obłączenia. Strach w mieście*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa 2020, s. 31–32.

marzona maszyna” (*Rano*, PP 37), oraz poglądy poety dotyczące architektury znajdują oparcie w znanych i szeroko omawianych w latach dwudziestych XX wieku koncepcjach architektonicznych. Jednocześnie wykazują wyraźne analogie z rozwiązaniami formułowanymi w tym samym czasie w środowisku akademickim architektów i inżynierów związanych z Politechniką Warszawską:

Jako idee przewodnią przyjęto powszechnie uznane w technice hasło celowości i oszczędności w materiale i pracy; przy czym zwraca się uwagę na konsekwencje wynikające z: używania nowych materiałów, maszynowego wyrobu wielu części budowli oraz projektowania powtarzających się typów budynków dla wykonywania ich seriami³³.

Autorzy cytowanej publikacji dostrzegają także problemy budownictwa mieszkaniowego, stwierdzając wprost:

od rozwiązania tej palącej i ledwo zapoczątkowanej u nas sprawy zależy w znacznej mierze nie tylko wygląd kraju, ale co ważniejsze, higiena duchowa i fizyczna dorastającego i przyszłego pokolenia³⁴.

Trzeba też pamiętać, że złożona sytuacja polityczna i społeczna, trudności ekonomiczne młodego państwa oraz dominujące tradycyjne wzorce budownictwa (m.in. wyraźne przez cały okres międzywojenny odwołania do rezerwuaru historycznych form i wzorów sztuki budowlanej, choćby stylu dworkowego czy architektury wernakularnej, aż po modne wtedy nawiązania do epoki stanisławowskiej, które miały stanowić o tożsamości i wyrażać odrębność stylistyczną rodzimego budownictwa³⁵, a jednocześnie symbolicznie łączyć dziedzictwo Polski przedrozbiorowej i II RP) sprawiły, że w pierwszej dekadzie po odzyskaniu niepodległości projekty architektury modernistycznej można było znaleźć przede wszystkim na deskach kreślarskich, ewentualnie pod postacią plansz i makiet wysyłanych na konkursy dla architektów (np. ogłoszony w 1926 roku konkurs na projekt taniego domu mieszkalnego, mający przynieść propozycje rozwiązania narastającego problemu mieszkaniowego, czy rozstrzygnięty na początku 1929 roku otwarty konkurs na projekt Dworca Centralnego w Warszawie)³⁶.

Dla przemian obrazu architektury w omawianym okresie istotne znaczenie ma fakt, że na lata dwudzieste minionego wieku przypadają także pierwsze sukcesy młodego pokolenia absolwentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, będących wyrazicielami nowych dążeń budownictwa modernistycznego, m.in. Bohdana Lacherta, Józefa Szanajcy, Barbary i Stanisława Brukalskich, Bohdana Pnińskiego. Jednakże realizacje ważniejszych projektów (najczęściej inwestycji publicznych) czerpiących z progresywnych założeń funkcjonalizmu pojawiają się dopiero na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Wymienić można

³³ *Politechnika Warszawska 1915–1925. Księga pamiątkowa*. Oprac. L. Staniewicz. Warszawa 1925, s. 441.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Zob. M. Jędrzejczyk, *Modernizm udomowiony*. W zb.: *Tożsamość. 100 lat polskiej architektury*. Red. B. Stelmach, K. Andrzejewska-Batko. Warszawa 2019.

³⁶ Oczywiście owa niezaisniala architektura, pozostająca w postaci rysunków czy tylko werbalnych koncepcji, stanowi wartościowy i interesujący przedmiot badań, co pokazuje m.in. książka J. Trubusia *Warszawa niezaisniala. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy Dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa 2019).

tutaj choćby krakowski Miejski Dom Wycieczkowy (1929–1931) projektu Edwarda Kreislera, powstały także w Krakowie budynek gimnazjum i internatu oo. paulinów (1931–1934) zaprojektowany przez Adolfa Szyszkę-Bohusza³⁷, a zwłaszcza konstrukcje zaprezentowane w 1929 roku na *Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu: Pawilon Ministerstwa Poczty i Telegrafów architekta Juliana Putermana i rzeźbiarza Antoniego Miszewskiego³⁸ oraz Pawilon Nawozów Sztucznych małżeństwa Syrkusów.

W pierwszej powojennej dekadzie aktywnie działa Towarzystwo Urbanistów Polskich, utworzone w 1923 roku, zrzeszające specjalistów (architektów, inżynierów, ekonomistów, działaczy społecznych) podejmujących zespołowe studia dotyczące problematyki planowania miast, którego kolejne, organizowane od 1930 roku, ogólnopolskie kongresy odgrywają zasadniczą rolę w kształtowaniu rodzimej myśli urbanistycznej. W latach 1925–1926 młode pokolenie absolwentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej powołało do życia Stowarzyszenie Architektów Polskich, jako odpowiedź na konserwatywne nastawienie działającego już wówczas w środowisku Koła Architektów przy Stowarzyszeniu Techników w Warszawie. W roku 1934 nastąpiło wszakże połączenie obu struktur, motywowane, pomimo istniejących różnic, chęcią stworzenia jednej silnej organizacji, działającej odtąd pod nazwą Stowarzyszenie Architektów Rzeczypospolitej Polskiej³⁹.

Kolejnym istotnym bodźcem przemian stało się uchwalenie w 1933 roku przez CIAM Karty Ateńskiej, proklamującej koncepcję nowoczesnego miasta, projektowanego z uwzględnieniem wszelkich potrzeb (mieszkaniowych, komunikacyjnych, zdrowotnych) jego mieszkańców, które to zasady wcieliła pionierska, nie tylko na polskim gruncie, wydana na początku 1934 roku książka Szymona Syrkusa i Jana Chmielewskiego *Warszawa funkcjonalna*⁴⁰, przynosząca kompleksową wizję rozbudowy aglomeracji stolicy, a szczególnie osiedli mieszkaniowych, ale także kompletną wobec niej propozycję rozwoju całego regionu. Publikacja, którą już 20 V 1934 autorzy zaprezentowali w siedzibie Królewskiego Instytutu Architektów Brytyjskich w Londynie na zjeździe delegatów CIRPAC (komitetu wykonawczego CIAM), wzbudziła uznanie Le Corbusiera oraz Gropiusa, a przez władze CIAM została wskazana jako wzorcowe studium rozwoju miasta, matryca dla analogicznych opracowań, które zakładać miały ścisłe powiązanie oraz zgodność nowoczesnej architektury z układem urbanistycznym miasta i z funkcjonalnym planowaniem rozwoju całego regionu.

Znamienna była także aktywność Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej,

³⁷ Zob. Sz. P. Kubiak, *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939*. [Red. nauk. A. Paradowska, P. Korduba]. Warszawa 2016, s. 165–168. – M. Jędrzejczyk, *Katalog*. W zb.: *Tożsamość*, s. 66–67, 69.

³⁸ Według projektu autorstwa J. Putermana i A. Miszewskiego w latach 1928–1934 przy ulicy Nowogrodzkiej w Warszawie powstał także gmach Urzędu Telekomunikacji, Poczty i Telefonu, uznawany za jeden z czołowych przykładów architektury funkcjonalistycznej.

³⁹ Zob. W. Czerny, *Stowarzyszenie Architektów Polskich*. W zb.: *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów*. Red. T. Barucki [i in.]. Warszawa 2001, s. 35–36.

⁴⁰ J. Chmielewski, Sz. Syrkus, *Warszawa funkcjonalna. Przyczynek do urbanizacji regionu warszawskiego*. Współpr. J. Hryniewiecki [i in.]. Warszawa 2013.

założonej przez grupę działaczy społecznych na przełomie 1921 i 1922 roku, która stawiała sobie za cel walkę o dostęp do wygodnych mieszkań spółdzielczych dla warstw uboższych. Z tego powodu WSM finansowała i prowadziła od 1925 roku w Warszawie budowę kolonii robotniczych opartych na nowoczesnych i funkcjonalnych rozwiązaniach architektonicznych oraz oferujących rozbudowaną infrastrukturę, tzw. urządzenia społeczne (pralnie, czytelnie, świetlice, stołówki, przedszkola), które miały zapewnić możliwość optymalnego zaspokajania potrzeb zbiorowych⁴¹. Przedsięwzięcia WSM doczekały się szeregu wybitnych realizacji – choćby osiedle na Żoliborzu według projektu Brukalskich czy osiedle na Rakowcu, będące pierwszym przykładem osiedla liniowego, przez Gropiusa uznane za propozycję pionierską i modelową⁴², zaprojektowane po szczegółowych konsultacjach z udziałem zarządu spółdzielni oraz przedstawicieli przyszłych lokatorów przez Zespół Praesens, w którego skład, oprócz małżeństw Syrkusów i Brukalskich, wchodził także m.in. Lachert i Szanajca⁴³. Zbliżone realizacje budownictwa komunalnego, mające stanowić odpowiedź na narastający problem mieszkaniowy⁴⁴, pojawiały się też w pozostałych większych miastach II Rzeczypospolitej. Wspomnieć warto w tym miejscu z pewnością poznańskie osiedle na Dębcu, powstające w latach 1927–1928 według projektu Władysława Czarneckiego, będące inwestycją municypalną.

Z jednej strony zatem w pierwszej połowie lat dwudziestych perspektywy nowych możliwości i wiara (cokolwiek naiwna, jak miało się wkrótce okazać) w dynamiczne unowocześnienie kraju pozwalały snuć śmiało plany rozwoju cywilizacyjnego i kulturalnego oraz postępu gospodarczego. Przyboś tak wspomina okres niedługo po odzyskaniu niepodległości:

Wystarczyło machnąć kapeluszem, witając pierwszy śmigłowiec startujący na linii Kraków–Warszawa, ażeby znikły z oczu stare dwupiętrowe kamieniczki i żeby na błoniach skakał w górę, piętro po piętrze, cały ze szkła drapacz chmur, łaskocący piorunochronem słońce⁴⁵.

W podobnych nadziejach biją źródła wiary Peipera w miasto, które realizuje idee racjonalnego projektowania, ładu i funkcjonalności. Stąd także czerpią inspirację poetyckie apele nawołujące do kolektywnej pracy i wspólnego budowania, a w szerszym ujęciu – przeświadczenie o możliwości wzięcia świata w posiadanie

⁴¹ O WSM jako ideologicznym i socjologicznym laboratorium nowoczesności zob. M. Matysek-Imielińska, *Miasto w działaniu. Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa – dobro wspólne w epoce nowoczesnej*. Warszawa 2018.

⁴² Zob. I. Wiśłocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939*. Warszawa 1968, s. 156.

⁴³ Zob. Z[espól] P[raesens], *Osiedle Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Rakowcu*. „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1931, nr 5. – H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*. Warszawa 1976, s. 100–107.

⁴⁴ Z. Wóycicki (*Cel i istota wystawy „Mieszkanie i miasto”*. „Architektura i Budownictwo” 1926, nr 6, s. 2), omawiając zorganizowaną w 1925 roku w Warszawie ekspozycję *Mieszkanie i miasto*, dobitnie formułował najważniejsze wyzwania stojące przed władzami państwowymi i samorządowymi II RP w zakresie mieszkalnictwa: „I oto stoimy wobec katastrofy kryzysu mieszkaniowego i związanego z tym bezrobocia. Więc znów z konieczności społeczeństwo i samorządy muszą się zająć gorliwie tymi sprawami i wysunąć je na plan pierwszy, a także wpłynąć na władze państwowe, by zrozumiały i zrozumieniu dały widomy wyraz, że sprawa mieszkaniowa to sprawa państwowa pierwszorzędnej wagi”.

⁴⁵ J. Przyboś, *„Zwrotnica” Tadeusza Peipera*. W: *Sens poetycki*, s. 161.

i kreowania ludzkiego otoczenia w myśl zasady trzech M czy bezkrytycznie afirmatywny stosunek do technologizacji:

Kraj nasz znajduje się dzisiaj w nowym zupełnie położeniu. Wszystko buduje się od nowa. Dawno też nie było u nas powietrza tak bardzo sprzyjającego florze nowości. Ten pęd ogólny pragniemy wyzyskać i stworzyć nowość naszą własną. [O nowości, PT 262]

Z drugiej strony nieosiągalność albo wręcz utopijność awangardowego programu Peipera, celebrowane przezeń doświadczenie nowoczesności, manifestowanie poglądu o modelującej roli sztuki wobec życia społecznego, odniesione wprost do wątków, które mnie tutaj najbardziej interesują – wizji nowoczesnego miasta jako wcielenia awangardowej estetyki, architektury jako odindywidualizowanej formy podporządkowanej imperatywowi funkcjonalności – ujawniają swój czysto życzeniowy charakter, szczególnie w obliczu realiów II Rzeczypospolitej w pierwszej dekadzie jej istnienia.

Teksty programowe Peipera miały ambicję wpływania na kształt nowoczesnego świata i życia społecznego, a przy tym ograniczone możliwości modelowania rzeczywistości. Poeta – nawet jeżeli przyjmijmy przekonanie Peipera wyrażone w cytowanej już formule o cegle ze słów i próbować będziemy maksymalnie wyzyskać zawarty w niej kreatywny potencjał – budować może tylko z językowej materii; w wypadku autora *Tędy* dodatkowo wyraźnie odseparowanej od zewnętrznego odniesienia. Wyłania się zatem przed nami obraz literatury samoistnej i samozwrotnej, autonomicznej (zwłaszcza na poziomie koncepcji języka poetyckiego, któremu „w świecie realnym nic nie odpowiada” *⟨Metafora terażniejszości, PT 54⟩*). A jednak – i tutaj zarysowuje się swoista niejednoznaczność postawy Peipera – obciążonej brzemieniem wypełniania pewnej misji społecznej, o której krakowski poeta wypowiadał się znamienne:

Czułem, że jest możliwa inna literatura, uspołeczniona głęboko, uspołeczniona w samym procesie tworzenia, a więc prowadząca do form uspołecznionych i działających społecznie. [Sztuka a proletariat, PT 137]

Peiper w swoich pismach z lat dwudziestych jawi się jako świadek doniosłych, dynamicznych przekształceń modernizacyjnych, rzecznik nowej doktryny estetycznej, która w równym stopniu wpływała na przeobrażenia zachodzące w sferze języka i literatury, co w domenie architektury.

Abstract

BARTOSZ SWOBODA University of Opole
ORCID: 0000-0002-5868-5562

PEIPER IN THE BAUHAUS ON ARCHITECTURAL DISCOURSE OF THE 1920S AND MODERN LITERATURE

The paper refers to relations that hold between modern literature and the architectural discourse of the first decade of the Inter-War Years. Tadeusz Peiper's 1927 article *W Bauhausie (In the Bauhaus)* published in "Zwrotnica" ("The Switch") is made subject of considerations. The piece forms a starting point for presenting the assumptions of functionalistic architecture and its reception in the Second Polish Republic, referring mainly to the works of Szymon Syrkus, one of the leading representatives of function-

alism in the native architecture. The avant-garde's will to transform reality and conviction about the artist's deliberate need to take part in building new reality besides shaping modern life, both close to Peiper, are conducive in entering into a dialogue between the program texts and Peiper's poetic creation on the one hand and the 1920s architectural and urbanistic discourse, especially with architectural functionalism assumptions formulated by Walter Gropius on the other hand. The author of the paper suggests developing a space for common research reflection between modernist architecture and avant-garde literature.

JOHN ROBERTS University of Wolverhampton

REWOLUCYJNY PATOS, NEGACJA I AWANGARDA SUSPENSYWNA*

Niedawna debata na temat awangardy i sztuk wizualnych miała tendencję do rozdławiania się na dwa odrębne stanowiska: tych, którzy uważają, iż awangarda (konstruktywizm, produktywizm, dadaizm, surrealizm) to kategoria czysto historyczna, która została obecnie wyparta, oraz tych, którzy są zdania, że awangarda to wciąż niedokończony projekt. Zarazem jednak wspomniane dwa stanowiska są wewnętrznie podzielone. W grupie pierwszej znajdują się ci, którzy oplakują przejście awangardy do przeszłości, ale również tacy, którzy nie życzyliby sobie jej powrotu w jakiegokolwiek formie, toteż lekceważą twierdzenia, że jej ideały mogą nam towarzyszyć. Postawę pierwszych daje się interpretować jako rodzaj fatalizmu romantycznego, a drugich jako pewien nihilizm kulturowy, nierzadko obstający za powrotem do jednego z wariantów klasycyzmu albo broniący postmodernizmu. Z kolei na przeciwnym biegunie znajdują się ci, którzy widzą awangardę jako nieustający znak jednego z rewolucyjnych i postkapitalistycznych programów kulturowych, oraz ci poststrzegający ją bardziej pragmatycznie, jako kategorię, która – daleka od bycia martwą – pozostaje energicznie żywotna dzięki ponawianej wciąż werbalizacji i dzięki adaptacji w bardzo różnych warunkach społecznych i politycznych. W rzeczy samej, pojęcie, zgodnie z którym coś tak historycznie transformującego jak awangarda miałoby się zakończyć przed rozwinięciem i przepracowaniem własnych implikacji, jest z punktu widzenia drugiego stanowiska wulgarnym historycyzmem; podobnie jak modernizm nie zakończył się w 1900 roku, tak też postsowiecka awangarda historyczna nie skończyła się w 1935 roku.

To antyhistorycystyczne stanowisko wywarło olbrzymi wpływ na rozwój kategorii neoawangardy, poczynając od wczesnych lat dziewięćdziesiątych, kiedy to Hal Foster opublikował esej *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?* (Co jest neo w neoawangardzie?)¹. Foster całkiem słusznie atakuje mieszaną fatalizmu romantycznego i „konieczności” charakteryzującą *Teorię awangardy* Petera Bürgera (1974)², pierwszą ważną ocenę krytycznego dziedzictwa awangardy w świetle powojennego

* Przekład według: J. Roberts, *Revolutionary Pathos, Negation, and the Suspensive Avant-Garde*. „New Literary History” 2010, nr 4.

¹ H. Foster, *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?* Jw., 1994, nr 70.

² P. Bürger, *Teoria awangardy*. W: P. Bürger, *Teoria awangardy*. – B. Lindner, *Zniesienie sztuki w praktyce życiowej? O aktualności dyskusji na temat historycznych prądów awangardowych*. Przeł. J. Kita-Huber. Red. nauk. K. Wilkoszewska. Kraków 2006.

modernizmu. Słabość historycyzmu Bürgera tkwi w nadmiernym utożsamieniu krytycznych losów sztuki lat dwudziestych i trzydziestych z sytuacją, w której powstawała, tak jakby horyzonty krytyczne oraz ideały sztuki tego okresu dało się wyrazić jedynie w relacji do ich bezpośrednich horyzontów społecznych i politycznych. Bürger ma skłonność do postrzegania sztuki uprawianej w imię awangardy po latach pięćdziesiątych XX wieku jako swego rodzaju odchodzenia od tych horyzontów w stronę pastiszu lub społecznej nieistotności, wzięwszy pod uwagę społecznie niesprzyjające warunki dla praktyki awangardowej na Zachodzie.

Zarazem jednak, żeby oddać słuszność Bürgerowi, konstruktywizm i produktywizm nie istnieją bez rewolucyjnych przemian, na które były one odpowiedzią oraz których są produktem. W tym też sensie nie ma awangardy bez przeobrażających świat przemian historycznych rewolucji rosyjskiej. To fakt: awangardy jako odrębnego zestawu ideałów społecznych i kulturowych (raczej niż jako nazwa nadana przez francuskich komentatorów z końca XIX wieku wszystkim, co artystycznie „zaawansowane” w teorii) nie można oddzielić od zrywu, jakim była rewolucja w Rosji. Ale założenie, że awangarda umarła wraz ze stalinowską i nazistowską kontrrewolucją, a zatem że stanowi w przeważającej mierze „nieudany projekt” (termin preferowany zarówno przez zwolenników, jak i przez krytyków awangardy), czyniłoby awangardę zakładniczką sił społecznych i politycznych, będących poza jej kontrolą, tak jakby awangarda odpowiadała za własne kontrrewolucyjne zniszczenie. W konsekwencji: to, jak teoria sztuki przekazuje tę ideę porażki, ma kluczowe znaczenie dla sposobu, w jaki sztuka awangardowa po latach pięćdziesiątych XX wieku potrafi wytworzyć dla siebie samej życie po życiu w warunkach zaawansowanego kapitalizmu. Z tego powodu pojęcie końca u Bürgera nie jest ściśle równoznaczne z samą kontrrewolucją, tak jakby autentyczna praktyka i myślenie kończyły się wraz z 1935 rokiem. Dla Bürgera odnowa i rozwój awangardy w formie neoawangardy muszą stawić czoła niespotykanej wcześniej potędze powojennej instytucji sztuki, wraz z jej absorpcją i represyjnym tolerowaniem radykalnych transgresji w sztuce. W rezultacie to życie po historycznej porażce awangardy jest obecnie umiejscawiane w wewnętrznych strukturach instytucji sztuki, oddzielone – mówiąc językiem szkoły frankfurckiej – od zbiorowego uczestnictwa i transformacji samego życia świata.

Przekonanie, według którego ideały awangardy poniosły klęskę w kontrrewolucji i liberalnej adaptacji w powojennych instytucjach sztuki, jest stałym motywem w *Kant after Duchamp* (Kant po Duchampie, 1996) Thierry’ego de Duve’a, a także u Jacques’a Rancièr’a w jego niedawnym „neoawangardyzmie”, poglądzie, który dobrze wpisuje się w antyheglizm, antymarksizm oraz w odmianę anarchistyczną³. Awangarda jednak w ogóle nie była projektem nieudanym, jeśli przez porażkę rozumieć rezultat, który nie pozostawia dających się wyzyskać zasobów artystycznych, żadnego intelektualnego i kulturowego naddatku. Jeżeli awangarda stanowiła zestaw praktyk określanych przez bezpośrednie społeczne i polityczne wymogi

³ Th. de Duve, *Kant after Duchamp*. Cambridge 1996. – J. Rancièr: *The Future of the Image*. Transl. G. Elliott. London 2007; *The Emancipated Spectator*. Transl. G. Elliott. London 2009. Polski przekład: J. Rancièr, *Los obrazów*. W: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. Kutyla, P. Mościcki. Przedm. A. Żmijewski. Pośl. S. Žižek. Warszawa 2007.

rewolucji październikowej, to była zarazem projektem, który przekraczał te wymogi, do tego stopnia, w jakim jego żądania emancypacyjne wobec sztuki i życia społecznego znacząco wyprzedzały wszystko, co dało się pomyśleć w Związku Radzieckim w latach dwudziestych i trzydziestych. W tym sensie „porażka” awangardy jest dokładnie jej sukcesem o otwartym zakończeniu: operując w pewnym oddaleniu od instrumentalnych i praktycznych konieczności właściwych transformacji rewolucyjnej, awangarda ustawiła parametry dla całej gamy praktyk badawczych i pytań dotyczących sztuki, pracy, wartości oraz sfery publicznej, które przetrwały wspomnianą kontrrewolucję. Jeżeli w Związku Radzieckim awangarda „ponosi klęskę”, to ponosi klęskę k o n s t r u k t y w n ą.

Różni się to od stwierdzenia, jakie wypowiada Bürger, że pomimo porażki awangardy niektóre z jej strategii zdołały przetrwać w osłabionej postaci w powojennej instytucji sztuki. Awangarda przetrwała raczej dzięki zasadniczym pytaniom, jakie porażka radzieckiej awangardy stawia sztuce i instytucji sztuki. W rzeczy samej, to ze względu na te daleko idące pytania, które zadaje sobie samej, awangarda rosyjska stanowi nadrzędny model całej praktyki awangardowej, obojętnie, czy nowa sztuka zależy bezpośrednio od niej. Tym, czego dostarcza, jest odczucie awangardy jako kategorii odzwierciedlającej warunki własnych możliwości. Tak więc, dla przykładu, gdy radziecka awangarda zbyt łatwo poddaje się pozytywistycznej adaptacji partii komunistycznej do nowej kultury maszynowo-technicznej – gdy produktywizm wkracza w system fabryczny i aktywnie podporządkowuje się dyscyplinie zarządzania fabryką i procesowi produkcji – teoretyczne korzyści z tych eksperymentów znacznie przewyższają wszelkie zarzuty stawiane *a priori*, wobec tego rodzaju „nieartystycznych” kolaboracji. Produktywizm uczy się z tych prób, iż możliwa rola sztuki w jakościowej transformacji stosunków produkcji w systemie fabrycznym i względem prawa wartości ulega poważnemu ograniczeniu oraz że sztuka nie jest w stanie tak łatwo znieść alienację pracy lub ją uśmierzyć w takim systemie, nawet w sprzyjających warunkach rewolucyjnych⁴. Wartość sztuki polega raczej na sposobie, w jaki zaprzęga ona własną wyzwoloną pracę do krytyki podziału na pracę intelektualną i fizyczną, wysiłek artystyczny i produkcyjny, w warunkach wolnej wymiany. To naturalnie z tego powodu Borys Arwatow, czołowy teoretyk produktywizmu w Związku Radzieckim w latach dwudziestych, szybko zdał sobie sprawę z ograniczeń właściwych tej postaci fabrycznego interwencjonizmu, opowiadając się za produktywizmem, który rozszerzałby interdyscyplinarne i oparte na współpracy horyzonty awangardy na projektowanie środowiska, architekturę i dramaturgię uliczną⁵.

To właśnie w tym punkcie autorefleksji i samokrytyki w przestrzeni samej awangardy uobecnia się antyhistorycyzm Fostera. Zasadniczo awangardę odzyskuje się jako kategorię heurystyczną czy też program badawczy, który w duchu filozofii nauki Imre Lakatosa wciąż ma niezrównany centralny rdzeń eksperymentalnego potencjału, z powodu właściwych mu sprzeczności i rozziewów⁶. Dlatego

⁴ Zob. M. G o u g h, *The Author as Producer. Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley, Calif. – Los Angeles, Calif., 2005.

⁵ B. A r v a t o v, *Kunst und Produktion* (1926). München 1972.

⁶ I. L a k a t o s, *The Methodology of Scientific Research Programmes*. „Philosophical Papers” t. 1 (1979).

też, pomimo burzliwej tożsamości historycznej awangardy radzieckiej, a także mimo ograniczonych warunków społecznych i politycznych dla rozwoju jej głównego programu, radziecka awangarda wciąż potrafi stawiać najbardziej wymagające i rzeczowe pytania sztuce i jej instytucji: Czym jest artysta? Czym jest dzieło artystyczne? Co stanowi o wartości sztuki? Jaka rolę odegrać może twórczość artystyczna w ogólnej emancypacji pracy produkcyjnej? Jakże istnieją postępowe możliwości i ograniczenia relacji sztuki z rozumem pozaestetycznym?

Heurystyczna definicja awangardy Fostera weszła zatem w roboczy sojusz z powszechnym wzrostem nowych form towarzyskości i praktyki w sztuce od połowy lat dziewięćdziesiątych, co w innym miejscu określiłem jako powstanie „wtórnego produktywizmu”⁷. Jest to idea, według której neoawangarda, jako adaptacja pewnych kluczowych założeń krytycznego programu awangardy, dzieli pragmatyczne odczucie sztuki – jako zmiennego poligonu doświadczalnego dla różnych interwencji społecznych, form eksperymentalnych oraz transformacyjnych działań i wydarzeń – z partycypacyjnymi, interdyscyplinarnymi i nieartystycznymi kolaboracjami nowej sztuki. Wiele z nich ma cyfrowe podstawy, w których aktywistyczne tryby sztuki czy rodzaje interakcji społecznych zakorzenione są w sieciowych możliwościach nowych technologii medialnych, generując elastyczny i mobilny model awangardowego interwencjonizmu, który nie opiera się już na wyjściowej idei produktywizmu rozumianego jako transformacja stosunków produkcji wewnątrz fabryki, lecz na cyfrowym rozszerzeniu interdyscyplinarnego modelu Arwatowa na wielorakie lokacje społeczne. Nieokreśloność, nomadyzm oraz międzyrelacyjność nowych cyfrowych praktyk artystycznych zbiegają się, technicznie i afektywnie, z nowymi formami produkcji, mającej za podstawę komputery w miejscu pracy, tak aby stworzyć produktywizm przepływu i taktyczną improwizację w szeregu miejsc społecznych i kulturowych⁸. W rzeczy samej, nowe formy towarzyskości, wymiany i cyfrowej *praxis* zaczęły wypełniać pojęcie awangardy jako przestrzeni dla społecznego eksperymentu w dokładnie taki ahistoryczny sposób, jakiego domagał się Foster (choć trzeba zaznaczyć, że wraz z rozszerzaniem się nakazu nowej sztuki partycypacyjnego i opartego na współpracy użycie określenia „neoawangarda” zaczęło ustępować, tak jakby dla artystów liczył się nie sam akt nazywania, ale krytyczny duch programu). Zarazem jednak istnieje pewien wyraźny sens, w którym większa część sztuki współczesnej jest właśnie neoawangardowa w tych kategoriach, w jakich wyraża ponownie zerwanie historycznej awangardy z malarskim modernistycznym obiektem na rzecz definiowania sztuki jako pracy interdyscyplinarnej, wielodyscyplinarnej, wielowątkowej, postobiektywnej; zespołu technik i praktyk, które przez cały czas przekraczają ograniczone estetyczne granice osobnego modernistycznego obiektu.

Rozum estetyczny i rozum nieestetyczny

Zarazem jednak, jeżeli Foster i nowa sztuka partycypacyjna rekalkibrują kategorię awangardy za pomocą heurystycznej obrony możliwości społecznego eksperymen-

⁷ J. Roberts, *Productivism and Its Contradictions*. „Third Text” 2009, nr 5.

⁸ Zob. G. Lovink, D. Garcia, *The ABC of Tactical Media*. Na stronie: <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp474.htm> (data dostępu: 21 IV 2024).

towania sztuki, odbywa się to za cenę patosu awangardy w ujęciu Bürgera. Neoawangarda może zapewnić awangardzie nowe warunki poszukiwań badawczych, ale pytania stawiane przez program badawczy nierozzerwalnie łączą się z procesem rewolucyjnym, który pierwotnie zdefiniował i ustrukturyzował jej możliwości. Krytyka Bürgera niesie zatem ze sobą pewne nierozwiązywalne problemy historyczne. Tym, co definiuje awangardę w jej postaci neoawangardowej, jest fakt, że stanowi ona kategorię kontrrewolucyjną i posttermidorańską w całej rozciągłości. Polityczna porażka to składowa jej programu ponownej adaptacji. Nie ma wobec tego sposobu, by uniknąć historycznych realiów tego, co zostało utracone na rzecz produkcji sztuki w jakimkolwiek neoawangardowym zapośredniczeniu i przedłużeniu jej ciągłości. Jakkolwiek ciągłość neoawangardy z podstawowym programem historycznej awangardy nie może podważyć faktu, że to, co udało się osiągnąć awangardzie radzieckiej, było wynikiem instytucji publicznych, mobilizacji politycznej i sieci społecznych ustanowionych przez proces rewolucji październikowej. Co prawda, Foster oraz inni obrońcy neoawangardy przyznają, że tak właśnie było, ale cele emancypacyjne nie są wbudowane w tę kategorię jako granica-horyzont programu badawczego lub jako warunek jego nieustających możliwości. W konsekwencji sama kategoria neoawangardy ma skłonność do swobodnego oddalania się od kontrrewolucyjnej formacji i historii, tak jakby sztuka współczesna była w stanie wybrać najlepsze elementy schedy po awangardzie bez przeszkód w postaci niepożądanych kwestii politycznych. Mimo iż neoawangarda nie jest dokładnie zdefiniowana w sposób pozytywistyczny jako neutralny program badawczy na podobieństwo nauk ścisłych, w niniejszym tekście zakłada się, że eksperymentalne możliwości nowej sztuki są swobodnie dostępne lub można je realizować bez politycznych nakazów, które ukształtowały główny program historycznej awangardy.

Właśnie dlatego w praktykach wywodzących swoje myślenie z neoawangardy widać ogólne dążenie do całkowitego uwolnienia się od rewolucyjnego patosu, tak jakby przepaść między rzeczywistością a ideałem była niepotrzebną i kapryśną narosłą na dziedziectwie awangardy. To po części wyraz nieprzerwanego filozoficznego wpływu postmodernizmu (o awangardzie najlepiej myśleć, jeśli w ogóle, jako o całkowicie wolnej od jakiegokolwiek wielkiej narracji na temat powszechnej emancypacji ludzkości), ale także rezultat łatwego sojuszu, jaki nowa sztuka zawiera między rezydium kulturowego nihilizmu (historia nie ma decydującego wpływu na sprawczość w terażniejszości) a idea, że po modernizmie i postmodernizmie sztuka stanowi łatwo dostępną technikę demokratyczną; wszystko jest możliwe kulturowo, artyści zaś wraz ze swoimi nieartystycznymi sojusznikami mogą odgrywać postępową rolę.

Ta odurzająca mieszanka woluntaryzmu i afirmatywnej *praxis* zdołała uzyskać hegemonię w rozległym zasięgu nowej sztuki poza oficjalnymi kanałami świata artystycznego i z pewnością ma wpływ na praktyki społeczne, które działają wewnątrz publicznej galerii czy systemu muzealnego. Estetyka relacyjna i estetyka postrelacyjna, nowe wspólnotowe i partycypacyjne formy praktyki artystycznej, jak też szeroko rozpowszechnione formy cyfrowej interaktywności i interwencji – wszystkie one na różne sposoby wpisują się w nowy etos: sztuka jest ni mniej, ni więcej, tylko zespołem zróżnicowanych praktyk artystycznych i nieartystycznych oraz umiejętności, które znajdują wyraz jako społecznie ustanawiany moment wymiany między wytwórcą a publicznością w kontinuum innych społecznie ustanawianych

wymian⁹. W tych kategoriach nowy demokratyczny etos miał tendencję do utożsamiania partycypacyjnego postępu sztuki z jej ogólną ekspansją w sferę nieartystycznych praktyk oraz nieartystycznych rodzajów wiedzy czy też w to, co możemy nazwać rozumem nieestetycznym¹⁰. W rzeczy samej, to właśnie interdyscyplinarna relacja między sztuką a rozumem nieestetycznym znamionuje i determinuje możliwy postęp społeczny i transformacyjne zdolności nowej sztuki.

W tym miejscu neoawangardowe praktyki dzieła swoje kluczowe założenia z głównym programem historycznej awangardy: użyteczność sztuki leży, zgodnie ze słynną koncepcją Waltera Benjamina „autora jako wytwórcy”, w jej zdatości do wyrażania lub interweniowania w problemy realnego świata, czy to praktyczne czy ideologiczne¹¹. Jednakże dla większej części współczesnej neoawangardy (partycypacyjne formy sztuki jako praktyka społeczna, aktywistyczne i cyfrowe formy wymiany oraz interwencji) pojęcie artysty-wytwórcy staje się nieodłączne od aktywisty i technika. Benjaminowska koncepcja wytwórcy była bez wątpienia współmierna z pojęciem artysty jako aktywisty i technika, lecz opierał się on również pogładowi, iżby zdolności artysty były zwyczajnie wymienne z tymi umiejętnościami praktyk nieestetycznych. Rozpuszczenie funkcji i przydatności artysty w funkcji aktywisty lub technika oznacza usunięcie wyjątkowo krytycznej funkcji jego czy jej jako wytwórcy z zaawansowanych relacji produkcji sztuki: jego umiejętności wytwarzania nieinstrumentalnych „eksperymentów myślowych” pozbawionych bezpośredniej użyteczności, a tym samym przywrócenie rozumowi estetycznemu uniwersalnej emancypacyjnej treści: wolnej, niewyobcowanej pracy.

Nowe partycypacyjne i społeczno-aktywistyczne formy działalności neoawangardowej zapominają o owym fakcie, spychając sztukę bezpośrednio w sferę rozumu nieestetycznego w celu zabezpieczenia tego, co do czego żywią nadzieje, że będzie „maksymalną” użytecznością czy efektywnością sztuki. To wszystko jednak podporządkowuje artystę dominującym, instrumentalnym interesom kultury w imię lewicowej lub demokratycznej użyteczności, w sposób zasadniczy osłabiając decydującą rolę rozumu estetycznego w kapitalizmie: uosabianie przez sztukę nieinstrumentalnych form pracy i poznania jako negacji dominujących trybów (nie)uwagi oraz ich obwodów władzy i wiedzy. Obrona mocy negacji sztuki oznacza wobec tego brak zgody na przedwczesne podporządkowanie jej, mówiąc językiem Hegla, absolutnym czy idealnym warunkom emancypacji, zanim jeszcze te absolutne warunki staną się historycznie osiągalne. Z kolei niechęć nowej sztuki do pełnej asymilacji posttermidorańskiej kondycji neoawangardy rozpuszcza rewolucyjny patos związany z jakimkolwiek roboczym rozumieniem awangardy w późnym kapitalizmie. Bez dystansu i negacji, bez strukturalnego poczucia, że sztuka traci to, co wyróżnia ją (warunkowo) jako „nie-kapitalistyczną” na skutek przeistoczenia się w kapitalistyczną codzienność, neoawangarda staje się w istocie albo formą dekoracji społecznej, albo formą pracy społecznej. W tym sensie bardziej

⁹ Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*. Przeł. Ł. Białkowski. Kraków 2012.

¹⁰ Zob. G. H. Kester, *Conversation Pieces. Community, Communication in Modern Art*. Berkeley, Calif. – Los Angeles, Calif., 2004.

¹¹ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*. Przeł. R. Reszke. Warszawa 2011.

produktywne jest mówienie o awangardzie w obecnym okresie jako o kategorii suspensywnej¹².

Awangarda suspensywna

Przez „awangardę suspensywną” (*suspensive avant-garde*) chcę powiedzieć, że tym, co obecnie wyróżnia awangardę jako kategorię produktywną, jest to, w jaki sposób, na jakich warunkach oraz w jakim celu negocjuje ona patos własnej posttermidorsiańskiej kondycji. To znaczy, w jaki sposób awangardzie udaje się realistycznie ocenić własny stan i perspektywy. Jeżeli zmieszanie techniki artystycznej z rozumem nieestetycznym osłabia siłę negacji sztuki i sprowadza rolę artysty do neobiurokraty albo urzędnika państwowego, to alternatywa polegająca na przyjęciu destrukcyjnego dziedzictwa awangardy jako nieustającej wojny *re s e n t y m e n t ó w* prowadzi do szaleństwa, rozpacz i delirium. Co prawda, to drugie stanowisko jest dzisiaj raczej marginalne, lecz wciąż ma ono wystarczającą siłę dla tych, których pociąga fatalizm romantyczny, by myśleli oni o artyście przede wszystkim jako o proroku i strażniku. Oto awangardowa mitologia „czasów ostatecznych”: redukcja awangardy do odejmującego resekwencjonowania jej historycznych posunięć formalnych jako sposób na przeczekanie oraz ponowne ożywienie „rewolucyjnych” języków artystycznych przeszłości. Jest to jeden z problemów związanych z niedawnym wejściem Alaina Badiou do debaty na temat awangardy¹³. Odrzucając konwergencję polityki i sztuki w historycznej awangardzie jako romantyczne rozpuszczenie sztuki w tym, co w żadnej mierze nie jest podatne na zmianę – zbiorowym procesie politycznym – Badiou argumentuje, że rewolucyjna funkcja sztuki polega na jej wierności negatywnym strategiom własnego pierwotnego programu estetycznego (abstrakcja), które ustanawiają nierelacyjny oraz samodystansujący się związek z kapitalistyczną codziennością. Stanowisko to czyni z awangardy akademicką formę *autopoiesis*.

Wobec tego, jeśli awangarda ma zachować ciągłość ze swoimi podstawowymi ideami i założeniami oraz myśleć o sobie jako o otwartym problemie badawczym, musi uznać, że zagadnienia i pytania, przed którymi staje, lub też problemy, jakie stawia, są strukturalnie regulowane przez ograniczone miejsce sztuki w kulturze burżuazyjnej. Innymi słowy, w okresach nierewolucyjnych awangarda z konieczności znajduje się p o m i ę d z y siłami totalnej rewolucyjnej *praxis* (czy raczej pamięcią o tych siłach) a pragmatycznymi wymogami *autopoiesis*. Zamknięta jest zatem w aktywnej, lecz i podporządkowanej relacji z historycznymi formami swojego podstawowego programu społeczno-politycznego. To właśnie rozumieniem przez konstytutywne miejsce patosu rewolucyjnego w awangardzie posttermidoriańskiej. To, co osiągalne społecznie i politycznie w imię sztuki, zapośredniczone zostaje przez determinującą utratę, która wynika z procesu podporządkowania. Z tego powodu kluczową kwestią dla awangardy w jej unikaniu z jednej strony transgresyjnej

¹² Więcej na temat awangardy suspensywnej zob. J. Roberts: *On the Limits of Negation in Badiou's Theory of Art*. „Journal of Visual Arts Practice” 2008, nr 3; *Avant-Gardes after Avant-Gardism*. „Newspaper of the Platform »Chto Delat? / What is to be Done?«” 2007.

¹³ Zob. np. A. Badiou: *The Century*. Transl. A. Toscano. Cambridge 2007; *Destruction, Negation, Subtraction – on Pier Paolo Pasolini. Graduate Seminar, Art Center College of Design, Pasadena, February 2007*. Na stronie: <http://www.lacan.com/bapas.htm> (data dostępu: 23 V 2024).

psychozy, a z drugiej – estetycznej czy biurokratycznej uległości, jest pytanie o to, jak negocjuje ona ów proces podporządkowania. Inaczej mówiąc, w jaki sposób ustanawia autonomiczną przestrzeń dla swoich programów badawczych w poprzek podziału między rozumem estetycznym i nieestetycznym, opierając się na m a k s y m a l i z a c j i ograniczonych zasobów i możliwości krytycznych. Podporządkowując sztukę czy to rozumowi estetycznemu (czystość oderwania), czy też nieestetycznemu (bezpośrednia użyteczność), intelektualna i kulturowa manewrowość sztuki ulega umniejszeniu. Potrzebne jest natomiast niedualistyczne i nietożsamościowe stanowisko w sprawie autonomii sztuki, stanowisko, które uznaje, że siła sztuki w epoce jej totalnej administracji polega właśnie na jej oporze wobec przeciwstawnych ścieżek „skuteczności społecznej” i wzniosłości estetycznej.

W konsekwencji tym, co znamionuje autonomię sztuki w ramach owych ograniczeń, jest stopień, w jakim potrafi ona utrzymać przejście między rozumem estetycznym a nieestetycznym jako redefinicję i ekspansję relacji tych dwóch sfer. Jedną z kluczowych funkcji pełnionych przez artystę w naszej kulturze jest to, iż on lub ona mają zdolność włączenia oraz wyzyskania różnorodnych praktyk artystycznych oraz pozaartystycznych równocześnie bez p e ł n e g o zaangażowania ideologicznego i inwestowania społecznego w te aktywności. Ideologiczne niezaangażowanie jest kluczowe, gdyż to dzięki niemu sztuka może zabezpieczyć własną autonomię i elastyczność swego programu badawczego na podstawie opcjonalnego dystansu, jaki potrafi wytworzyć zarówno wobec reifikacji rozumu estetycznego, jak i asymilacji rozumu nieestetycznego. Tym, co odróżnia sztukę od innych praktyk: społecznych, naukowych, filozoficznych czy rzemieślniczych, jest to, iż jedynie ona stanowi praktykę działającą na podstawie bezpośredniego poczucia własnej niemożliwości i nietrwałości. To znaczy, przykładowo: fizyka, tkactwo albo inżynieria nie szukają ucieczki od legitymizujących tradycji i instytucjonalnego wsparcia fizyki, tkactwa czy inżynierii, aby zdefiniować własne (tymczasowe) miejsce w świecie wraz z warunkami swoich przyszłych możliwości. Mogą one dostarczać immanentnej krytyki własnych kluczowych założeń i tradycji, lecz nie upatrują swojej przyszłości w odejściu od „fizyki”, „tkactwa” albo „inżynierii”. Sztuka zaś, biorąc pod uwagę jej zdolność do nieograniczonej ideacji, transcendentalnego przekraczania samej siebie, nigdy nie jest tożsama z tradycjami nadającymi jej wartość i legitymizację. Swoje możliwości definiuje wręcz w kategoriach własnego ostatecznego rozpadu jako kategorii i dlatego jako warunku swojej wolności poszukuje wyjścia z historycznie ograniczonej kategorii sztuki jako takiej.

Dzieje się tak, gdyż jako ucieleśnienie wolnej pracy w wyalienowanej formie (formie towarowej) praca immanentna w stosunku do sztuki niesie obietnicę w sensie podobnym jak u Theodora Adorna¹⁴, świata pracy produkcyjnej i relacji społecznych przekształconych w emancypacyjny obraz wyzwolonego rozumu estetycznego. Wobec tego zapowiada świat, gdzie zniesiony zostanie hierarchiczny podział na pracę wytwórczą i pracę artystyczną, intelektualną i fizyczną, na artystę i nie-artystę. Dlatego właśnie praca artystyczna jako ucieleśnienie nieskończonej ideacji nie przypomina żadnej innej praktyki: suwerenność sztuki jako pracy wolnej

¹⁴ Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994.

bezustannie wystawia na próbę roszczenia do prawdy tych, którzy chcieliby sprowadzić emancypacyjne znaczenie sztuki do „estetyki” lub „użyteczności społecznej”. I to również z tego powodu wolna praca właściwa sztuce reprezentuje nie tylko krytykę instrumentalnych ujęć wolności, pod jakimi podpisują się pozytywistyczne modele rozumu nieestetycznego, ale także tych tradycji i instytucjonalnych ustaleń sztuki, które ograniczałyby jej transcendentalne przekraczanie samej siebie jako przewyższania własnego statusu wyalienowania. W konsekwencji sztuka z konieczności działa „poza” kulturowymi i społecznymi kontekstami oraz układami instytucjonalnymi, które powołują ją do istnienia, wskutek jej samookreślenia i samostanowienia. W tym sensie autonomię sztuki lepiej jest rozumieć nie jako kolejną nazwę dystansu sztuki wobec świata, lecz jako coś współmiernego do pojęcia determinującej negacji. Chcę przez to powiedzieć, iż graniczna tożsamość sztuki – jej zdolność do poruszania się w obszarze rozumu estetycznego i rozumu nieestetycznego, sztuki i niesztuki – jest warunkiem jej odnowy. To z kolei mam na myśli, mówiąc o suspensywnej funkcji awangardy. Awangarda posttermidorańska dokonuje systematyzacji nietożsamościowej funkcji sztuki jako warunku koniecznego jej otwartości czy też jej mocy niewyczerpanej ideacji.

Tak więc rozpoznanie faktycznych ograniczeń strukturalnych nie oznacza, dla totalnej rewolucyjnej *praxis* w obecnym okresie, odrzucenia pozycji rozumu nieestetycznego w sztuce *tout court*, podobnie jak destabilizacja ideologii estetycznej za pośrednictwem koniecznej asymilacji rozumu nieestetycznego nie oznacza końca przyjemności estetycznego dystansu konstytutywnego dla widza czy dla artystycznej oceny. Raczej działania transformujące, „eksperymenty myślowe”, interwencje krytyczne oraz symboliczne tworzenie na nowo właściwe współczesnej awangardzie stają się, w swych spekulatywnych wysiłkach, *substitutami* historycznych ideałów i osiągnięć historycznej awangardy. Tym samym ustanawia się pewną interesującą mnemoniczną tożsamość awangardy w naszych czasach: awangarda jest rewolucyjna dzięki wierności wobec własnych *przeszłych przyszłości* [*futures past*]. Co istotne, nie jest to przestrzeń obietnicy na przyszłości czy też „operacja podtrzymująca”. Wręcz przeciwnie, awangarda może być w tych kategoriach suspensywna, lecz tym, co odróżnia ją od historycznych poprzedniczek i niedawnych neoawangardowych relacji, jest fakt, iż jej suspensywność stanowi *warunek* dla jej wyraźnie antykapitalistycznego i opozycyjnego charakteru. Oznacza to, że dzisiejsza awangarda przeszła w coś, co można nazwać „trzecią przestrzenią”: ani przestrzenią rewolucyjnej transformacji jako takiej (budowania kultury rewolucyjnej, wytwarzania „eksperymentów myślowych” w ramach mobilizacji klasy robotniczej), ani też obszarem pragmatycznego dostosowywania sztuki krytycznej i radykalnej do nowego, powojennego zarządzania sztuką współczesną (neoawangardy), lecz konkretną implikacją praktyk artystycznych w krytyce kapitału, państwa, praktyk pracy i oficjalnych instytucji sztuki.

W tym sensie polityczne rezultaty wiedzy i strategii stosowanych przez suspensywną, „trzecią” awangardę znacząco różnią się od jej poprzedniczek na tyle, na ile jej „eksperymenty myślowe”, manifestacje symboliczne i interwencje społeczne funkcjonują, jako zintegrowane elementy miejsca sztuki, w krytyce *całości* stosunków kapitalistycznych. Mamy tu do czynienia z radykalnym odsunięciem się od kontrhegemonicznego modelu lat osiemdziesiątych i wczesnych dziewięćdziesią-

tych, który koncentrował się głównie na instytucji sztuki. Polityka w sztuce nie jest już związana z trójkątnym modelem kontrreprezentacji (rasa, seksualność, płeć), tak jak w przeważającej mierze postępowała neoawangarda w latach osiemdziesiątych, ale z mobilizacją kolektywnych energii artystycznych w sojuszu z praktykami kulturowego samostanowienia, oddolną polityką oraz badaniami i rozwojem wiedzy kontrinformacyjnej jako środkami modelowania miejsca dla sztuki w nowych formach bycia społecznego. Część tych działań funkcjonuje pod nazwą estetyki postrelacyjnej, część zaś jako sztuka cyfrowa i internetowa¹⁵, a część istnieje w płynnych i tymczasowych miejscach produkcji i odbioru poza oficjalnym światem sztuki, w „ciemnej materii” nieoficjalnej ekonomii okazjonalnych artystów, kolektywów artystycznych pracujących na pół etatu oraz różnych ekopraktyk realizowanych na chybił trafił¹⁶. Większość tych grupowych praktyk pozostaje nienazwana i zanika, walka polityczna toczy się zaś dalej.

Jak już podkreślono, wspomniane siły są w przeważającej mierze związane z tym, co uprzednio opisałem jako hegemonię rozumu nieestetycznego w nowej sztuce. I jako takie, co także wykazałem, podejścia te ustanawiają niezliczone naciski na upadek tej pracy w zinstrumentalizowane formy aktywności, szczególnie w punktach, gdzie skutek odcięcia się od kanałów oficjalnego świata sztuka uważa, że uwolniła się od instrumentalnych nacisków. Niemniej to zbiorowe dążenie do nieestetycznego rozumu powoduje niezwykle upolitycznienie kategorii awangardy, w miarę jak sztuka podporządkowuje swoją energię totalizującej krytyce sztuki, praktyki i pracy. W tym sensie „trzecia przestrzeń” wytwarza nie tylko intelektualną, ale aktywną i praktyczną relację wobec idei awangardy jako symbolu przeszłych przyszłości. Dlatego też w końcowych partiach szkicu pragnę skupić się na jednej grupie, która, moim zdaniem, najlepiej uosabia „trzecią” awangardę – na rosyjskim kolektywie artystycznym „Czto Dielat’? [Co robić?]”¹⁷. Mimo że niezwykle przysłużył się on energii politycznej wyłaniającej się przestrzeni kulturowej, nie dokonał tego kosztem relacji wobec wymogów rewolucyjnego patosu i autonomii sztuki. Grupa jest w tym aspekcie wręcz wzorowa.

„Czto Dielat’?” i trzecia awangarda

Kolektyw „Czto Dielat’?” istnieje od początku nowego tysiąclecia, a jego wciąż zmieniający się skład osobowy skupia się obecnie głównie wokół trzech głównych członków: artysty, pisarza i filmowca Dmitrija Wilenskiego, filozofa Aleksieja Pienzina oraz pisarza, tłumacza i redaktora Davida Riffa. Poza tym Wilenski i Riff są jeszcze głównymi redaktorami czasopisma grupy „Newspaper of the Engaged Platform »Chto

¹⁵ Zob. J. Stallabrass, *Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce*. London 2003.

¹⁶ Zob. G. Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London – New York 2010.

¹⁷ [Grupa założona w 2003 roku w Sankt Petersburgu w Rosji, gdzie do dziś ma swoją siedzibę. Tworzy ją dziewięcioro głównych członków, pochodzących z Moskwy, Niżnego Nowogrodu i Sankt Petersburga: Olga Jegorowa *vel* Capla (artystka), Nina Gastiewa (choreografka), Artem Magun (filozof), Nikołaj Olejnikow (artysta), Aleksiej Pienzin (filozof), Natalia Perszina-Jakimanskaja *vel* Gluklia (artystka), Aleksandr Skidan (poeta i krytyk), Oksana Timofiejewa (filozofka) i Dmitrij Wilenski (artysta). Oficjalna strona grupy: <https://chtodelat.org>]

Delat? / What Is to Be Done?»", wydawanego w Petersburgu po rosyjsku i angielsku. Publikacja prezentuje i rozwija wiele z projektów, które realizuje Wilenski (prace filmowe, video, archiwalne i etnograficzne), ale funkcjonuje również jako forum teoretyczne dla pozostałych twórców wewnątrz grupy czy na jej obrzeżach oraz zwolenników jej idei. W tym względzie magazyn jest właściwie pomyślany jako partyzancka i polemiczna literatura interweniująca w *praxis* samej grupy, jak i w *praxis* innych; nie jest to czasopismo akademickie ani przegląd. Na tej podstawie reprezentuje Wilenski jeden z najbardziej konsekwentnych wysiłków na przestrzeni ostatnich 10 lat, aby rozwinąć język programu badawczego w przestrzeni awangardy poprzez sięgnięcie do wspólnych zainteresowań grupy w sojuszu z jej zwolennikami z pola krytyki.

Stąd też wiele numerów pisma podnosiło kluczowe kwestie i problemy historycznej awangardy. Jak można dziś kontynuować awangardę jako projekt proletariacki? Jak wyglądałaby rzeczywista, zmysłowa (a nie dekoracyjna) użyteczność teorii?¹⁸ Jakie formy mogłaby przyjąć sztuka postępową w ramach totalizującego projektu krytyki społecznej i politycznej?¹⁹ W jaki sposób sztuka progresywna może zostać zaangażowana w projekt *Bildung* (proces indywidualnego rozwoju poprzez edukację estetyczną)²⁰. Zarazem jednak, o ile wymienione klasyczne zagadnienia historycznej awangardy są wystarczająco znane, o tyle ich umiejscowienie w ramach „trzeciej” awangardy pozbawia je jakiegokolwiek nostalgicznego czy czysto odkupieńczego charakteru. Dzieje się tak, ponieważ grupa, mimo politycznego zaangażowania i konfrontacyjnej natury, jasno stawia na koniecznie suspensywny charakter nowej awangardy. W specjalnym wydaniu na temat awangardy z 2007 roku Dmitrij Wilenski oraz Zanny Berg argumentują:

Radykalności sztuki (...) nie da się sprowadzić do samego jej związku z imperatywami społecznymi czy politycznymi, ani też do formalnej innowacji stylistycznej, lecz musi być [ona] rozumiana przez jej siłę polityczną; przez jej zdolność do kwestionowania i destabilizowania samego pojęcia tego, co polityczne, kulturowe czy artystyczne. Awangarda to zamach stanu na historię, unaoczniający nowe możliwości zarówno w sztuce, jak i w polityce²¹.

Oznacza to, że artyści muszą przemawiać „we własnym imieniu” jako część kolektywnej transformacji politycznej. Co więcej, w odróżnieniu od historycznej awangardy, nowa awangarda:

z konieczności ma za punkt wyjścia negację całości kapitalizmu. Zarazem jednak, stara się połączyć negatywność z metodą estetyczną, adekwatną do badania świata, w którym powstaje nowa podmiotowość, nie tylko jako coś destruktywnego, ale jako coś, co wytwarza życie społeczne²².

W tym świetle „Czto Diełat'?” dzieli swój model nowej awangardy na trzy kategorie czy też zasady: realizm jako metoda krytyczno-modernistyczna w duchu Ber-

¹⁸ Zob. A. Penzin, D. Vilensky, *What's the Use? What Is the Use of Art*. „Newspaper of the Platform »Chto Delat? / What Is to Be Done?«” 2007.

¹⁹ Zob. D. Vilensky, publikacja towarzysząca wystawie *Make It Better* (Muzeum Rosyjskie w Petersburgu, 9–17 IV 2003). Jw., 2003.

²⁰ Zob. Penzin, Vilensky, *op. cit.*

²¹ D. Vilensky, Z. Berg, *On the Possibility of Avant-Garde Composition in Contemporary Art, Debates on the Avant-Garde*. „Newspaper of the Platform »Chto Delat? / What Is to Be Done?«” 2007.

²² *Ibidem*.

tolta Brechta (odwzorowanie jako forma oporu, kontrnarracja oraz kontrhistorycyzacja, montaż, subwersywna afirmacja, karnawalizacja, fikcyjna rekonstrukcja); wierność rewolucyjnemu impulsowi historycznej awangardy jako krytyka totalizująca; a także obrona autonomii artystycznej jako zasada samoorganizacji. Pryncypia te umieszczają grupę w pewnej odległości od dominującej nieestetycznej ortodoksji. Po pierwsze: pod względem pierwszorzędnej wierności rewolucji październikowej i awangardy radzieckiej, a po drugie: pod względem ich oporu wobec dominującego modelu oddzielania sztuki od życia. Chodzi „nie o rozpuszczenie sztuki w życiu, lecz o jej wykrystalizowanie się w życie jako ciągle ponawiane odkrywanie, z dala od naszych reakcyjnych czasów, możliwości nowych form życia, które (jeszcze) nadejda”²³. W rzeczy samej, większa część praktyk sztuki-jako-działania-społecznego kończy się narzuceniem samemu sobie bariery dla przyszłych postępowych transformacji i sojuszy. Jak stwierdza Wilenski w rozmowie z Pienzinem:

Praktyki te przybierają formę wytwarzania pakietu usług normalizujących życie problematycznych wspólnot. Oznacza to, że dla nas są one „mało interesujące”, gdyż koniec końców charakteryzują się normalizującą naturą²⁴.

„Czto Diełat’?” to grupa niewielka, a zatem całkowicie marginalna, jeśli chodzi o maszynię i hierarchię świata sztuki oficjalnej, zwłaszcza że działa z jednego z odległych przyczółków sztuki współczesnej: Rosji. Mimo wszystko mamy tu do czynienia z czymś prawdziwym i przemieniającym, co znamionuje pojęcie „trzeciej” awangardy jako miejsca pamięci o totalnej rewolucyjnej *praxis*. Innymi słowy, główną kwestią, którą należy się zająć w odniesieniu do tego, co awangarda oznacza dzisiaj, jest to, w jaki sposób takie inicjatywy (mogące wyłonić się z dowolnego miejsca społecznego) zapośredniczają rewolucyjny patos historycznej awangardy – przepaść między rzeczywistością a ideałem – jako aktywny i produktywny. Główną funkcją totalizującej krytyki ze strony nowej awangardy nie jest zatem wytwarzanie utopijnego przyspieszenia, które odsuwa od świata, lecz przeciwnie wręcz – poszukiwanie tych punktów i zerwań w rzeczywistości, gdzie możliwe stają się, lub wyłaniają się, nowe relacje kulturalne oraz formy organizacji. Oznacza to, iż właśnie patos awangardy, jego rola jako kulturowej pamięci straty i porażki, ukierunkuje i ukształtuje tę potencjalność.

Z angielskiego przełożyła Iwona Boruszkowska
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
ORCID: 0000-0001-8021-9210

Abstract

JOHN ROBERTS University of Wolverhampton

THE REVOLUTIONARY PATHOS, NEGATION, AND THE SUSPENSIVE AVANT-GARDE

The paper refers to the connections between avant-garde and politics as well as to the issue of engagement in the context of art and politics. As the author remarks, avant-garde politicisation is the result of a number of factors, most vital of which being the deepening crisis of capitalist reproduction, un-

²³ *Ibidem*.

²⁴ Penzin, Vilensky, *op. cit.*

leashing a renewed category of reengagement between art and politics. He also sees the rise in cultural theory and philosophy of an antihistoricist relationship to the revolutionary past in Russia, in which the transformative moments of futures past in the context of Russian avant-garde as an important network of links that connects the phenomena. On the cultural level, he refers to Alain Badiou, Slavoj Žižek, and Jacques Rancière, and researching the key issues of historical Russian avant-garde, he explores the categories of mass work of art, democratization, and production as elements that influence artistic techniques (Walter Benjamin). Apart from considerations about historical avant-garde, Robert is also occupied by analyses of contemporary post-avant-garde phenomena in which the new image, technology, and a network of their distribution produce a new creative commons from below that remain outside of the main parameters of the art world. Examples to illustrate this kind of activities are discussed here collective project of artists, critics, philosophers, and writers gathered around „Chto Delat?” whose artistic practice stressed the need to change the priorities of artistic practice and shifts emphases to allow new spaces of association as well as to exchange relationships between “professionals” and “nonprofessionals.” This produces the conditions that Roberts calls a third or suspensive avant-garde, which draw on the futures past of the historic avant-garde.

PHILIPPE SERS Collège des Bernardins, Paris

AWANGARDA RADYKALNA I AWANGARDA WSPÓŁCZESNA*

Debaty o historycznej awangardzie zwykle podkreślają opozycje formalne. Czytniacz to, inscenizują konfrontację, która szybko traci cały ciężar, ponieważ zakrywa fundamentalne problemy ożywiające dyskusję filozoficzną, problemy mające więcej wspólnego z heurystyczną funkcją sztuki niż z kapryśnym i krzykliwym spektaklem kręgu ludzi połączonych najnowszymi trendami artystycznymi.

Aby podjąć kwestię awangardyzmu bez ograniczania naszego spojrzenia do zagadnień nowatorstwa formalnego, musimy powrócić do pierwszej awangardy, tej z początkowych dekad XX stulecia, a przy tym jasno wyróżnić jej założenia i intencje, szczególnie w świetle ruchów, które powstały w drugiej połowie XX wieku i istnieją do dziś. Taki przedmiot badań wymaga wprowadzenia hermeneutyki, która uprzywilejowuje zgłębianie znaczenia, jak również podejścia umożliwiającego łączenie elementów artystycznych ku inteligibilności [*évidence*] tak oryginalnej, że ożywia ona nasze sposoby poznania bez podważania ich rygorystyczności.

Rewolucja artystyczna pierwszej połowy XX wieku nadała prawdzie w sztuce nowy status. Zarówno w tekstach teoretycznych, jak i w eksperymentach praktycznych twórczy artyści – czy to pierwsi malarze abstrakcyjni, czy dadaści – definiują tę prawdę w podobnych kategoriach i rozwijają ją pod względem metodologicznym. Spotkanie wewnętrznej struktury własnego bytu z organizacją świata nadaje elementom sztuki podwójną jakość, zarazem zewnętrzną i wewnętrzną, co czyni z nich uprzywilejowane narzędzia pozwalające na ujawnianie znaczenia w określony sposób. Odnosi się to, po pierwsze, do malarstwa, biorąc pod uwagę, że należy ono do porządku obrazów *stricte* wizualnego (wyobrażenia nie są mentalne ani nie można ich dotknąć). Pod tym względem jednak malarstwo przypomina muzykę, sztukę dźwięku, ponieważ i muzyka, i malarstwo należą do kategorii sztuki wykorzystującej wrażenia odczuwane z dystansu, zgodnie z rozróżnieniem przekonująco nakreślonym przez Maurice'a Pradines'a. Wraz z pojawieniem się abstrakcji malarstwo poczęło mieć ambicję, którą Arthur Schopenhauer przypisywał wyłącznie muzyce: wiedzieć, jak dotrzeć do noumenu. Do owych sztuk artyści awangardy ochoczo dodawali poezję, z jej zdolnością przenikania do płaszczyzny transracjonalności (*zaum* u futurystów rosyjskich).

* Podstawa przekładu: Ph. Sers, *The Radical Avant-Garde and the Contemporary Avant-Garde*. Transl. J. P. Eburne. „New Literary History” 2010, nr 4. Tłumaczenie zostało skontrolowane z tekstem oryginalnym: Ph. Sers, *Point de Vue Critique: Avant-Garde Radicale et Avant-Garde Contemporaine en Art*. „Cités” 2002, nr 11.

Od tego momentu pojawia się pytanie nie o śmierć reprezentacji, ale o jej redefinicję. Według samych artystów kompozycja artystyczna stanowi zebranie znaczeń – reprezentację elementów w ramach porządku znaczenia. Zarazem jednak składa się na nią liturgia teraźniejszości, reprezentacja zdarzenia, którego artysta doświadcza jako spotkanie znaczeń i które pozostawia ślad w dziele sztuki.

Poprzez takie świadectwo filozofia sztuki podejmuje namysł nad postawą wobec Bycia, którą będę nazywał etosem ontologicznym. Przybierając postać konceptualnego schematu pojęciowego [*épure*], postawa ta opisuje asymptotyczne podejście do naszego możliwego związku z jakimś początkiem lub też ze znaczeniem rzeczy; proponuje nieskończenie odnawialny tryb wartościowania. Jej owocami są same dzieła sztuki, prace te z kolei stanowią ślad tej relacji, składając się na świadectwo dawane przez artystę czy poetę. Taka definicja dzieła sztuki wyraźnie podważa zasadę wartościującej obojętności, charakterystyczną dla ponowoczesnego myślenia o sztuce, o ile myślenie to wydaje się wyraźnie uwikłane w interesy totalitarnej intencjonalności. Jeśli zatem prawdą jest, że myśl zostaje wezwana do osądzenia wartości tych owoców, to wartościowanie takie wymaga zrehabilitowania funkcji krytycznej, która musi całkowicie odciąć się od oceny smaku, a zamiast tego zaangażować się w procesie prawdy. Dzieło sztuki to, rzecz jasna, podstawowy materiał dla konkretnego świadectwa, lecz jednocześnie historie samych artystów na temat warunków wyłonienia się dzieła w ich życiu są nierozdzielnie związane z dziełem, z którym utrzymują złożoną relację. Relacja ta, powstająca w momencie, gdy dzieło jawi się jako szczególnie demonstratywny i nowatorski punkt zwrotny dla procesu prawdy, wskazuje na rozwój twórczy, który doprowadził do samego dzieła.

Od czasu rewolucji abstrakcyjnej takie sztuki jak malarstwo, muzyka czy poezja zdołały uwolnić się od funkcji deskryptywnej i zyskać w zamian funkcję inwentaryzacji znaczenia, czego jesteśmy świadkami w przypadku radykalnej awangardy wczesnego XX wieku; od tej pory tak właśnie sztuki będą podchodziły do Bycia. Owoce tych działań – same dzieła – dają świadectwo postawy wobec Bycia, czyli wobec etosu ontologicznego. Status prawdy w sztuce odnosi się do spotkania absolutu z etosem. Trudność wynika stąd, że nie mamy do czynienia z kwestią wyizolowania prawdy zewnętrznej w stosunku do świadomości (zgodnie z systemem określającym prawdę, poprzez spotkanie świadomości z materialną rzeczywistością będącą wobec tamtej zewnętrzną). Tajemnica absolutu polega bowiem na tym, że pomimo radykalnej odmienności sytuuje się on u samego źródła naszej egzystencji, a więc u podstaw naszej istoty.

Określanie prawdy pociąga za sobą rozważenie składników życiowego doświadczenia potwierdzających relację z Bytem, z którym konfrontujemy się w procesie wyostrzonego postrzegania. Rozpoznanie to łączy się z etosem i stanowi ostateczne zadanie każdej filozofii sztuki. Wnikliwe postrzeganie wkracza tu niechybnie, gdyż eschatologiczny wymiar ontologicznej konieczności prowadzi do etosu transgresji wobec konwencji świata; postrzeganie jest zatem nierozdzielnie związane z identyfikacją wartości, gdziekolwiek się ono odbywa.

Inteligibilność artystyczna manifestuje się jako zbieżność między tym, co filozofia chińska określa jako „serce-umysł”, a tym, co tradycja hezychastyczna nazywa „energiami” połączonymi w postawie konieczności moralnej. Poprzez takie koncepcje powrócić możemy na nowo do sposobu, w jaki Wasilij Kandinsky rozumiał

„wewnętrzny rezonans”: w jego ujęciu niewiele ma on wspólnego z wartościowaniem estetycznym, funkcjonuje raczej jako rodzaj wskaźnika szacującego doświadczenie zdarzenia, a także własny potencjał jako instrumentu znaczenia.

Wydaje się, że termin „awangarda” zdążył spowszednieć w naszym myśleniu o sztuce. Od XIX stulecia jego użycie rozpowszechniło się, określając każdy ruch artystyczny, który można opisać jako nowatorski. Los tego terminu wynika z trafności metaforyki militarnej przyrównującej inwencję artystyczną do działania niewielkiej grupy sił, która wyprawia się przed maszerującą armią, żeby utorować jej drogę. W ten sposób ujawnia się kilka podstawowych cech awangardy, przede wszystkim przekonanie, iż awangarda przywraca kolektywny wymiar eksploracyjnej kreatywności. Termin ten przywołuje na myśl również okoliczności konfliktu między kreatywnością a dominującym społeczeństwem; jednocześnie musimy mieć na uwadze, że „awangarda” desygnuje działalność artystyczną jako środek otwierania nowego terytorium.

Obecne problemy z tym terminem wynikają z jego społecznej i ekonomicznej waloryzacji, która zyskała już taką wagę, że wszyscy artyści chcą być uznawani za awangardowych, nawet jeśli twierdzą, iż istota awangardyzmu to niewiele więcej niż spektakularna rewolucja w zakresie formy. Pojęcie awangardy oddala się następnie od swojego pierwotnego sensu, zaczynając oznaczać raczej nastawienie na nowatorstwo formalne niż porzucenie eksploracji i radykalnej kreatywności, która kłóci się z konwencją. W związku z tym pozycje całej gamy tzw. awangard mogą się dostosować do ram pewnego konsensusu ekonomicznego ceniącego nowatorstwo formalne ze względu na konkurencyjność i rentowność. Zarazem jednak konkurencyjność doprowadza do zaniku kolektywnego wymiaru nowatorskiej kreatywności, który bez wątpienia był jedną z fundamentalnych cech awangardy. Musimy zatem zaakceptować ideę, że ewolucja awangardy, która zmusza ją do podążania za trendami rynku, przynosi także jej śmierć – śmierć, której świadkami chcą z nas uczynić rynek sztuki i konsensus instytucji, wieńcząc jej najbardziej niedorzeczne propozycje wystawami muzealnymi. Te wstępne uwagi podkreślają niestabilność terminów takich jak „awangarda” w odniesieniu do doświadczenia artystycznego. Nie jest bowiem jasne, czy ów termin oznacza to samo dla awangardy pierwszej połowy XX wieku i dla awangardy późniejszej.

W kontekście współczesnej awangardy warto przypomnieć istotne zastrzeżenia formułowane przez twórców awangardy radykalnej od samego jej początku. W liście do Hansa Richtera, który wówczas kreował się na historyka dadaizmu, Marcel Duchamp pisze:

neodadaizm, który nazywają teraz nowym realizmem, pop-artem, asamblażem itd., jest łatwym wyjściem i żyje tym, co uczynił dadaizm. Kiedy odkryłem *ready-made*, chciałem zniechęcić do karnawału estetyzmu. W neodadaizmie wzięli moje *ready-mades* i odnaleźli w nich wartość estetyczną. Rzuciłem im w twarz suszarkę do butelek i pisuar jako prowokację, a oni teraz podziwiają je za ich estetyczne piękno¹.

Potępienie to – którego skądinąd uprzejmy Duchamp nigdy nie wycofał – kryje

¹ M. Duchamp, list do H. Richtera, z 10 XI 1961. Cyt. za: H. Richter, *Dada: Art and Anti-Art*. Transl. D. Britt. New York 1965, s. 207–208.

w sobie autentyczną bolączkę: w rzeczy samej, w awangardzie współczesnej trudno odnaleźć cechy artystyczne, których odkrywania nauczyła nas pierwsza awangarda.

Niesprawiedliwe byłoby systematyczne spisywanie na straty współczesnej awangardy w całości, tak jakby tworzyła ona niezróżnicowaną całość; zarazem jednak pomaga nam to uwypuklić kwestie, o które właśnie chodzi. To, co kwestionuje Duchamp w omawianych praktykach artystycznych, to błąd w ocenie. Błąd ten wiąże się z całą gamą czynników, które prowadzą do poważnych mylnych interpretacji w wymagających oczach pionierów takich jak Duchamp.

Paradoksalnie żyjemy obecnie pod nowym zakazem przedstawiania, który przypomina najwcześniejsze zakazy z okresu biblijnego. Ten potajemny współczesny zakaz wyraża się poprzez dewaluację ikonicznego instrumentu przedstawiania jako narzędzia dostępu do znaczenia. Główne tendencje w dzisiejszej twórczości artystycznej proponują albo sprowadzenie sztuki do funkcji języka dyskursywnego, czyli przyjęcie standardu językowego, który uczyniłby kreację przedstawieniową produktem ubocznym dyskursu, albo powiązanie jej z psychoanalitycznym materiałem źródłowym, który w dużym stopniu pozostaje niezależny od jednostkowej odpowiedzialności. W obu przypadkach tego rodzaju ograniczenia są tożsame z odmówieniem twórczości artystycznej funkcji poznawczych, szczególnie tych właściwych obrazowi.

W tych okolicznościach każdy artysta zachowuje się tak, jak gdyby musiał skonstruować system aksjomatyczny bez względu na jego adekwatność. To tak, jakby wszystkie teoretyczne konstrukty i eksperymentalne podejścia były systematycznie wykluczane ze współczesnego krajobrazu artystycznego. Jesteśmy świadkami szeroko zakrojonego zaprzeczenia autonomii artysty oraz prawdziwej funkcji sztuki. To zaprzeczenie dotyczy głównie malarstwa i sztuk plastycznych, jednakże szybko rozprzestrzeniło się także na inne praktyki twórcze. Tendencja do zaprzeczania wiąże się z trzema zjawiskami społecznymi, których połączone efekty dezorganizują paradygmat awangardowy. Pierwszym jest skłonność do dewaluacji obrazu – i twórczości artystycznej w ogóle – jako szczególnego miejsca naoczności [*evidence*]; oprócz tego obserwujemy erozję nadziei spowodowaną tzw. końcem utopii [*fin des utopies*], a wreszcie tendencję do kwestionowania inspiracji, zarówno w sztuce, jak i w innych dziedzinach, np. w religii.

Dewaluacja obrazu i twórczości artystycznej jako konkretnych miejsc inteligibilności prowadzi do koncepcji, zgodnie z którą świat dostarcza standardów dla twórczości artystycznej, jak też miejsca do jej oceny: w ten sposób porzucamy wartościowanie na rzecz konsensusu „ogółu” (Søren Kierkegaard). Tym, co w konsekwencji zostaje przysłonięte, jest fundamentalna intuicja artystów, dla których artystyczna inteligibilność stanowi oś, dokoła której zorganizowany jest świat. Rzeczywiście, o ile sztuka funkcjonuje przez transfer inteligibilności, o tyle twórczość artystyczna zgodna z zasadą ewaluacji potwierdza się jako miejsce odszyfrowania spójności zjawisk, „formacyjny” standard dla świata. Prace artystów radykalnej awangardy sprowadzają elementy świata do miejsca czytelności – czy to „elementarnej”, jak u pierwszych abstrakcjonistów, mechanomorficznnej, jak w pracach Duchampa, czy też wizjonerskiej – w dziełach Richtera.

Współczesna awangarda związana jest z dewaluacją obrazu, ponieważ nadaje priorytet nowatorstwu formalnemu kosztem rygoru treściowego.

Naszą epokę wciąż cechuje fascynacja narzędziem [*ustensile*]. Znaczenie narzędzia bierze się z fałszywego odniesienia do Duchampa². Duchamp poddał narzędzie procesowi przechwycenia [*détournement*] i przekształcił jego techniki. Jednakże niezmiennione przez Duchampa narzędzie ogranicza twórczość artystyczną do „formy stałej” [„*forme constante*”] (termin zapożyczony z myśli chińskiej). W przeciwieństwie do tego „stała zasada wewnętrzna” [„*principe interne constant*”] w sztuce rozwija się stopniowo jako rytm stosowny dla wszystkich możliwości formalnych; to właśnie z tego powodu myśliciele chińscy, dla których rytm zawiera całą dynamikę wszechświata, poszukują go w skale, chmurze, korzeniu, bambusie. Dadaizm pochwyił go przez przypadek, w ramach prowokacji znaczeniowej. Zgłębianie znaczenia rzeczy stanowi jedną z funkcji sztuk czystych (malarstwa, muzyki, poezji). Ale promowanie narzędzia doprowadziło, co całkiem logiczne, do pomieszania sztuki czystej ze sztukami użytkowymi, czego jesteśmy świadkami obecnie: nawet najbardziej komercyjne zawody, takie jak projektant ubiorów czy kucharz, aspirują do funkcji uprzednio zastrzeżonej dla sztuk czystych, które pozostają jedynymi sztukami odpowiednimi do tworzenia *mathesis* przekształcania świata.

Drugie zjawisko, które nas tu interesuje, to przekonanie o „końcu utopii”, zrównujące intencję ulepszenia świata z ideologią. Jesteśmy zatem świadkami erozji – samej w sobie eschatologicznej – naszego horyzontu oczekiwań. U źródeł zamiaru przekształcenia świata poprzez sztukę leży bez wątpienia idea postępu. Opiera się ona na przekonaniu o pozytywności sekwencji temporalnej. W mentalności radykalnej awangardy występuje związek między utopią a prorocstwem, które tchnie życie w jej największe projekty, takie jak *Pomnik Władimira Tatlina* z 1920 roku czy też w bezużyteczną katedrę Kurta Schwittersa. Porzucenie tej nadziei oznacza powrót do przestarzałego pojęcia czasu jako miary degeneracji stanu pierwotnej doskonałości uznawanej za wiek złoty. Zaprzeczając wszelkiemu postępowi poza postępowem technicznym, współczesność doprowadziła do systematycznego promowania mody i okoliczności. Nie jest jednak prawdą, że wszystkie elementy czasu są od razu inteligibilne; zawsze istnieje podwójne odczytanie, które związane będzie zarówno z wartościowaniem, jak i z wnikięciem. Podwójna lektura pozwala nam rozpoznać, co stanowi *zdarzenie* w czasie, i odróżnić je od tego, co jest jedynie *okolicznością*. Zdarzenie to coś posiadającego znaczenie i zarazem coś, co to znaczenie ujawnia. Zdarzenie, które obejmuje relację terażniejszości z absolutem, wytycza zbieżność momentu z przekroczeniem własnych ograniczeń. Jeżeli chodzi o okoliczność, jest to po prostu to, co związane z chwilą i co nie składa się już z niczego, gdy na to spojrzymy. Jest tym, co gubi się w ulotności chaotycznego następstwa chwil świata.

Wiara w koniec utopii zamraża czas. Wzmacniając ideę, zgodnie z którą świat stanowi standard dla twórczości artystycznej, wiara ta czyni twórczość artysty daremną – redukując ją do przyziemnej formy spektaklu, który funkcjonuje przez znowę pewnej grupy wywierającej nacisk pod postacią zastraszenia wolnej świadomości. Zastraszenie reprezentuje uchylene się od dialogu, co jest równoznaczne z odrzuceniem drugiego; nie ma ono nic wspólnego z „prowokacjami” radykalnej

² Więcej na ten temat zob. Ph. Sers, *Duchamp confisqué, Marcel retrouvé*. Paris 2009.

awangardy, takimi jak choćby dadaizm. Prowokacja stanowi bowiem zaproszenie do odejścia od konwencji, zastraszenie przeciwnie – jest naciskiem na trzymanie się jej. Działa zatem przeciwko wolności.

Wreszcie, trzecie zjawisko wpływające na los paradygmatu awangardowego to tendencja do kwestionowania inspiracji przez prefabrykowaną myśl [*le prêt-à-penser*]. Poszukiwanie i ocena inspiracji konstytuują jednak nieodzowną część pracy artysty. Inspiracja – spotkanie z transcendencją – mylona bywa z halucynacją, czyli z percepcją bezprzedmiotową. Rezultatem tej negacji transcendencji jest perwersyjna personifikacja dzieła ze szkodą dla konstrukcji osoby w jej relacji do absolutu. Dzieło wytwarza sztuczny świat łatwo asymilowany w sferze komercji i polityki. Ale definiując elementy dzieła jako jego środki, a transfer inteligibilności lub „poznawalnej” [*cogitable*] pewności jako jego cel, podkreślam, że to zbieżność środków i celów umożliwia dziełu funkcjonowanie jako narzędzie konstruowania osobowości. Nie ma to nic wspólnego ze sferą komercji czy propagandy.

Oprócz technik awaryjnego lądowania w konsumenckiej natychmiastowości epoka współczesna była także świadkiem powstawania konsensusu dotyczącego (moralnej) transgresji, który zastąpił transgresję konsensusu. Jesteśmy wobec tego świadkami wyłonienia się rytuałów fałszywej transcendencji. Konsensus dotyczący transgresji opiera się na idei, że konieczne jest wyzwolenie się od moralności. Transgresja konsensusu, z drugiej strony, wywodzi się z pewnego problemu: zupełnego przewartościowania moralnego. Samo odwrócenie wartości nie stanowi odrzucenia wartości. Prawdziwą transgresją, do której dąży twórczość artystyczna, jest raczej przekroczenie ograniczeń ludzkiej skończoności. Ten drugi jej rodzaj zakłada pewien pozytywny projekt względem filozofii moralnej. Istotnie, trzy lata po książce *Poza dobrem i złem* Friedrich Nietzsche sam zauważa konieczność moralności i prawdy w słynnym liście z Turnu, *Przypadek Wagnera*: „Aby muzyka nie stała się sztuką kłamstwa”³. A jednak znaczna część współczesnej awangardy wyewoluowała w ten zagmatwany sposób z romantyzmu ku dandyzmowi, od spleenu do nihilizmu. Nihilizm pociąga za sobą wycofanie się z absolutu – to bez wątpienia największa i najbardziej podstawowa różnica dzieląca współczesną awangardę od awangardy radykalnej. Wspomniane wycofanie prowadzi bowiem do obojętności w wartościowaniu („wszystko wolno”), która jest skuteczną sojuszniką totalitaryzmu.

Możemy poszukiwać nihilizmu w awangardzie radykalnej, ale go tam nie znajdziemy. Pośród zamętów ubiegłego stulecia, w różnych sferach twórczości artystycznej, radykalna awangarda wypracowała paradygmat sztuki, wspólną walkę i jednorodny zespół zainteresowań. Zapoczątkowana przez nią rewolucja grupuje się wokół czterech głównych ruchów syntezujących: pierwszym jest walka abstrakcji z figuratywnością w malarstwie, prowadzona przez Wasilija Kandinsky’ego, Pieta Mondriana i Kazimierza Malewicza; drugi to walka poezji z literaturą na polu twórczości werbalnej, wiedzona przez poetów „zaumu” oraz transrozumu, jak również przez dadaizm i surrealizm André Bretona; trzecim będzie walka wymiaru wnętrza przeciwko stylowi w architekturze, której głównymi teoretykami byli Theo

³ F. Nietzsche, *Przypadek Wagnera. Problem muzykanta*. Przeł. S. Gromadzki. „Nowa Krytyka” 2003, nr 15, s. 28.

van Doesburg i Le Corbusier; w końcu czwarty to walka teatru „metafizycznego” przeciwko dramatowi psychologicznemu w scenografii, na której czele stoją Hugo Ball oraz Antonin Artaud.

Następujące elementy uważam za to, co cementuje awangardę: ustanowienie stałej zasady wewnętrznej jako opozycji wobec stałej formy, które prowadzi sztukę ku zgłębianiu pierwotnych dynamik; afirmację autonomii jednostkowej świadomości twórczej wobec oceny, która odrzuca autorytety i wiedzę ku indywidualnej weryfikacji; systematyczną eksplorację wszelkich form inności, która nie pozwala sprowadzić sztuki do jednej tradycji kulturowej, ale otwiera twórczość na odległe, obce czy „prymitywne” cywilizacje i dzieła sztuki; otwartość na transcendencję, umożliwiającą dostęp do elementów odmiennych lub przewyższających to, co inne i co wychodzi poza wiedzę potoczną; chęć przekształcenia świata poprzez sztukę, która staje się konkretnym, a przy tym uprzywilejowanym narzędziem transformacji; w końcu ideę, że akt twórczy niesie ze sobą niezadowolenie, które wykracza poza prostą grę estetyk i wymaga spojrzenia etycznego połączonego z wymogiem eschatologicznym.

To właśnie z tytułu tego zakorzenienia etycznego radykalna awangarda stanowi miejsce oporu wobec totalitaryzmu.

Z angielskiego przełożyła *Iwona Boruszkowska*
Uniwersytet Jagielloński, Kraków
ORCID: 0000-0001-8021-9210

Abstract

PHILIPPE SERS Collège des Bernardins, Paris

THE RADICAL AVANT-GARDE AND THE CONTEMPORARY AVANT-GARDE

This essay invokes the ontological ethos of the avant-garde work as a particular way of disclosing meaning. The avant-garde, according to Philippe Sers, signals not the ruin of representation but its redefinition; not the debunking of truth but a new relationship to truth. Here Sers manifests his impatience with current accounts of the avant-garde that remain fixated on its nihilism, formal novelty, and value-leveling dimensions. The contemporary infatuation with transgression epitomizes a false transcendence that only plays into the logic of contemporary capitalism. Highlighting the strains of iconophobia that pervades language-based aesthetic theories, the essay calls for a new reassessment of the cognitive and transformative power of images. The status of the original avant-garde work lies not in its negativity but its utopianism, its harboring the moment of transcendence that is profoundly ethical in its implications.

SOTIRIOS KARAGEORGOS Uniwersytet Warszawski

„UNDULA” – ZA KULISAMI EGZYSTENCJI

Na łamach dwutygodnika „Świt” 15 I 1922 ukazało się opowiadanie Marceliego Weron *Undula*¹. Przez prawie 100 lat nie wiedzieliśmy o tym bardzo wczesnym i nieznanym debiucie literackim Brunona Schulza. Autor nie był jeszcze wtedy pisarzem, lecz artystą i grafikiem. Wiedzieliśmy tylko o jego oficjalnym debiucie literackim – o zbiorze opowiadań *Sklepy cynamonowe*, który został wydany dopiero w 1933 roku. Nowe odkrycie zaskoczyło schulzologów nie mających najmniejszego pojęcia o istnieniu wspomnianego tekstu. Odkryła go Łesia Chomycz. Badaczka opublikowała w 2019 roku w periodyku literackim „Schulz/Forum” artykuł, w którym omawia wystawę zorganizowaną w Borysławiu w 1921 roku, gdzie pojawiły się dzieła plastyczne artysty z Drohobycza². W tym samym artykule pisze Chomycz również o „nowym wątku” – o odnalezieniu opowiadania *Undula*. Autorka słusznie zauważa, że wiąże się ono bezpośrednio z twórczością Schulza. *Undula* to główna bohaterka największego dzieła plastycznego: cyklu rycin *Xięga bałwochwalcza*. Oprócz tytułowej postaci w tekście spotykamy się niemal ze wszystkimi wątkami, które zostały rozwinięte w późniejszej prozie pisarza. Jak czytamy w szkicu Ariko Kato *Is Marceli Weron Bruno Schulz? The Newly Discovered Short Story „Undula”* – żaden schulzolog nie zakwestionował jego autorstwa³. Możemy potwierdzić, że Weron i Schulz to jedna i ta sama osoba. Każdy badacz tej twórczości od razu rozpoznaje, iż *Undula* wyszła spod pióra Schulza.

Chociaż autorstwo pisarza nie zostało zakwestionowane, historycy literatury, ku mojemu zdziwieniu, lekceważą znaczenie wspomnianego odkrycia. Wartość literacka tego wczesnego opowiadania nie jest równa późniejszym tekstom Schulza zawartym w zbiorach *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* oraz innym jego utworom. Odkrycie nowego dzieła Schulza ogranicza się – jak na razie – tylko do przetłumaczenia *Unduli* na różne języki czy do sformułowania argumentów za jej autentycznością. Wśród ekspertów panuje przekonanie, że to dobrze, iż odkryliśmy ów dotąd nieznaną tekst, ale też że raczej niewiele wzbogaca on naszą wiedzę i nie zmienia naszego zdania o pisarzu. Nie zgadzam się z tym powszechnym twierdze-

¹ M. Weron [właśc. B. Schulz], *Undula*. „Świt”. Organ urzędników naftowych w Borysławiu 1922, nr 25/26, z 15 I.

² Ł. Chomycz, *Wokół wystawy w Borysławiu. O dwóch debiutach Brunona Schulza*. „Schulz/Forum” 2019, nr 14.

³ A. Kato, *Is Marceli Weron Bruno Schulz? The Newly Discovered Short Story „Undula”*. „The Polish Review” 2021, nr 4.

niem. Może faktycznie opowiadania *Undula* nie należy porównywać z innymi utworami Schulza pod względem wartości literacko-artystycznych, właśnie dlatego jednak uważam, że powinno nas ono jeszcze bardziej zainteresować.

Schulz to wyjątkowy, wielowymiarowy, tajemniczy i niemalże ezoteryczny pisarz. W jego wczesnym tekście pojawiają się, jak zostało już wspomniane, prawie wszystkie wątki rozwinięte w późniejszej twórczości drohobyczanina. Właśnie niedojrzałe jeszcze pióro przyszłego mistrza literackiego mogłoby, moim zdaniem, odsłonić – charakterystyczną dla pisarza – percepcję świata i źródło skrytych, zawyłych sensów jego późniejszych arcydzieł. Wiemy też, że ów tekst łączy się bezpośrednio z pracami artysty eksponowanymi na wystawie w Borysławiu. Widzimy zresztą, iż *Undula* stanowi niemal literacki odpowiednik cyklu rycin Schulza *Xięga bałwochwalcza*. To pozwala ponownie wysunąć tezę Serge'a Fauchereau – odrzuconą przez Jerzego Ficowskiego i przez większość badaczy – dotyczącą istnienia tekstu, który wiąże się z tymi rycinami, oraz opinie, że opowiadają one konkretną historię⁴. Nie zamierzam tutaj wspierać tej opinii. Sądzę jednak, że *Undula* może mieć istotne znaczenie w interpretacji twórczości artysty – zarówno literackiej, jak i plastycznej. Odkrycie opowiadania Schulza może więc okazać się jeszcze ważniejsze niż odkrycie jakichś późniejszych, dojrzałych jego dzieł.

W opowiadaniu *Undula* główny bohater-narrator opisuje swoje „majaki” w czasie ciężkiej, długotrwałej choroby. Historia zaczyna się tak: „Musiały już upłynąć tygodnie, miesiące, od kiedy zamknięty jestem w tej samotni” (U 5)⁵.

W liście do Romany Halpern, w którym Schulz próbuje pocieszyć przyjaciółkę, czytamy:

Ja sam leżałem raz przez 6 miesięcy – miałem wtedy 22 lat⟨a⟩ – i czas ten we wspomnieniu nie wydaje mi się najgorszym czasem mego życia⁶.

Wiemy, iż autor *Sklepów cynamonowych* był słabego zdrowia, ale w liście mowa o długotrwałej, ciężkiej chorobie. Nie możemy wykluczyć, że tekst *Unduli* został zainspirowany i stworzony pod wpływem tego właśnie stanu. Jak zauważamy po lekturze opowiadania, wspomniane doświadczenie mogło doprowadzić Schulza do sytuacji granicznej, do skonfrontowania się ze śmiercią. Jeśli autor miał 22 lata w trakcie choroby, to przypuszczalnie chodziło o 1914 rok. Natomiast zdaniem Ficowskiego, w roku 1911 Schulz „przez sześć miesięcy obłożnie choruje na zapalenie płuc i niedomogę serca [...]”⁷. Ojciec pisarza zmarł w roku 1915 po wieloletniej

⁴ S. Fauchereau, *Twórczość Brunona Schulza*. (Wstęp do francuskiego wydania *Xięgi bałwochwalczej*). Przeł. A. Trznadel-Szczepanek. „Twórczość” 1985, nr 7/8. Zob. też B. Schulz, *Le Livre idolâtre*. Préface S. Fauchereau. Postface W. Chmurzyński. Quimper 1983.

⁵ Skrótom U odsyłam do: M. Weron [właśc. B. Schulz], *Undula*. „Schulz/Forum” 2019, nr 14. Ponadto w artykule stosuję skrót P odnoszący się do edycji tego autora: *Proza*. Przedmowa: A. Sanderauer, *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu*. Wyd. 2. Kraków 1973. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

⁶ B. Schulz, list do R. Halpern, z listopada 1936. W: *Dzieła zebrane*. T. 5: *Księga listów*. Zebrał i przygotował do druku J. Ficowski, uzup. S. Danecki. Gdańsk 2016, s. 138.

⁷ J. Ficowski, *Bruno, syn Jakuba*. W: *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*. Wyd. 3, popr. i uzup. Warszawa 1992, s. 29. Jeszcze jedna interesująca opinia o „pisarskiej inicjacji” oraz o chorobie drohobyczanina, która również wiąże się z 1911 rokiem, pojawia się w szkicu *Teka*

chorobie – informacja ta sugeruje, iż prawdopodobnie był przykuty do łóżka w tym samym czasie, co syn.

Działalność artystyczna Schulza rodzi się dopiero po zakończeniu wojny w roku 1918 i po jego powrocie z Wiednia. Początkowo, przynajmniej tak do niedawna uważano, twórca nie zajmował się pisarstwem. Ukoronowaniem tego pierwszego okresu są ryciny *Xięgi batwochwalczej* z 1920 roku. Mniej więcej w podobnym czasie, albo raczej trochę później, powstaje *Undula*, literacki odpowiednik wspomnianego cyklu rycin, w której artysta opisuje w pewnym sensie prace tam zawarte jako własne doświadczenia choroby, jako podróż przez majaki senne do Hadesu i powrót stamtąd do życia.

Opowiadanie, choć bardzo krótkie, dzieli się na pięć części. W pierwszej dowiadujemy się, iż główny bohater leży sam, chory od miesięcy, a „majaki jawy płaczą się z wytworami omroczy sennej” (U 5). Warto podkreślić, że w tej sytuacji granicznej wyraźnie można dostrzec deformację czasoprzestrzeni. Narrator-bohater staje się dużo mniejszy od przedmiotów, które go otaczają, podobnie jak działo się w przypadku bohaterki z *Alicji w Krainie Czarów*: „Czasem odpoznaję te nad miarę wielkie meble, sięgające do sufitu [...]”, „Leżę w rogu długiego żółtego łóżka, wypełniając zaledwie trzecią jego część mym ciałem” (U 5). Nie tylko przestrzeń, lecz również czas zmienia się i cofa: „Zdaje mi się, że w tym długim krzywym pokoju już kiedyś dawno mieszkałem”. W dodatku czas staje się rytmiczny. Narrator skupia się na rytmie własnego oddechu i czuje, że „w zgodzie z tym rytmem idzie oddech wszystkich rzeczy”. Otoczenie zaczyna ożywać: wieloramienna lampa „zwiesza się ze stropu, kołysząc się z lekka”, „Stare sprzęty trzaskają i trzeszczą [...]”, „w głębi pokoju czają się i spiskują cienie [...]”. W żółtej samotni narrator śpi i budzi się, przedzierając się „skróś chorych zarosli majaków i snów” (U 5).

W drugiej części opowiadania jesteśmy już w świecie majaków pisarza. „Może na świecie już wiosna”, ale bohater-narrator pamięta „ten szary, ciężki świt lutowego dnia, ten purpurowy korowód bakchantów [...]. [...] blade przehulane noce, [...] księżycowe parki podmiejskie [...]” (U 5). Podąża za korowodem: „jak cma oczarowana uśmiechem Unduli” (U 5), aż do momentu, kiedy „karnawał wypluł [bohatera] na wpół martwego na jakiejś pustej ulicy w gęstej omroczy przed świtem” (U 6). Opis ten stanowi odpowiednik literacki znanego rysunku Schulza *Bachanalia* z 1920 roku. Podkreśliłem już wyjątkowy charakter owego dzieła, interpretując twórczość drohobyżanina w pracy opublikowanej w „Pamiętniku Literackim” w 2019 roku. Oto jak omówiłem wtedy symbolikę wspomnianego obrazu:

Panuje [w *Bachanaliach*] dionizyjska atmosfera unicestwienia *principium individuationis*. Kobiety symbolizują odwieczną żywiołową przemienność materii. Korowód efebów pelzających za nimi i padających na ziemię to tłum tymczasowych i krótkotrwałych masek istnienia indywidualnego [...]. Oto

o Schulzu i o *Atlasie* (w: *Ziemia księżycowa. Druga opowieść o Wielkim Księstwie Bataku*. Warszawa 2002, s. 72) A. Chciuka, prozaika i ucznia autora *Sanatorium pod Klepsydrą*. Chciuk przytacza tu rozmowę, którą odbył ze swoim nauczycielem w trakcie spaceru. Schulz powiedział Chciukowi, że w roku 1911, wkrótce po maturze, stał się naocznym świadkiem masakry ponad 30 osób podczas protestu, który miał miejsce w Drohobyczu. Autor *Sklepow cynamonowych* wspominał: „To był ten szok, bez którego nie rodzi się w nas pisarz. Rozchorowałem się potem, bóle głowy, wymioty, doktor Eliasiewicz podejrzewał zapalenie mózgu [...]” (*ibidem*).

właśnie religia drohobyckiego pustelnika, który stoi z boku w stroju pierrota i – choć zrezygnował z korowodu życia – dzieli los ekstatycznej śmierci⁸.



Rycina *Bachanalia* (1920)

Dysponując literackim odpowiednikiem rysunku, jesteśmy w stanie porównać dwie wersje przedstawienia motywu Schulzowskiego. Po pierwsze, w wersji literackiej pojawia się jedna kobieta, Undula, na rysunku natomiast przewożą dwie postaci kobiece. Niewątpliwie Undula to symbol kobiety bezosobowej, kobiety *par excellence*. Możemy nawet traktować ją jako ucieleśnienie pewnych atrybutów żeńskich. Jest ona atrakcyjna, wulgarna i wyzywająca. Realizuje wszystkie te atrybuty w jednej formie bezosobowej. Stanowi artystyczne wcielenie *pragnienia* twórcy, to jego rzeczywista muza. Musi ona zachować swój charakter żywiołowy i bezosobowy, aby nie stracić integralności. Podwójna postać kobieca znajdująca się na rycinie właśnie przełamuje zasadę *principium individuationis*, staje się ponadindywidualna, ponadosobowa. Padający efebowie ukazani na rysunku stają się zaś w tekście tancerzami Unduli. A wreszcie *alter ego* autora (*pierrot*) zmienia się w „ćmę oczarowaną uśmiechem Unduli”. Nader wyraźny jest symbol autodestrukcyjnej ćmy, która leci prosto do światła ognia. Korowód życia prowadzony jest przez śmierć przedstawioną jako Undula, stanowiąca jednocześnie

⁸ S. Karageorgos, *Wątki religijne w twórczości Brunona Schulza. Stan badań i perspektywy badawcze*. „Pamiętnik Literacki” 2019, z. 1, s. 31.

personifikację erotycznego pragnienia autora: „Undulę w czarnych gazach i majteczkach, Undulę gorejącą oczyma za czarną koronką wachlarza” (U 6). Już w pierwszej scenie rozgrywającego się tu dramatu postać ta patrzy bohaterowi w oczy. Później karnawał „wypływa” go na wpół martwego. Narrator rozpoczyna potem:

te wędrowki omackiem, ze snem na powiekach po jakichś starych schodach, pnących się skrós wielu ciemnych pięt, przeprawy przez czarne przestrzenie strychowe, napowietrzne wspinania się po galeiach, chwiejących się w ciemnych podmuchach wiatru, aż wreszcie wchłonał mnie ten zaciszny, wiadomy kurtyarz, gdzie znalazłem się u wejścia do mieszkania lat dziecińczych. [U 6]

W przywołanej scenie można rozpoznać główny motyw Schulzowski (w stanie surowszym niż w dziełach późniejszych i dojrzałych) – ponowne wkraczanie do krainy dzieciństwa. Należałoby nawet stwierdzić, iż w *Unduli* motyw powrotu do dzieciństwa znajduje się *in statu nascendi*. Wolno zaryzykować przypuszczenie, że ukształtował się on definitywnie w trakcie tej długiej, potencjalnie śmiertelnej choroby i że to na nim opiera się cała twórczość literacka drohobyczanina. Powrót do dzieciństwa stał się już rzeczywistością, jednak nie tylko to jest tu ważne: „z głębi mieszkania wyszła cicho dawna pokojówka Adela, stąpając bezgłośnie na aksamitnych korkach pantofelków”. Adela ma „perłowo białe [...] ramiona”, „czarną rozpiętą suknię”, „była śpiąca i opryskliwa”. Pisarz nie zapomniał również podkreślić, iż miała „wysmukłe nogi o łabędzich konturach [...]” (U 6). Postać ta pojawia się po raz pierwszy w twórczości pisarza w opowiadaniu *Undula*. Ficowski twierdził, że prototypem literackiej Adeli jest rzeczywista służąca z domu Schulzów, o imieniu Rachela⁹. Mamy więc w tym tekście do czynienia także z narodzinami postaci Adeli, literackiego odpowiednika Unduli.

Narrator „omackiem” znalazł swoje łóżko i „utonął twarzą w poduszkach” (U 6). Pod koniec drugiej części, w samym środku utworu odkrywamy scenę związaną w pewnym sensie z przeżywaniem własnej śmierci przez bohatera-narratora i widzimy jego pogrążanie się w nicości. Należałoby tu przywołać nieco dłuższy cytat:

Głuchy sen przetoczył się przeze mnie, niby ciężki wóz, naładowany miałem ciemności, i zasypał mnie omroka.

Wtedy noc zimowa zaczęła się zamurowywać czarną cegłą nicości. Nieskończone przestworza tężały w ślepa i głucha skałę, w ciężka, nieprzebitą masę, którą zarastała przestrzeń między rzeczami, i świat stęzał w nicość. [U 6]

Umieranie, jak widzimy w trzeciej części opowiadania, ma jednak charakter chwiejny. „Świat stęzał w nicość”, a narrator doświadcza, że funkcje biologiczne coraz bardziej słabną pod jej brzemieniem: „ciężko oddycha się [...]”, czuje się „ciśnienie tysięcy atmosfer ciemności”, „Puls staje się lekki i powierzchowny”. Do bohatera dolatują jeszcze „beznadziejne rozmowy”, „apatyczne, monotonne gawędy” samotnych ludzi „głęboko w litej masie nocy [...]”, kiedy niespodziewanie po raz kolejny pojawia się Undula. Undula teraz śpi. Ciemność porównana do „futrzanego niedźwiedzia” „wzięła” jej bezwładne, „aksamitne”, nagie ciało (U 6)¹⁰. Symbolika

⁹ J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny 2002, s. 275–276.

¹⁰ Zob. U 6: „Bezwładne i miękkie jej ciało, wyluskane z ciasnoty gazy, majteczek i pończoch, wzięła ciemność jak wielki futrzany niedźwiedź pod siebie, zamyka je w czterech swych ogromnych łapach

futrzaney ciemności, jak słusznie zauważyła Chomycz, występuje także w opowiadaniu *Manekiny*: „Leżąc twarzami na futrzanym brzuchu ciemności, odpływaliśmy na jego falistym oddechu w bezwiedzną nicość” (P 57). W opowiadaniu *Sklepy cynamonowe* nocne krzaki też mają „futro niedźwiedzie” (P 87). W „funebrycznym” rozdziale 17 *Wiosny* porównano je jeszcze do zmierzchu wiosennego, gdy –

nagromadzi się pod korzeniami [...], co jest przed wszelkim słowem [...], otwiera się rdzeń ciemnymi porami, jak futro niedźwiedzie. Pogrzyżć się twarzą w tym puszystym futrze zmierzchu, wtedy staje się przez chwilę całkiem ciemno, głucho i bez tchu jak pod wiekiem. [P 163]

Motyw ciemności obejmującej nagą kobietę pojawia się także w litografii Schulza z 1919 roku *Exlibris Stanisława Weingartena*. Tu jednak ciemność jest agresywna. Ręka demona porywa nagą kobietę, a orszak jej czcicieli pogrąża się w rozpacz. Mężczyzna po lewej stronie przypomina samego Schulza, na prawo natomiast znajduje się kościotrup z wężem. Władysław Panas zinterpretował to dzieło jako wizję apokaliptyczną¹¹. Symbolika ciemności czy nocy, stanowiących groźny żywioł, jest dość powszechna u pisarza i łączy się, jak wiadomo, z balladą Johanna Wolfganga von Goethego, *Król olch*, przeczytaną przez matkę małemu Brunonowi. Ciemność i noc połykają np. brata narratora i subiekta w opowiadaniu *Wichura* (P 107). W analizowanym tekście widzimy jednak, że Undula... „daje się bezwładna pożerać ciemności, a przez żyły jej różane płyną mleczne drogi gwiazd, wypite oczyma w [...] zawrotne noce karnawałowe” (U 6).

Ciemność absorbuje postać Unduli, ale i ona wchłania w siebie cały kosmos. W opowiadaniu *Edzio* tytułowy bohater obserwuje nagie ciało śpiącej Adeli, która jest „bezwładna, całkiem oddana głębokiemu rytmowi snu”. Warto zwrócić uwagę, że w żyłach Unduli – jak czytaliśmy – „płyną mleczne drogi gwiazd [...]”, natomiast „przez ciało” śpiącej Adeli w utworze *Edzio* „wędrują pluskwy [...]. [...] maszerują całym klanami, wielka wędrówka ludów podzielona na pokolenia i na rody” (P 272). Obraz przemieścił się z żył na skórę i z wszechświata na ziemię.

Następna scena, rozgrywająca się nadal w trzeciej części opowiadania, stanowi jego punkt kulminacyjny. Bohater-narrator znajduje się już w Hadesie, gdzie właśnie

i zbiera jej białe, aksamitne członki w jedną słodką i miękką garstkę, nad którą dysze swym purpurowym językiem”. W tej wskroś erotycznej scenie widzimy, że ciemność przedstawiona została jako kochanek Unduli. Jeśli chodzi o „płeć” ciemności czy nocy w „Schulzowskiej mitologii”, ciekawo wydaje się komentarz A. Czabanowskiej-Wróbel (*Obraz „Króla olch” w prozie Schulza*. 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, s. 300): „demony nocy są [...] pozbawione aspektu żeńskiego. [...] są natomiast męskie duchy ognia i powietrza [...]. [...] Noc związana z niebem i powietrzem jest zdecydowanie w opozycji do świata kobiet”. Inni badacze mają przeciwne zdanie na ten temat. W analizowanym tekście kochanek Unduli nie tylko jest samcem, ale również bestią (niedźwiedziem). Można jednak także Undulę, Schulzowską kobietę *par excellence*, utożsamiać z nocną ciemnością. Żywiołowa, archetypowa natura bohaterki ma w zasadzie charakter „faliczny” czy wampiryczny, Undula wchłania i zawiera ciemność w sobie, a więc jest w istocie nawet ponadpłciowa lub androginiczna.

¹¹ W. Panas, *Bruno od Mesjasza. Rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkunastu rysunkach Brunona Schulza*. Lublin 2001, s. 109–110.

następuje najbardziej intymne zbliżenie ze śmiercią¹². Undula jest tu nazwana „westchnieniem duszy do krainy szczęśliwych i doskonałych!” Dalej czytamy:

Jak rozszerzała się ma dusza t a m t y m ś w i a t ł e m, g d y m stał, Łazarz pokorny u t w y c h j a s n y c h p r o g ó w. P r z e z c i e b i e p o z n a ł e m w g o r a c y m d r e s z c z u r o z k o s z y m ą n ę d z ę i s z p e t o t ę w ś w i e t l e t w e j d o s k o n a ł o ś c i. [U 7; podkreśl. S. K.]

Undula wszakże odrzuca i potępia bohatera na zawsze i musi on „z najgłębszą pokorą posłuchać gestu [jej] ręki, która [go] precz odtrącała od [...] stołów biesiadnych” (U 7). Możemy porównać tę scenę z doświadczeniem śmierci przez pisarza-narratora¹³. Śmierć wypędza go jednak z „stołów biesiadnych” i z „krainy szczęśliwych i doskonałych” i zmusza do powrotu do życia: „Teraz czas mi powrócić do retorty, z której wyszedłem chybiony i nieudany. Idę do końca odcierpieć błąd Demiurga, który mnie stworzył”. Wspomniane „nędza i szpetota” nie dotyczą tylko narratora, lecz żywych ludzi ogólnie, natomiast „szczęśliwi i doskonali” są ci, którzy już zmarli (U 7). To zgadza się zresztą z koncepcją gnostycką, do jakiej bezpośrednio odsyła nas autor poprzez wprowadzenie postaci Demiurga, podkreślmy, odgrywającego istotną rolę w cyklu opowiadań *Traktat o manekinach* i pojawiającego się także w *Wiośnie*.

Warto porównać wspomniane spotkania bohatera-narratora z własną śmiercią-Undulą oraz pierwsze spotkanie Jakuba, głównego bohatera *Sklepów cynamonowych*, z jego „arcywrogiem” – Adela, w scenie sprząwania pokoju w opowiadaniu *Ptaki*. Jakub traktuje tę czynność jako „ważną ceremonię, której nie zaniedbywał nigdy być świadkiem [...]”. Śledzi w „rozkoszonym dreszczu” każdy ruch Adeli. Każde jej działanie ma „głębsze, symboliczne znaczenie”. Z jego oczu lały się łzy, „a ciałem wstrząsał rozkoszny spazm orgazmu” (P 53). Tomasz Bocheński rozpoznaje w tej scenie „orgiastyczną przyjemność” Jakuba związaną z „unicestwieniem siebie”, Adela zaś, porównana do śmierci, sprowadza – według badacza – „absolutną rozkosz, rozkosz unicestwienia »ja«”¹⁴. Na końcu opowiadania *Nawiedzenie*, poprzedzające-

¹² Symbolika postaci Unduli, odnoszona do pragnienia erotycznego z jednej strony i do śmierci – z drugiej, może tutaj przybrać charakter syntetyczny i równać się pragnieniu własnej śmierci, cechującemu bohatera-narratora.

¹³ Doświadczenie z pogranicza śmierci (*Near-Death Experience* (dalej: NDE)), nie należące wcale do rzadkości, jest powszechnie znane i brane pod uwagę przez badaczy, choć jeszcze nie zostało wytłumaczone naukowo. Niemal 5% ludzi sądzi, że przeżyło to doświadczenie, i z reguły ono radykalnie ich odmieniło. Zob. B. E n g m a n n, *Near-Death Experiences. Heavenly Insight or Human Illusion?* Stuttgart 2011. Trudno w omawianym tu przypadku na podstawie utworu Schulza zidentyfikować doświadczenie śmierci w dosłownym znaczeniu. *Undula* to dzieło literacko-artystyczne, a nie relacja pacjenta. Warto jednak zanotować pewne analogie: np. według licznych opowieści osób, które przeżyły śmierć kliniczną, pojawia się wtedy niezwykle światło. Pociąga ono i jednocześnie wzbudza niechęć do powrotu do życia. Czy możemy porównać ów fenomen do „światła doskonałości Unduli”? Radykalne zmiany w psychice człowieka stanowiące skutek różnego rodzaju doświadczeń przybliżających do śmierci często miały duży wpływ również na działania artystyczne takiej osoby. Znany jest przypadek F. Dostojewskiego, piszącego najlepsze swoje utwory po przeżyciu egzekucji, która okazała się upozorowana. Nie możemy więc pominąć kluczowego oddziaływania długotrwałej, ciężkiej choroby na kształtowanie się wyjątkowego talentu artysty z Drohobycza. O tym właśnie doświadczeniu pisze autor w swoim wczesnym debiucie.

¹⁴ T. B o c h e ŋ s k i, *Czarny humor w twórczości Brunona Schulza*. W zb.: „*W ulamkach zwierciadła...*”

go utwór *Ptaki*, jeszcze przed spotkaniem dwóch bohaterów, dowiadujemy się, że Jakub mógłby „zniknąć pewnego dnia [...], jak szara kupka śmieci, gromadząca się w kącie, którą Adela co dzień wynosiła na śmietnik” (P 51). Czy uzasadnione jest dostrzeżenie analogii między Adelą, sprzątającą pokój i wyrzucającą śmieci-Jakubą, a Undulą, wypędzającą niepożądanego narratora z raję? Czy może scena sprzą-tania pokoju to rytualne powtórzenie tanatycznej inicjacji narratora opowiadania *Undula*?

Trzecia część utworu kończy się pożegnaniem Hadesu przez bohatera-narra-tora: „Undulo, Undulo! Wnet i o tobie zapomnę, jasny śnie o tamtej krainie”, i przy-gotowaniem do powrotu do życia – „Zbliży się ostatnia ciemność i ohyda retorty” (U 7). W czwartej części już na samym początku po raz kolejny pojawia się pokój chorego: „Lampa cedzi nudę i syczy swą monotonna piosenkę”. Piosenkę, którą jednak bohater słyszał, jak mówi: „kiedyś bardzo dawno, gdzieś u początków życia, kiedyś – chore i znużone niemowlę – kaprysił i marudził przez długie płaczące noce” (U 7). Aby wrócić do życia, autor powinien urodzić się ponownie, czyli przeżyć jeszcze raz własne przyjście na świat: „Kto zawołał mnie wówczas i zawrócił, gdy omackiem szukał drogi powrotnej do matczynej pranieości?”¹⁵; ale te narodziny zabarwione zostały najciemniejszymi kolorami: „Jak gorzka jest w psychice pisarza i pełna ohydy droga do retorty” (U 7). Następnie widzimy, jaką radykalną zmianę wprowadziło to drastyczne doświadczenie wtórnego porodu. Bohater wraca do życia zupełnie zmieniony, rozdarty wewnętrznie, rozdwojony. Z jednej strony, jest niemowlęciem, personifikacją bólu bez końca, a z drugiej – czystym intelektem, który twierdzi, że ból wcale go nie dotyczy. Między nimi toczą się „monotonne jałowe dialogi” (U 7)¹⁶.

Narrator, który utożsamia się z intelektem bohatera, „chowa [...] pieczołowicie pod pierzynę” personifikację swojego bólu. Chowa go, ponieważ „cienie wyciągają swe żyrafie szyje aż pod sufit i chcą go ujrzyć [...]” (U 7). W tej niezwykle interesującej scenie widzimy znowu wspomniany wcześniej motyw *Króla olch* Goethego. „Jak mam ulżyć twoim cierpieniom, mały syneczku?” – pyta bohater. Synek:

Jest [...] jak mały bezkształtny embrion, bez twarzy, oczu i ust, i urodził się, żeby cierpieć. Z życia zna on tylko wszystkie kształty i dziwotwory cierpienia [...]. Zmysły jego zwrócone są na wewnątrz i ujmują chciwie ból w jego wszystkich postaciach. [U 7]

Taki skrajnie negatywny opis nie tylko ukazuje personifikację bólu, lecz również zawiera w sobie „wszystkie kształty” i „postacie” cierpienia. Staje się bólem i cier-

Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci. Red. M. Kitowska-Łysiak, W. Pa-n a s. Lublin 2003, s. 224.

¹⁵ Matczyzna pranieość jest więc utożsamiana z nicością pośmiertną.

¹⁶ Ciekawa jest tutaj kolejna analogia do doświadczenia z pogranicza śmierci (NDE), czytamy bowiem w *Unduli* takie słowa głównego bohatera: „w miarę jak wszystko inne coraz bardziej maści się i gma-twa, czuję coraz wyraźniej, jak wydziela się on cierpiący ze mnie patrzącego” (U 7). Ten opis w ze-stawieniu z wcześniej wspomnianym „niezwykłym światłem” to najbardziej charakterystyczny element pojawiający się w relacjach osób, które przeżyły śmierć kliniczną; wrażenie oddzielenia się świadomości umierającego od własnego ciała i patrzenie z wysokości na siebie bez poczucia dys-komfortu czy bólu (wręcz przeciwnie!), choć doświadczający tego znajdują się często w bardzo złym stanie fizycznym. Podobne słowa pojawiają się w licznych świadectwach (E n g m a n n, op. cit.).

pieniem w sensie absolutnym, bólem *par excellence*. To, co powiedział kiedyś Witold Gombrowicz o strachu, komentując twórczość Schulza, znajduje swój dokładny odpowiednik w bólu¹⁷. Ból jest tutaj czymś nadludzkim, uniwersalnym, wszechobejmującym i wyraźnie odróżniającym się od intelektu, z którym bohater opowiadania usiłuje się utożsamić. Takie rozdwojenie bardzo przypomina filozoficzne poglądy Arthura Schopenhauera¹⁸, który polemizując z Platonem, dzieli ludzką duszę na śmiertelny „wtórnej i czysto fizycznej natury intelekt”, „przelotne indywiduum, *skias onar*” oraz na „obiektywizującą się we wszystkim, co istnieje [...]”, bezosobową i ponadindywidualną, nieśmiertelną wolę życia, źródło naszych cierpień¹⁹.

Piąta i ostatnia część *Unduli* stanowi epilog omawianej tu historii. Lampa, która dała rytm całemu opowiadaniu, zgasła: „Nikt nie płacze. Nic nie boli”. Nadchodzi odwilż. „W litej skale [...] czarnej zimy” otworzy się „pierwsza rysa”. „Wielkie bryły ciemności [...] się kruszą” i „wiosna idzie...” (U 8). Narrator powrócił do życia. Nadal czuje jednak smak utraconego raju. „Wiatr odwilży” „podszeptuje [...] w ucho” bohaterowi „niskie pokusy”: „O, gdyby wykraść się teraz i uciec, i zostawić go [tj. małe dziecko – personifikację bólu] tu samego na zawsze z jego wiecznym bólem...” Historię wieńczy wielki znak zapytania. Pisarz zastanawia się, w jakiej stronie miasta, przy której ulicy leżało mieszkanie jego dzieciństwa (U 8). Tak więc kończy się metafizyczna podróż bohatera do zaświatów i powrotna do życia. Jaka to osobliwa podróż! Jakaż tu oświecająca przewodniczka jest dla nas *Undula*! Tanatyczne wtajemniczenie artysty wycisnęło piętno na całej twórczości drohobyczanina. Ćma-indywiduum pragnąca samospalenia²⁰, samounicestwienia, błogiej nicości i stopienia się z nią, w świetle bezimiennej całości, została pozbawiona tego przywileju. Pisarz-narrator skazany na życie będzie musiał przetrwać jako byt jednostkowy²¹. A to życie totalnie już zostanie poświęcone sztuce pod przewodnic-

¹⁷ Zob. W. Gombrowicz, *Twórczość Brunona Schulza*. „Apel” 1938, nr 31 (dodatek artystyczno-literacki „Kurier Porannego”, nr 112), s. 1: „człowiek, który się boi, jest efemeryda, ale sam strach w nim jest czymś wiecznym i stałym [...]”.

¹⁸ Podobieństwa między światami Schulza i Schopenhauera są uderzające. Wielu uczonych o tym wspominało. S. Rosiek, omawiając hasło *Schopenhaueryzm* w *Słowniku schulzowskim* (Wyd. 2. Oprac., red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006, s. 334), stwierdził: „Wiele jego [tj. Schulza] sformułowań brzmi jak cytaty ze *Świata jako woli i przedstawienia* [...]”. Ów fakt jednak, jak słusznie zauważa przywołany historyk literatury, niekoniecznie znaczy, że pisarz przeczytał teksty filozofa. Bez wątplenia wszakże u autorów tych widać podobny światopogląd czy percepcję świata.

¹⁹ A. Schopenhauer, *Metafizyka życia i śmierci*. Przeł. J. Marzęcki. Łódź 1995, s. 32–33. Warto tu wspomnieć list B. Schulza do M. Kasproviczowej z 25 I 1934 (w: *Księga listów*, s. 48), w którym pisarz wyraża swoje zdanie, odmienne niż adresatki: „Pani powiedziała o indywidualnościach: żywioty... Ja powiedziałbym: filozofie, systemy, plany świata, recepty na świat... Tym są ludzie”. Widać więc, że dla drohobyckiego nauczyciela ludzie nie są „żywiotami”, tylko „światopoglądami”, czyli „tymczasowymi intelektami”. Żywiół w jego świecie okazuje się ponadosobowy i odwieczny.

²⁰ Wątek samospalenia pojawia się jeszcze u B. Schulza w tekście krytycznym *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści* (P 384): „Dla jej twórczości obrazem podstawowym jest feniks płomienisty, wzlatujący wylonionym światem, ażeby się spopelić we własnym ogniu. Ten moment ekstazy zniszczenia jest z punktu widzenia mechaniki psychicznej usprawiedliwieniem i celem całego trudu twórczego”.

²¹ W *Narodziinach tragedii* (Zestawił, przeł. i wstępem opatrzył G. Sowiński. Kraków 2011, s. 96)

twem muzy-Unduli²². Powinniśmy tu podkreślić, że autor *Sklepów cynamonowych* nie założył rodziny, nie zrobił kariery ani nawet nie był typowym pisarzem²³. Był za to artystą „d o c n a”, „na wskroś” – jak czytamy w *Księdze* (P 127), artystą *kat'exochen*²⁴.

W *Unduli* odnajdujemy niemal wszystkie najważniejsze motywy Schulzowskiej twórczości *in statu nascendi*, a przede wszystkim – powrotu do dzieciństwa, oraz jesteście świadkami narodzin głównej bohaterki *Sklepów cynamonowych*, Adeli. Rodzi się ona zatem razem z prozą Schulza. Pojawia się już w tym jego wczesnym debiucie obok swojej siostry bliźniaczki, Unduli. Adela jest więc o wiele starszą postacią od Jakuba ze *Sklepów cynamonowych* i stanowi *alter ego* pisarza, którego nie znajdujemy wcale w debiutanckim tekście Schulza. Koniecznie trzeba podkreślić, że to właśnie w opowiadaniu *Undula* po raz pierwszy pojawia się „mieszkanie lat dziecińczych”, ale też – oprócz samego narratora – Adela. Adela jest kluczową postacią związaną z motywem powrotu do dzieciństwa i królową mieszkania²⁵. Jego opis – oraz pokojówki Adeli – występuje jakby obok tekstu. O mieszkaniu dzieciństwa wspomina się zdawkowo, biorąc je w nawias, tuż po pierwszych słowach na temat Unduli. Po krótkim wtrąceniu dotyczącym Adeli autor kieruje się znowu do zaświatów i do Unduli, z którą pozostaje tam aż do końca opowiadania, kiedy to pojawia się ponownie wątek poszukiwania „mieszkania lat dziecińczych” jako alternatywy utraconego raju. Motywu tego nie ma wcale w twórczości plastycznej drohobyckiej-

F. Nietzsche wspomina starożytny mit przedstawiający króla Midasa, który pyta mądrego Sylena, co jest dla człowieka najlepsze. Mędrzec odpowiada, że najlepszą rzeczą dla niego stanowiłoby wcale się nie urodzić. Skoro jednak to już nieosiągalne, drugim najlepszym rozwiązaniem jest rychła śmierć. Prawie identyczne słowa znajdujemy również w tragedii Sofoklesa *Edyp w Kolonie* (Przeł. K. Morawski. Kraków 1912, s. 64). Mimo iż niemiecki filozof usiłuje odwrócić to starożytne filozoficzne *credo*, odnieść można wrażenie, że drohobycki pisarz odbiera je raczej dosłownie.

²² Warto tu przytoczyć jeszcze jeden fragment z cytowanej książki Chciuka (*op. cit.*, s. 74), dotyczący pogrzebu rabina Wagnana i komentarza Schulza na temat życia, które jest „Dojrzwaniem do własnej śmierci. Jedyne w sztuce przeżywamy własną śmierć, trwamy poza nią, tylko sztuka może przezwyciężyć przemijanie wszystkiego”.

²³ P. Millati w artykule *Czy Bruno Schulz był pisarzem?* („Schulz/Forum” 2020, nr 15, s. 62) tłumaczy, dlaczego Schulz nie był typowym pisarzem, twierdzi również: „Jeśli nawet uznać, że nie udało mu się zostać ani malarzem, ani pisarzem, ani nawet nauczycielem (przynajmniej w takim wymiarze, jakiego sam pragnął), to na pewno jedno można o nim powiedzieć bez chwili zawahania – był artystą *par excellence*”.

²⁴ B. Schulz w opowiadaniu *Księga* ukazuje ludzi w zapomnianych miastach i zanurzonych w głębi czasu, przywiązanych do swych małych losów, przytaczając jako przykład szewca: „Szewc był do c n a szewcem, pachnął skórą, miał twarz małą i zbiedzoną, krótkowzroczne blade oczy nad bezbarwnym, wieszającym wąsem i czuł się n a w s k r o ś szewcem” (P 127; podkreśl. S. K.).

²⁵ Należałoby przypomnieć tu słowa B. Schulza wypowiedziane w *Wywiadzie drastycznym* (Rozmawia J. Nacht. „Nasza Opinia” 1937, nr 77, s. 5), gdzie artysta przyznaje się: „Już we wczesniejszej młodości złapałem siebie na strasznych myślach, że chciałbym, aby matka umarła i abym miał macochę. I mówiłem sobie: Boże! Jak to możliwe pragnąć czegoś podobnego, ale nie potrafiłem myśli tych odeprzeć”. Jego fantazja w pewnym sensie realizuje się w *Sklepie cynamonowych*, gdzie matka zostaje zastąpiona przez Adelę. W *Ptakach* znajdujemy nawet bezpośrednie odniesienie do tego – narrator deklaruje, że na Jakuba, który, jak już wspomniano, stanowi *alter ego* pisarza: „Matka nie miała nań żadnego wpływu, natomiast wielką czcią i uwagą darzył [bohater opowiadania] Adelę” (P 53).

go nauczyciela rysunków²⁶. Powrót do dzieciństwa znajdujemy praktycznie wyłącznie w prozie Schulza, gdzie wątek ten staje się głównym.

Na *Undulę* można spojrzeć z dwóch perspektyw. Z jednej strony, stanowi ona literacką wersję *Xięgi bałwochwalczej* oraz komentarz i autointerpretację artysty. Z drugiej zaś, jest wczesnym debiutem prozatorskim pisarza, wstępem do jego późniejszej twórczości literackiej. To ogniwo łączące dwa jej etapy. Na pierwszym wykreował Schulz swoje dzieła plastyczne, których ukoronowaniem okazał się cykl rycin. Nad całym owym okresem w natchnieniu drohobyczanina króluje Undula. Na drugim etapie, literackim, w trakcie którego artysta wyraża się pełniej i kiedy przyznaje, że jego świat jest bardziej złożony, Undula przemienia się w pokojówkę Adele i świat ten zostaje zaludniony również przez inne postacie. Przypomnijmy jeszcze raz opis Unduli, która śpi w objęciach ciemności i która wchłania cały kosmos i mleczne drogi gwiazd płynących przez jej żyły, a także wizję Adeli pogrążonej we śnie, przez której ciało wędrują pokolenia i rody pluskiew. Tanatyczna Undula jest królową kosmosu-zaświatów, z których bohater został wygnany. Pełna witalizmu pokojówka Adela jest zaś królową świata, gdzie pisarz ponownie przeżywa dzieciństwo i gdzie odnajduje swoje miejsce. A zatem należałoby stwierdzić, że po doświadczeniu śmiertelnej choroby, którą ledwie przeżył, przyszły autor *Xięgi bałwochwalczej* staje się artystą pod patronatem muzy-Unduli. Po napisaniu opowiadania *Undula* Schulz wraca do dzieciństwa i przekształca się w „pisarza”, którym opiekuje się muza przemieniona w Adele.

Chciałbym jeszcze na koniec porównać Schulzowską podróż do Hadesu ze słynną podróżą mitycznego Orfeusza. Tracki śpiewak wkracza do zaświatów, aby odzyskać Eurydykę. Oczarowuje królową Persefonę swoją muzyką i otrzymuje pozwolenie na odebranie ukochanej. Jednak opuszczając Hades, nie wytrzymuje i przedwcześnie się odwraca, aby zobaczyć żonę, i tak traci ją na zawsze. Warto byłoby wspomnieć, że poeta Rainer Maria Rilke, ulubieniec i mistrz Schulza, odnosi się do mitycznego śpiewaka w cyklu z 1922 roku *Sonetny do Orfeusza* (*Die Sonette an Orpheus*). Drohobyczanin zaś, jak czytamy w liście do Halpern, nie cenił wysoko tego dzieła, podziwiał natomiast wcześniejsze wiersze Rilkego:

Nie wiem, czy Pani zna Rilkego. Za szczyt jego twórczości uważam *Neue Gedichte* [Poezje nowe, 1907]. To, co potem jeszcze pisał: *Duineser Elegien* [Elegie duinejskie, 1912–1922], *Sonette an Orpheus* – jest już zbyt przerafinowane i ezoteryczne²⁷.

Właśnie jednak w tomie *Poezje nowe* umieścił Rilke wiersz zatytułowany *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*. Znajdujemy tu dosyć osobliwą wersję historii podróży trackiego śpiewaka, według której to Hermes zamiast Orfeusza wyprowadza z Hadesu jego ukochaną. Ale zanim Orfeusz się odwróci, dowiemy się, że żona:

I była w sobie, jakby przy nadziei,
o mężu nie myślała, co siedł przed nią,

²⁶ Warto tu nadmienić, że dostępna jest jednak np. okładka *Sklepow cynamonowych*, na której pojawia się mały Bruno trzymający za ręce Jakuba i Adele. Choć to dzieło plastyczne, odnosi się wszakże bezpośrednio do prozy pisarza.

²⁷ B. Schulz, list do R. Halpern, z 30 IX 1936. W: *Księga listów*, s. 136.

ani o drodze, co do życia wiodła.
Bo była w sobie. A jej bycie-zmarła
ją wypełniało pełnia.

[.]

Była korzeniem.

I kiedy raptownie
bóg wstrzymał ją i z bólem w głosie
te słowa rzekł: On się obejrzał –
nic nie pojęła i spytała cicho: K t o?

A w dali, ciemny u jasnego wyjścia,
majaczył kontur, którego oblicze
nie dało się rozpoznać. Stał i patrzył,
[.]
[...] by śledzić postać,
która z powrotem szła tą samą drogą,
krokiem spletanym śmiertelnym bandażem,
niepewnie i łagodnie i cierpliwie²⁸.

Eurydyka jest tutaj ukazana jako totalnie niezależna od męża, samowystarczalna, pełna „swojej wielkiej śmierci”²⁹. Undula jednak jeszcze bardziej niż Eurydykę przypomina Persefonę, królową Hadesu. Ten podziemny świat jest określany jako „jej [tj. Unduli] jasne proggi”, a ona stanowi uosobienie śmierci jako takiej. Śmierć na zawsze wygnała Schulza i zmusiła go do życia. Ale on nie wrócił sam, towarzyszyła mu bowiem aż do końca pod postacią upiora, jego jedyna muza, aż do 19 XI 1942, kiedy to spotkał się z nią prawdziwie i definitywnie.

Abstract

SOTIRIOS KARAGEORGOS University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-5116-6575

“UNDULA,” THE INSIDE STORY OF EXISTENCE

In 1922, eleven years before publishing *Sklepy cynamonowe* (*The Cinnamon Shops*)—Bruno Schulz’s official literary appearance, the writer issued under a pen name a short story *Undula*, his real premature debut. The recently discovered work opens new perspectives in interpreting its author’s *œuvre*. *Undula*, a literary counterpart of a print cycle *Xięga bałwochwalcza* (*The Booke of Idolatry*), describes hypnagogic hallucinations the protagonist is haunted by while suffering from severe, almost fatal illness. Close reading of the text and its comparison with Schulz’s other writings lead to the conclusion that *Undula* is an initiation piece on which his further literary and plastic creations are based.

²⁸ R. M. Rilke, *Orfeusz. Eurydyka. Hermes*. W: *Poezje nowe. – Poezji nowych część wtóra. – Życie Marii*. Przeł. A. L. am. Warszawa 2010, s. 61–62.

²⁹ *Ibidem*, s. 61.

AGATA STANKOWSKA Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

EWAGRIUSZ Z PONTU, BOSCH, MIŁOSZ I PYCHA POETY

Gdybym dążył do napisania pewnej liczby doskonałych wierszy, złożyłbym dowód umiarkowanej tylko *superbii*, miałem jej jednak w sobie dosyć, żeby mnie wynosiła poza jakiegokolwiek pisarstwo. [...]

Należało sięgnąć w ten wymiar, gdzie rozstrzygały się losy i całej realności, i poezji. [M 69–70]¹

Stwierdzenie, że odwiecznym problemem poetów jest poszukiwanie stosownego języka, brzmi jak banał. Rzecz staje się jednak ciekawa, gdy zaczynamy pytać o kryterium owej stosowności w określonej estetyce; o światopogląd chwytu – jak mogliśmy sparafrazować tytuł eseju Bolesława Leśmiana – w tej, a nie innej twórczości, budującej specyficzną wizję świata i człowieka, przedstawiającej jego kondycję, historię, doświadczenia. Czy takim kryterium jest jak najwierniejsze opisywanie świata? Oddawanie zamysłu kreacji? Wyrażanie niewyraźnego? Deszyfracja uroszczeń zideologizowanej mowy i kłamstwa ustanawianej przez nią rzeczywistości społecznej? A może jedynie – lub aż – czerpanie radości z gry słowem, stylem, cytatem czy strukturą? Pragnienie wyrażenia giętko tego, co pomyśli głowa, nakażą emocje, podpowiedzą lęk albo nadzieja? Pytając *szczegółowiej* – próbujemy dociec: dlaczego Tadeusz Peiper ukochał długie zdania i peryfrazy? Dlaczego Weneda przemawia innym typem sylabowca niż Róża? Dlaczego Zbigniew Herbert w liście *Do Ryszarda Krynickiego*, traktującym o roli piękna i prawdy w życiu społecznym i poezji, inkrustuje swobodny tok wiersza wolnego sylabotonizowanymi tercynami?

Dlaczego wreszcie – co interesuje mnie tutaj *szczególnie* – Czesław Miłosz w wielu swoich tekstach sięga po języki spoza własnej epoki? Dlaczego tak często, także w manifestach, autor szkicu *Przeciw poezji niezrozumiałej* posługuje się ukrytym intertekstem: literackim lub malarskim? Dlaczego przywołuje źródła, a jednocześnie nie doprecyzowuje tych, do których dociera na zakurzonych półkach antykwarariatów i bibliotek czy też w cichych wnętrzach sal muzealnych z malarstwem dawnym? Czy poeta sugeruje w ten sposób, że współczesna mu poezja i proza nie mają stosownych idiomów dla rozważenia istotnych dla niego zagadnień? Takich choćby

¹ Skrótem M odsyłam do: Cz. Miłosz, *Saligia*. W: *Ogród nauk*. Lublin 1986. Ponadto stosuję skrót E = Ewagriusz z Pontu, *Wybór z traktatu „O praktyce (ascetycznej)”*. – *O ośmiu duchach złota*. – *O różnych rodzajach złych myśli*. Przeł. E. Kędziorek, L. Nieścior, M. Grzelak. Kraków 2015. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

jak niezrozumiałstwo, wyobraźnia religijna², kara i zasługa, zło i dobro, egoizm i grzech jednostki.

Wyrażną sugestię twórcy, że warto odnaleźć „nieaktualne”, a nawet zapoznane źródła i zagłębić się w nich, zawiera m.in. esej *Saligia*, zamieszczony w *Ogrodzie nauk* (1979)³. Miłosz postanawia zaakcentować aktualne znaczenie treści ukrytych za historycznym terminem. Referuje:

Superbia
Avaritia
Luxuria
Invidia
Gula
Ira
Acedia

W średniowieczu pierwsze litery siedmiu grzechów głównych składały się na słowo „*saligia*”, uważane za podwójnie użyteczne, bo i pozwalało łatwo nazwy siedmiu grzechów czy raczej wad (*vitia capitalia*) zapamiętać, i podkreślało ich łączność. Tyle wiedziałem, ale skusiło mnie niedawno, żeby zajrzeć do paru encyklopedii i sprawdzić, co też mają one o *saligii* do powiedzenia. W żadnej z nich nie znalazłem o tym słowie nawet wzmianki. Co więcej, milczą o nim encyklopedie katolickie i słowniki teologicznych terminów. Osoby duchowne nie lubią już grzechami się zajmować, jakby chciały przeprosić świat za to, że przez wiele stuleci to właśnie uważały za jedno ze swoich głównych zadań. Nawet o pojęciu grzechu odzywają się półgębkiem, nie są więc skłonne w redagowanych przez siebie kompendiach i katechizmach przypominać o dawnych klasyfikacjach. [M 62; podkreśl. A. S.]

Wymazanie z homilii, encyklopedii i rozmów tematu grzechu Miłosz traktuje jako jeden z kardynalnych błędów nowoczesności – myśli zapatrzonej w jasny obraz natury ludzkiej, budowany na podstawie racjonalnej nauki. Sam, co wiemy z lektury jego wierszy i esejów, hołduje tym, którzy starali się odwrócić kierunek przemian desakralizujących wyobraźnię człowieka: Blaise'owi Pascalowi, Emanuelowi Swedenborgowi, Williamowi Blake'owi, Lwowi Szestowowi czy Marianowi Zdziechowskiemu... Także Fiodorowi Dostojewskiemu, który w roku 1875 notował z pretensją:

Nauka w naszym stuleciu obala wszystko, w co dotychczas wierzone. Każda twoja zachcianka, każdy twój grzech jest wynikiem twoich przyrodzonych potrzeb, które nie zostały zaspokojone, więc, tak to wygląda, trzeba je zaspokoić. Radykalne zaprzeczenie chrześcijaństwa i jego moralności. Chrystus nie znał nauki⁴.

Przywołując te słowa Miłosz podkreśla, że Dostojewski trafnie wskazywał podstawowe wektory oświeceniowej desakralizacji:

W owym czasie atak na religię w imię tak zwanej obiektywnej prawdy przybrał na Zachodzie trzy główne formy. Były to: odrzucenie Grzechu Pierworodnego; odrzucenie Inkarnacji; przerobienie chrześcijańskiej eschatologii na eschatologię świecką. [...]

² Zob. A. Stankowska: *Głos Miłosza w sporze o „niezrozumiałstwo” jako ponowiony wybór tradycji. Wokół nie ujawnionych intertekstów szkiców „Przeciw poezji niezrozumiałej” i „Postscriptum”*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2; *Miłosz – gnostyk? W: „Żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic”. O twórczości Czesława Miłosza*. Poznań 2013, s. 35–69.

³ Pierwodruk eseju ukazał się na łamach paryskiej „Kultury” (1974, nr 9).

⁴ *Niezdany Dostojewskij*. Moskwa 1971, s. 446. Cyt. za: Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Kraków 1994, s. 67.

Aby pozbyć się pojęcia Grzechu Pierworodnego, kładziono nacisk na dobrą i rozumną naturę człowieka. obrońcy chrześcijaństwa, przeciwnie, mówili o zupełnej nędzy człowieka i utożsamiali Upadek ze zwycięstwem miłości własnej, tej przyczyny niezliczonych ludzkich udręk. W tym kierunku siedł Blaise Pascal (*le moi est haïssable*). W tym też kierunku szli dwaj wielcy wizjonerzy osiemnastego wieku, Emanuel Swendeborg i William Blake. Przyczyny kosmicznego zła Swendeborg dopatrywał się w ludzkim *proprium* [tj. zmienności]; Blake wszechświat, tak jak go ludzie sobie wyobrażają, uważał za skutek Upadku i egoizmowi jednostki przypisywał cechy „widmowe”. *Zapiski iz podpolja* Dostojewskiego są dalszym ciągiem i kulminacyjnym punktem tego samego wywodu⁵.

Komentarz Miłosza do słów Dostojewskiego aż nadto wyraźnie wyjaśnia powody braku haseł poświęconych saligii we współczesnych encyklopediach. Poeta szuka jednak dalej, odkrywając przydatny tom w międzywyznaniowej Pacific School of Religion, w magazynie „rzadko potrzebnych” dzieł, niecieszących się popularnością „ani u przyszłych pasterzy, ani u ich nauczycieli” (M 63). Tytułu czy autora odnalezionego dzieła Miłosz nie podaje. Dowiadujemy się tylko, że w książce natknąć się można na „listę grzechów głównych, ułożonych przez eremitów Egiptu w czwartym wieku [...]” – listę, która „zawsze była po trosze zabytkiem historycznym [...]” (M 63). Czy chodzi o pisma Ewagriusza z Pontu *O różnych rodzajach złych myśli* (*De malignis cogitationibus*) i *O ośmiu duchach zła* (*De octo spiritibus*), stanowiących fragmenty traktatów ascetycznych pustelnika z Nitrii i Celach? Miłosz nie potwierdza. Zdradza tylko, iż podczas poszukiwań posiadał wiedzę o tym, że termin „saligia” (*superbia, avaritia, luxuria, invidia, gula, ira, acedia*) upowszechnił w XIII wieku Henryk z Ostii i że określenie to konkurowało ze słowem „*sīaaagl*”, będącym wynikiem innego uszeregowania głównych wad (*superbia, invidia, ira, acedia, avaritia, gula, luxuria*). Podobne wyliczenie spotykamy, co okaże się ważne, w XVII i XVIII pieśni Dantejskiego *Czyśćca*. Warto w tym miejscu dodać, iż wiedza o dwojakiego rodzaju porządku wyliczenia siedmiu grzechów głównych (*saligia* i *sīaaagl*) znajduje odbicie w kompozycji interesującego mnie eseju Miłosza. Część wstępną *Saligii* wypełnia przedstawienie ludzkich wad wedle porządku pierwszego, część ostatnią – wedle uszeregowania, w którym inicjalne głoski omawianych przywar składają się na słowo „*sīaaagl*”.

Bogusław Grodzki przekonująco pokazał, że owe dwa szeregi odzwierciedlają odmienną optykę myślenia o siedmiu grzechach głównych i że Miłosz zdaje się sprzyjać wybranemu przez autora *Boskiej Komedii* szeregowi jako temu, który „reprezentuje swoim układem fragment wizji uporządkowanej i celowej”⁶. Także – dodałabym – bardziej optymistycznej, bo połączonej z nadzieją na możliwość naprawy lub choćby stosowniejszego wykorzystania przywar, w efekcie czego człowiek staje się paradoksalnie mniej niedoskonały, a jego wady zyskują nieoczekiwany sens. Poeta notuje: „*vitia capitalia* były mniej czy bardziej powszechnymi objawami zepsutej ludzkiej natury, a natura ta nie jest aż tak zepsuta, żeby nie zostawało dla

⁵ Cz. Miłosz, *Dostojewski i zachodnia wyobraźnia religijna*. W: jw., s. 67–68. Trzeba w tym miejscu koniecznie dopowiedzieć, iż poeta nie bierze w ogóle pod uwagę, że komentuje słowa wyrażone nie bezpośrednio przez Dostojewskiego, ale przez fikcyjną postać z utworu, który choć nosi wiele znamion tekstu autobiograficznie osadzonego, opatrzony został przez autora znaczącym podtytułem „opowieść”. W pierwszych akapitach *Zapisków z martwego świata* Dostojewski w pewnej mierze dystansuje się zresztą od głównego bohatera-narratora.

⁶ B. Grodzki, *Nad esejem Czesława Miłosza „Saligia”*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 3, s. 117.

niej żadnej nadziei” (M 66). Śladem Dantego, który w obrazie góry czyścicowej przedstawia wędrówkę prowadzącą ku niebu, Miłosz antycypuje istnienie szansy na przejście od stanu określanego w teologii moralnej jako *natura lapsa* do stanu *natura reparata*. Wiąże się to w dużej mierze z tym właśnie, w jaki sposób człowiek (w swej konkretnej biografii i profesji) potraktuje, a nawet więcej – wykorzysta wady charakterystyczne dla natury zepsutej przez grzech pierworodny. W jaki sposób posłuży się zazdrością, gniewem i pychą...

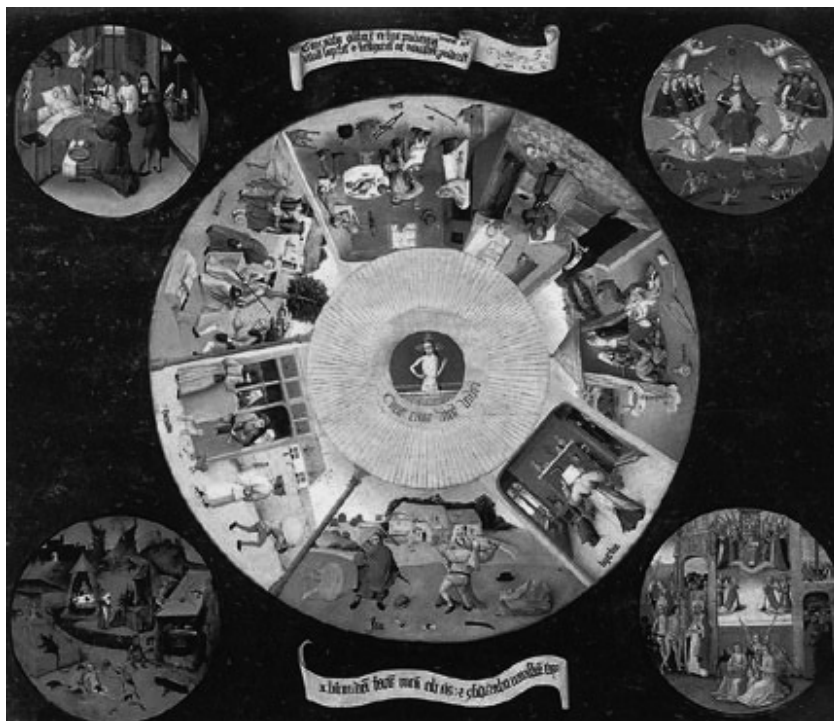
Grodzki trafnie pisze, że grzechy główne Miłosz uznaje za „błędy popełniane w dążeniu człowieka do obiektu »najwyższej miłości«, czyli Boga”. A dalej, przekazuje, że w interpretacji poety umieszczone one zostają „w fazie »wznoszącej«, stanowiąc jedynie etap w ludzkiej wędrówce ku wiecznemu szczęściu”. Badacz dodaje:

Taka wykładnia diametralnie zmienia teologiczny sens i miejsce grzechów głównych w życiu człowieka w stosunku do katechizmowego umieszczenia schematu „*saligia*” w sąsiedztwie czterech rzeczy ostatecznych: śmierci, Sądu Ostatecznego, zbawienia lub potępienia, czyli między życiem doczesnym a ewentualnością piekła. [...] katechizmowa formuła o charakterze przestrogi zostaje zastąpiona inną, o głębokiej podbudowie teologicznej, popartej autorytetem Dantego⁷.

Nadmierzmy, że ten sam optymizm odnajdujemy także w – przywołanych tylko pośrednio – pismach Pontyjczyka, o czym za chwilę szerzej. Jedno jest pewne. Sens Miłoszowych rozważań o siedmiu grzechach głównych przebija w dużej mierze ze sposobu badania nawiązań do innych tekstów kultury. Wykład poety wyłania się (podobnie zresztą jak w wielu esejach autora *Ziemi Ulro*) z licznych intertekstualnych odniesień: dialogów mniej lub bardziej jawnych, a czasem celowo – jak twierdzą – nienazwanych z imienia. Tak jakby poeta wzywał nas do samodzielnego odkrycia i przestudiowania innych sposobów ujęcia danego zagadnienia. Swoją drogą, nie tylko po to, by skonfrontować je z jego własnym wykładem (to oczywiście warte podkreślenia, lecz nie najistotniejsze), ale by zwrócić uwagę na znaczący brak wspomnianych rozwiązań w kanonie tekstów organizujących zbiorową wyobraźnię kultury współczesnej Miłoszowi. Owe przemilczane utwory jawią się jako w pewien sposób ważniejsze od tych przywołanych *explicite*. Pozwalają bowiem odnaleźć konteksty zewnętrzne wobec tych doskonale z dzieła Miłosza znanych, bo wielokrotnie wspominanych i wpisanych niejako immanentnie w ponawianą przez poetę opowieść o dziejach jednostki wydziedziczonej z ładu sakralnego. Tak czy inaczej, faktem jest, iż w twórczości Miłosza nieraz spotykamy pokrewny gest „niepełnego przypisu”. Dzieje się tak również w szkicach, w których aż roi się od precyzyjnych odsyłaczy. W interesującej mnie *Saligii* poeta nawiązuje nie tylko do przywoływanego już autora *Boskiej Komedi*, ale też do Tomasza z Akwinu, Fiodora Dostojewskiego i ich komentatorów, także do pism Williama Blake’a, Daniela Defoe, Charlesa Dickensa, Honoré de Balzaca, Aleksandra Puszkina, Davida Herberta Lawrence’a⁸. Wszystkie wymienione nazwiska świetnie pamiętamy również z innych esejów

⁷ *Ibidem*, s. 115.

⁸ Najistotniejszy i najszerzej komentowany jawny intertekst w interesującym mnie eseju stanowi przede wszystkim *Boska Komedia* Dantego Alighieri. Tu zaś najważniejszy jest obraz przedstawiający wspinaczkę Dantego i prowadzącego go Wergiliusza, w momencie gdy po przeżyciach Piekła przyglądają się kolejnym tarasom, zamieszkanym przez dusze pokutujące za jeden z siedmiu grzechów głównych. Miłosz w swoim myśleniu o grzechu równie wielką rolę przypisuje Dostojew-

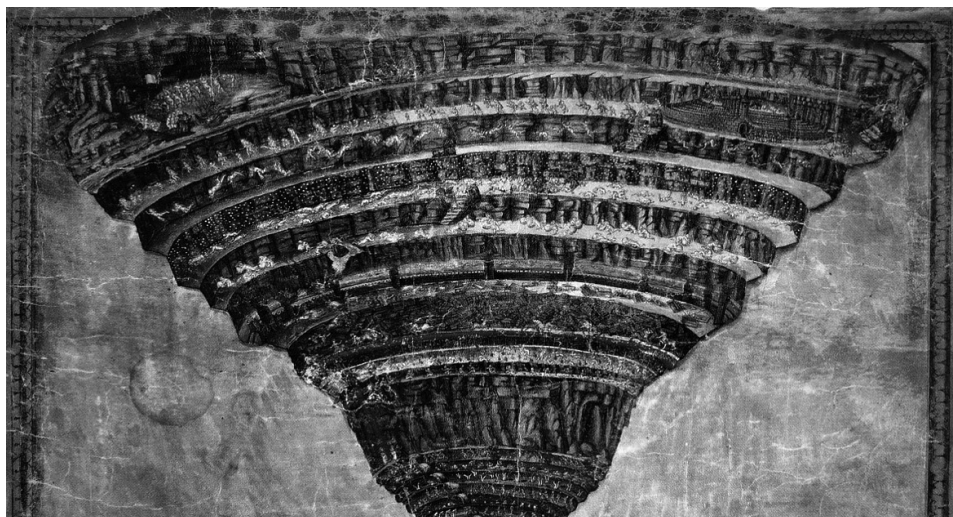


1. Hieronim Bosch, *Stół Mądrości*. Museo Nacional del Prado

twórcy *Ogródu nauk*. Dlaczego wśród tego doskonale znanego miłoszologii szeregu imion i tytułów nie pojawia się przywołany przeze mnie na początku Ewagriusz z Pontu (którego dzieła wspomniane zostają, jeżeli w ogóle, wyłącznie w parafrazie⁹)? Pontyjczyk jako jedyny z grupy eremitów z IV wieku napisał traktat poświęcony ośmiu (nie siedmiu) duchom zła, dodając do powszechnie przywoływanych także „próżną chwałę” (E 92), wymienianą tuż przed pychą, opisaną na końcu rozprawy *O ośmiu duchach zła*. Dlaczego w interesującym nas esejcie nie pojawia się Hieronim Bosch, którego alegoryczna interpretacja siedmiu grzechów głównych, zawarta w *Stole Mądrości* (XVI w.), jawnie koresponduje z rozważaniami poety o *vitia capita-*

skiemu, wyróżniając szczególnie *Braci Karamazow*, w których historii rosyjski pisarz „idzie wiernie za Dantem [...]” (M 68).

⁹ Czy Miłosz znał skomplikowane losy edycji *O ośmiu duchach zła* i jej swoiste „wieloautorstwo”? W roku 1574 wychodzi wenecki przekład łaciński. Później pojawiają się kolejne: 1672 – pierwsze wydanie greckie F. Combéfisa; 1673 – edycja grecka J. M. Suarèsa; 1680 – florenckie wydanie tłumaczenia łacińskiego sporządzonego na podstawie rękopisów z V lub VI w. zachowanych w bibliotece we Florencji wraz z tekstem greckim; 1782 – edycja ukazująca się w tomie *Filokalia*, przygotowana przez św. Nikodema Hagiorytę, zawierająca antologię pobożnościowych tekstów greckich, wydanych w Wenecji w 1782 r. pod imieniem Nila Ascety (vel Nil z Ancyry). Pod tym samym imieniem Suarès opublikował w 1673 r. w Rzymie *de malignis cogitationibus*. Teza wydaje się wielce prawdopodobna, jeśli się zna zamiłowanie Miłosza do studiowania historii Kościoła i pism teologicznych.



2. Sandro Botticelli, *Mapa piekieł (La mappa dell'inferno)*. Musei Vaticani

lia (może szczególnie wyraźnie, gdy śledzimy Miłoszowe passusy poświęcone pysze)? Trudno uwierzyć, że poeta nie znał tego przedstawienia. Do innych obrazów Boscha nawiązywał wszak często w swych ekfrastycznych wierszach. Dałoby się rozszerzać ciąg podobnych pytań i zastanawiać się, z jakiego powodu Miłosz nie wymienia w *Saligii* nieobcych mu, najpewniej malarskich przedstawień wędrówki Wergiliusza po Piekło? Mam tu na myśli chociażby dzieło *Mapa piekieł (La mappa dell'inferno, 1480)* Sandra Botticello, prezentujące pierwszą część tryptyku Dantego i zaliczające się do jego kanonicznych przedstawień. Obraz ten kapitalnie ukazuje wznoszący się ku górze kierunek tej drogi: od Piekła, poprzez kolejne tarasy Czyśćca (zasiedlane przez dusze cierpiące za jeden z siedmiu grzechów głównych, ułożonych w porządku *sittaaagl*) w stronę Ziemskiego Raju i Nieba.

Zarówno pisma Pontyczyka, jak i dzieło Boscha wyraźnie korespondują z wyobraźnią polskiego poety. Spróbujmy zatem przyjrzeć się owym przemilczanym lub jedynie sugerowanym paralelom, koncentrując się na tym z siedmiu grzechów głównych, który zarówno teologia moralna, jak i Miłosz wydają się postrzegać jako kluczowy, a przynajmniej w dużej mierze różny od pozostałych. Mam oczywiście na myśli pychę, przez Ewagriusza uważaną za „sprawcę najgłębszego upadku duszy” (E 29) i opisuje jako najgroźniejszy z demonów, „kuszących człowieka jako człowieka [...]” (E 98)¹⁰; Miłosz natomiast nazywa ją „prawdziwie ciężką skazą” (M 68), łącząc – analogicznie do Pontyczyka i Boscha – z „miłością znieprawioną, tj. taką, która dąży do mylnego celu” (M 67). Różnice są tutaj tak samo istotne jak podobieństwa. Kwestie rodzaju (celu) miłości czy też chęci poznania (bądź jego braku) wydają się podstawowe.

¹⁰ Warto dopowiedzieć, że Pontyczyk do listy siedmiu grzesznych myśli dodaje jeszcze uprzednią wobec pychy myśl „o próżnej chwale” (E 92).

Przypomnijmy po krótko sens nauki Pontyjczyka. Po pierwsze, Ewagriusz mówi nie tyle o grzechu, ile o złej myśli (grec. *logismós*). Tę ostatnią rozumie szeroko – jako „szczególny sposób percypowania rzeczywistości”, „specyficzny wymiar jej postrzegania” (E 11). Chodzi tu zatem o pewną postawę, której istotą jest wadliwe odwracanie wzroku od prawdziwego celu życia ludzkiego, jaki stanowi poznanie Boga, a w sensie praktycznym – trwanie w miłości skierowanej poza własną osobę. Cel ten, przekonuje Pontyjczyk, osiągnąć można poprzez dwojakię postępowanie: równocześnie praktyczne (*praktike*) i mistyczne (*gnostike*). Praktyce ascetycznej, wiążącej się z oczyszczeniem, towarzyszy bowiem w życiu eremity oświecenie, którego doświadcza się wówczas, gdy umysł odpowiednio przygotowany otwiera się na łaskę i kroczy drogą prawdziwego poznania. Dodać należy, że Ewagriusz w metodach praktycznej oraz gnostycznej widzi dwa etapy wzajem się warunkujące i wzmacniające, a nie następujące po sobie. Ćwiczenie się w czytaniu, modlitwie, jałmużnie, gościnności, zapominaniu oraz milczeniu (Pontyjczyk wymienia je jako najważniejsze elementy praktyki ascetycznej) służy usuwaniu korzeni wad i grzechów, których źródło stanowią złe myśli, posłuszne demonom. Asceza polega na umacnianiu się w tym, co jest dobre. Rozumie się ją więc – i trzeba to podkreślić – jako coś zasadniczo pozytywnego, nie zaś ograniczającego człowieka. Antropologiczna koncepcja, która wyłania się z pism Ewagriusza, wydaje się z gruntu optymistyczna. Skażona natura może zostać uleczona, a jednostka ma w tym niebagatelny udział. Jedyne, co musi zrobić, to rozpoznać, co jest – powtarza za Dantem poeta – „Pierwszym Dobrem” (cyt. za: M 67), i w efekcie przyjąć odpowiedni stosunek wobec dóbr pomniejszych, dóbr, powiedzielibyśmy, zależnych, następnych i zawsze w jakiejś mierze fakultatywnych.

W eseju Miłosza to samo rozróżnienie – między „Pierwszym Dobrem” a dobrem przygodnym – zostaje przedstawione nie wprost, lecz w relacji do konkretnej osoby, która tak a nie inaczej ukierunkowuje swoją miłość. Ta ostatnia bowiem, choć w swej istocie absolutna, „w porządku duchowym, właściwa człowiekowi, [...] może się mylić. [...] Pomyli się, jeżeli uzna za swoje dobro coś, co jest z głównym jej celem sprzeczne, ale również jeżeli sama jest za silna albo za słaba” – napisze Miłosz (M 67). I to właśnie te pomyłki (czasami budzące dobrotliwy śmiech) stanowią *clou* grzechu. Ogromnie ważne wydaje się, iż – w zależności od rodzaju – ludzkie pomyłki są mniej lub bardziej brzemiennie w skutkach. Te pierwsze, nie tak groźne (*avaritia*, *gula* i *luxuria*), Miłosz postrzega jako efekt zafascynowania się światem. Wyrastają bowiem z bliskiej pocięci „pogoni za istnieniem jako urokiem” (M 68) i dlatego:

chciwcy, żarłoki i rozpustnicy wychodzą na swoich wadach stosunkowo lepiej niż inni. Ich potężna wola życia zdaje się być odśrodkowa, nie dośrodkowa, tzn. że skierowana jest na świat zewnętrzny, na jego zabór, niejako z zapomnieniem o samym zaborecy [...]. [M 67]

Wcześniej czy później ten ostatni, czyli zaborca dóbr przemijających, dozna rozczarowania. Odkryje bowiem, jak powiedzieć mógłby Witkacy, głód nienasyceń. Poczujesz go raz – ufa Miłosz – człowiek pojmie konieczność odnalezienia źródła dobra nieprzemijającego. Dobra niepodlegającego modom, zmianom czy wyczerpaniu. Początkowa pomyłka „zaborcy” (M 67) „uroku” świata (M 68) zostanie zatem rozpoznana, a ten, którego stała się pierwotnie udziałem, będzie miał wszelkie szanse na jej przewycięzenie.

W prawdziwie niebezpiecznej sytuacji znajdują się natomiast osoby pochłonięte przez miłość własną. Niezainteresowane ani światem, ani niczym, co zewnętrzne wobec „ja”. Cechuje je – napisze autor *Saligii* – „miłość znieprawiona, tj. taka, która dąży do mylnego celu”. Egoistycznie zapatrzone w lustro własnego „ja”, pozbawiają się szansy odkrycia „Prawdziwego Dobra”, bo „za życia igła magnetyczna ich miłości (czyli Wola) zwracała się ku nim samym [...]” (M 67). Doskonale obrazuje to Bosch w *Stole Mądrości*, znanym wcześniej jako tablica zatytułowana *Siedem Grzechów Głównych i Cztery Sprawy Ostateczne*, szczególnie we fragmencie personifikującym superbię. Zanim zajmiemy się tym szerzej, warto przypomnieć, iż Wilhelm Fraenger w swojej słynnej książce zrekonstruował symboliczno-ezoteryczne sensy dzieła Boscha. Przekonywał, że powiązane jest ono z heretyckimi ideami wyznawców okultystyczno-ezoterycznej wspólnoty braci i sióstr Wolnego Ducha, których wielkim mistrzem miał być zleceniodawca stołu – Jacob van Almaengien *alias* Philips van Sint Jan. To właśnie pod duchowym przewodnictwem tego Żyda nawróconego na chrześcijaństwo, potomka wczesnochrześcijańskich, gnostycyzujących ebonitów, Bosch miał stworzyć dzieło służące oczyszczeniu i oświeceniowi widza. Pisze Fraenger:

Tablica Boscha oceniana do tej pory przez historię sztuki tylko jako „obraz rodzajowy o tendencji moralizatorskiej” okazuje się tworem psychagogicznym, którego oglądanie i okrażanie służyło d u c h o w e j *katharsis*¹¹.

Badacz w fascynującej interpretacji argumentował, że kompozycja stołu służy skupieniu uwagi widza na postaci Chrystusa – Salvatora Mundi, przedstawionej w środkowym tondzie i otoczonego przez 128 promieni. To właśnie do tego punktu koncentracji zmierzać miała osoba obchodząca stół. Skonfrontowawszy się z Czteroma Rzeczami Ostatecznymi – przedstawionymi w formie czterech medalionów, usytuowanych w rogach płaszczyzny otaczającej okrągły plan stołu (Godzina śmierci, Zmartwychwstanie i Sąd Ostateczny, Piekło, Niebo) – oraz pokonawszy drogę, która ukazuje Siedem Grzechów Głównych i stanowi oczywiste wezwanie do ascezy, widz docierał do momentu, kiedy refleksja nad ludzką egzystencją winna ustąpić oświeceniowi. Pisze Fraenger:

Stajemy [...] przed punktem koncentracji w obrazie – najwyższą instancją, przed którą dawny medytujący miał wykazać zdolność kontemplatywnego pojmowania. Odwracał wzrok od barwnych rejonów dookoła i zmuszał go do koncentracji na zupełnie pustej, prześwietlonej jedynie duchowymi emanacjami płaszczyźnie. Obraz wkracza tu w inny porządek, który nie służy już uzmysławianiu tego, co widoczne, lecz odzmysławianiu i przemianie oka w oko duchowe. W tej sytuacji patrzenie na obraz jako na dzieło sztuki traci jakikolwiek sens, gdyż teraz nie chodzi już wcale o sztukę, lecz o coś zupełnie przeciwnego – jej samounicestwienie w czysto religijnych funkcjach. Misterium Sądu Mądrości wyłania się z treści zamkniętych w jądrze obrazu, sygnowanym niezwykle liczbą 128¹².

Czyż interpretacja ta nie powieli schematu, jaki dla świadomego wyzwania chrześcijanina konstruował Ewagriusz, wskazując na konieczność równoczesnego praktykowania ascezy i otwierania się na łaskę poznania (*gnosis*)? Analogie wyda-

¹¹ W. Fraenger, *Hieronim Bosch*. Pośl. P. Reuterswärd. Przeł. B. Ostrowska. Wyd. 4. Warszawa 1999, s. 255.

¹² *Ibidem*, s. 272.

ją się oczywiste. Także Antoni Ziemia, polemicznie nastawiony wobec tezy Fraen-gera o uwikłaniu Boscha „w fanatyczną działalność heretycką”, swoistą kompulsję sekciarską”, nie podważa moralno-dydaktycznego wydźwięku dzieł Boscha. Potwierdza, że „wzywają [one] do naprawy moralnej, ostrzegają przed końcem świata, potępiają powszechną głupotę moralną i zepsucie świata, łudzonego pokusami cielesności i materialnego dostatku”, a jednocześnie „na przykładzie kolejnych świętych pustelników, głoszą pochwałę heroicznego siły moralnej i oporu wobec pokus”¹³. Ziemia odczarowuje mit Boscha outsidera, „wizjonera”, „artysty z obrzeży świata” wyłączonego rzekomo poza nawias społeczny. Dokumentuje spełnione uczestnictwo malarza w życiu kulturalnym i publicznym Brabancji i jego mocne zakorzenienie w obyczajowości (religijnej i świeckiej) rodzinnego ‘s-Hertogenbosch i miast niderlandzkich. Badacz zwraca też uwagę na swoisty dystans, jaki mógł stać się udziałem odbiorców dzieł autora *Ogrodu rozkoszy ziemskich*. Dystans, który choć nie kwestionował dydaktyczno-alegorycznych sensów przedstawień, sprzyjał humanistycznej refleksji nad oficjalną etyką społeczną. Ziemia przekonuje:

twórczość Boscha dawała podstawę do dialogu z różnymi światopoglądami, rozpowszechnionymi w ówczesnych społeczeństwach – niderlandzkim czy hiszpańskim. Proponowała dialog z moralistyczną dydaktyką proto-erazmiańską i erazmiańska, mieszczańską etyką obywatelską (*burgermoraal*), apokaliptyczną eschatologią i powszechną psychologią śmierci, religijną tradycją prywatnej dewocji (*devotio moderna*) – a wszystko to z pozycji dystansu, narzucanego przez nową kulturę dworsko-arystokratyczną o renesansowo-humanistycznym polorze¹⁴.

Autor cytowanej książki przekonująco wyjaśnił też, dlaczego w tablicy silniejszy akcent położył Bosch na niebezpieczeństwo związane z gniewem oraz nieumiarkowaniem w jedzeniu i picu niż z pychą, która – pamiętamy – zgubiła zarówno Lucyfera, jak i Adama. Wbrew tradycyjnej nauce o grzechu spersonifikowane obrazy gniewu (*ira*) i nieumiarkowania w jedzeniu i picu (*gula*) malarz umieścił na wierzchołku i u podstawy zewnętrznego tonda, kompozycyjnie eksponując tym samym znaczenie owych przywar. Malarz afirmował w taki sposób – oczywiście, oksymoronicznie – dominujące w niderlandzkiej etyce cnoty „niekoniecznie chrześcijańskie”: „Stoicką wytrwałość i stabilność, skrętność, zaradność, pracowitość [...], pracę na rzecz własnego rozwoju [...]”, połączone „z powściągliwością i wstrzeźliwością, odpornością na pokusy ciała i pieniądza”¹⁵. Można powiedzieć, że nie ma tu żadnego pobbłażania dla miłości do uroków świata, bo decydujący okazuje się rodzimy kontekst kulturowy, ważniejszy nawet niż nauka Kościoła.

Mimo to sposób, w jaki Miłosz definiuje pychę, podkreślając jej narcystyczny charakter, najdoskonalej zilustrował właśnie Bosch. Alegoryczny obraz superpii przedstawiony w zewnętrznym tondzie *Stołu Mądrości* wyróżnia się wśród wszystkich pozostałych personifikacji. To jedyny fragment, na którym namalowana postać (tu: kobiety w tradycyjnym holenderskim stroju, w ozdobnym czepku na głowie) ustawiona jest do widza tyłem. Odwrócona od ludzkich oczu i świata, zainteresowana tylko sobą kobieta patrzy z uwielbieniem na własne odbicie w lustrze. Przestrzeń

¹³ A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*. T. 2: *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*. Warszawa 2011, s. 602, 625.

¹⁴ *Ibidem*, s. 625.

¹⁵ *Ibidem*, s. 604.

komnaty zatopionej w ciszy, gdzie znajduje się niewiasta, oznaczona zaś jest symbolami śmierci i zwycięstwa szatana. Nikt inny, jedynie diabeł, przybrawszy postać wilka (także w czepku na głowie¹⁶), podtrzymuje owłosioną łapą zwierciadło, w którym przegląda się kobieta. Po lewej stronie, u jej stóp malarz umieścił wypełnioną błyskotkami skrzynię, kształtem przypominającą trumnę: „Pycha stoi między śmiercią a diabłem i wcale tego nie widzi”¹⁷. Zatopiła się w samej sobie i oddaje duszę diabłu.

Usytuowanie wyobrażenia superbii na prawo od alegorii gniewu, znajdującej się – przypomnę – u podstaw stołu, nieoczekiwanie wzmacnia sygnał zgubnej roli pychy. Fraenger pokazuje, że rozstrzygające sensory kolejnych personifikacji z zewnętrznej tonda odkrywamy zawsze po tej właśnie stronie ich przedstawień. Także widz okrążający *Stół Mądrości* kieruje się na prawo. Czyżby Bosch sugerował, że ogarnięty gniewem mieszkaniec Brabancji nieuchronnie zakocha się też w sobie samym, gubiąc z oczu „Prawdziwe Dobro”. Pycha, co podpowiada sposób jej wyobrażenia, jest jedyna w swoim rodzaju – wsobna i narcystyczna: odwraca się od źródła światła zarówno ziemskiego (okno znajduje się po lewej stronie), jak i absolutnego. Dlatego wyjście z jej pokoju w przedstawieniu Boscha (otwarte drzwi po prawej stronie) prowadzi do zanurzenia się w niczym nierozjaśnionym mroku.

Wątpliwości co do tego, która zła myśl jest najbardziej niebezpieczna, zdają się także nie mieć Miłosz i Ewagriusz z Pontu. U obydwu odnajdujemy podobną gradację niebezpieczeństw, powiązanych z wadliwymi sposobami bycia. Eremita widzi w pysze taki rodzaj postawy, który owocuje nieuchronnie powrotem do wszystkich „złych myśli”, nawet jeśli w trakcie praktyk ascetycznych te mniejsze zostały już uciszone. Demonowi pychy towarzyszą po raz kolejny (symetrycznie jak u Boscha) „gniew i smutek, i najgorsze zło: duchowy obłęd, szal i oglądanie tłumu demonów w powietrzu” (E 30). Trudno im się oprzeć i trudno wyobrazić sobie sytuację, w której egoistyczna jednostka dostrzeże w jakimś momencie własną ułomność, czyli poczuje brak konieczny do przyjęcia łaski oświecenia. Poczuje nienasycenie, potencjalny impuls do pragnienia poznania czegoś, co przekracza narcystyczne „ja”. Czy może się to stać udziałem poety, któremu grzech superbii (przyznaje Miłosz) przysługuje niejako z definicji – będąc zawodową chorobą twórców? Nadzieja taka wydaje się jednak nieoczekiwanie eseisty nie opuszczać. Jak to możliwe? Sprawdźmy kolejne stadia wykładu Miłosza.

Zaczyna on od swoście ludycznego (taki charakter przejawia zresztą cała pierwsza część eseju) opisu pychy, zabarwionego tyleż „dadaistycznym”, co dziecięcym sposobem widzenia. Przemawia żartobliwie i z pozorów nie całkiem na serio:

Pycha zamiast *superbia*. Pych, puch, pyza? Pyszalkowaty-pyzaty? Dęcie się ponad stan? To ktoś inny, pan jakiś, pyza-pycha w krzyku, na pewno nie ja – czyli do siebie nie da się tego stosować. Pycha od razu, przez sam swój dźwięk, jest zaszerogowana, natomiast „*superbia*”, jako właściwość Lucyfera, ma i cechy poważne, podobnie jak angielskie „*pride*”, francuskie „*orgueil*”, niemieckie „*Stolz*”, starocerkiewne „*gordost*”. [M 63; podkreśl. A. S.]

¹⁶ Warto przypomnieć, że historia o Czerwonym Kapturku, w której pojawia się postać wilka przebranego za babcię, ma średniowieczną jeszcze proveniencję. Opowieść odnajdujemy w tomie baśni spisanych przez Ch. Perraulta (1628–1703) pod koniec XVII wieku.

¹⁷ Fraenger, *op. cit.*, s. 269.



3. Hieronim Bosch, *Superbia*. Fragment *Stołu Mądrości*

Trudno jest uznać lingwistyczną trafność owych uwag. Czy poeta w ten pośredni sposób nawiązuje do widzenia polskiej (słowiańskiej, wschodnioeuropejskiej) kultury jako „innej”, „gorszej”, „mniej dojrzałej”? A może potrzebuje takiej dziecięcej perspektywy, by tym bardziej podkreślić znaczenie „dorosłych” rozważań z drugiego wyliczenia, w których pycha, czyli miłość własna, jawi się poecie także jako akt oskarżenia skierowany wobec siebie samego, jako rozterka prywatnego sumienia. Nieprzypadkowo w opublikowanym pod koniec życia twórczego *Traktacie teologicznym* (2002) Miłosz niewątpliwie wyznawał *suo nomine*:

Poeta, którego ochrzczono
w wiejskim kościele katolickiej parafii,
natrafił na trudności
z powodu swoich współwyznawców.

Na próżno starał się zgadnąć, co dzieje się w ich głowach.
Podejrzewał tam zastarzały uraz poniżenia
i kompensacyjne mity plemienne.
A przecież każde z nich, dzieci, nosiło swój własny los.
Przeciwstawienie ja – oni było niemoralne,
Bo dowodziło, że sam uważa się za coś lepszego od nich.

[.]

Pomyślał, że kiedyś musi napisać traktat
teologiczny, żeby okupić swój grzech
samolubnej pychy.

Takiego traktatu młody człowiek nie napisze.
 Nie myślę jednak, że dyktuje go strach śmierci.
 Jest to, po wielu próbach, po prostu dziękczynienie,
 a także pożegnanie dekadencji,
 w jaką popadł poetycki język mego wieku¹⁸.

Z takim samym przejęciem kilka lat wcześniej w jednym z zapisów z *Nieobjętej ziemi* notował frazy o konieczności przenoszenia tematów ogólnych w przestrzeń prywatnej biografii:

Potrzebne i użyteczne było pojęcie grzechu, którego pozbyto się, żeby dotrzymać kroku postępowi. Bo ja, grzesznik, nosiłem brzemię i mogłem je zrzucić, nie było ono mną samym. [...] Teraz moja wina umieszczona jest wewnątrz, to moje geny, mój los, moja natura¹⁹.

Tym, co wydaje się najistotniejszym rysem Miłoszowej żartobliwie dziecięcej narracji, jest osadzenie podejmowanego tematu w kulturowym, lokalnym pejzażu, bez którego nie ma jednostkowego doświadczenia. To chęć podkreślenia znaczenia fundamentalnych rozważań moralnych dla kondycji prywatnej, a nawet więcej – ukazania zarazem prawdziwie doniosłego planu rozmyślań o grzechu. Grzechu zawsze jednostkowym, osobistym i wyłącznie w tej perspektywie pozwalającym się zrozumieć – na czym Miłoszowi wyraźnie zależy – także jako paradoksalna droga ku wykorzystaniu wad w procesie restauracji egoistycznego *ego*. Poeta nie tylko bierze winę na siebie. Równocześnie sugeruje, że każdą przywarę, każdą wadę można przekształcić w pewnym stopniu w zaletę. Nietrafność skojarzeń lingwistycznych prowadzi wszak w cytacie z pierwszego wykładu z *Saligii* do autodestrukcji tezy, że mowa tam jedynie o czymś tyleż ogólnym, co odległym i zapomnianym: „To ktoś inny, pan jakiś, pyza-pycha w kryzie, na pewno nie ja – czyli do siebie nie da się tego zastosować”. Miłosz myśli *à rebours*: to pycha jest zawsze prywatna, indywidualna, związana z losem. Narcyzm dotyczy wyłącznie konkretnego *ego*.

Polski poeta przekracza tym samym ogólny plan rozważań Ewagriusza, a także alegoryczno-mistagogiczny wymiar *Stołu Mądrości* Boscha²⁰. Tym, co najbardziej odróżnia myślenie Miłosza o siedmiu grzechach głównych, jest zmiana horyzontu z ogólnego na jednostkowy i z uniwersalnego na „prywatny”, choć – podkreślmy – postrzegany wszakże w perspektywie „pół-prywatnego” obowiązku, spełnianego również wobec bliźnich. Pisząc swoje eseje *pro publico bono*, poeta wychodzi nieodmiennie od kwestii istotnych dla sposobu, w jaki pojmuje własną kondycję. I chodzi tu nie tylko o wiarygodność, ale też o nadanie aktualności zagadnieniu grzechu (zapoznanemu przez dominujące dyskursy), przywrócenie mu zasadniczej wagi we współczesnym świecie. Nieprzypadkowo autor szkicu *Saligia* wiąże kwestię

¹⁸ Cz. Miłosz, *Traktat teologiczny*. W: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 1258, 1257. Podkreśl. A. S.

¹⁹ Cz. Miłosz, *(Potrzebne i użyteczne było pojęcie grzechu...)*. W: *juw.*, s. 874.

²⁰ Na temat mistagogicznych znaczeń 128 promieni, które, wypełniając drugie koło, otaczają centralnie usytuowaną w złotym pierścieniu i przedstawioną na błękitnym tle osobę Zbawiciela, pisał Fraenger (*op. cit.*, s. 271–277). Warto zaznaczyć, że jego interpretacja była wielokrotnie podważana przez historyków sztuki.

pychy z wykonywaną profesją, w jego przypadku z byciem poetą. Pyta też o konsekwencje, jakie wyciągnąć warto z przemyśleń na temat siedmiu grzechów głównych, pisząc program praktyki życia (twórczego, a nie mniszego – co było udziałem Ewagriusza – czy ebonickiego, jak chciałby Fraenger w odniesieniu do Boscha). Rozważa wreszcie wyzwania wyłaniające się przed nim jako członkiem literackiego pokolenia osadzonego w historii – wyzwania, które sam traktuje jako powinność. Nie oznacza to bynajmniej rezygnacji z refleksji natury teologicznej, antropologicznej czy psychologicznej. Odnoszone są one jednak, a może lepiej – wyrastają one z prywatnego doświadczenia i przyjmowanego spośród (znanych tradycji) sposobów postrzegania natury ludzkiej; nie jako złej, lecz (mimo wszystko) dobrej i tylko naruszonej przez skutki grzechu pierworodnego. Swoje leksykograficzne opisy grzesznych postaw ludzkich z pierwszego i drugiego wykładu poeta osadza w przyjmowanych przez siebie wizjach piekła i raju, biorąc pod uwagę – o czym była mowa – raczej „optymistyczne” niż „pesymistyczne” wyobrażenia Dantego, katechetyczny punkt widzenia, który eksponuje symetrię grzechu i śmierci. Stara się też Miłosz, co najciekawsze, ocalić własną pychę (a dokładniej: jeden z jej rodzajów), wiążąc ją paradoksalnie z poczuciem moralności i odpowiedzialności za wspólnotę. Zadanie to rozpoznaje jako sobie przypisane w momencie osamotnienia i niezrozumienia: „Należało sięgnąć w ten wymiar, gdzie rozstrzygały się losy i całej realności, i poezji. Jednakże nie był on wówczas słowom dostępny” (M 70). Tym bardziej że rodzime, polskie poczucie sakralności zdominowane zostało przez mity mesjaniistyczne, łączące *sacrum* z pisana z dużej litery Polskością. Poeta wspomina:

Wymiar, który niejasno ukazywał się moim oczom w latach trzydziestych, nie przylegał do ogólnopolskiego wymiaru, toteż miejsce moje było wśród „obcych”, czy dlatego że Żydzi, czy dlatego że komuniści albo komunizanci. Dokądkolwiek się jednak zwróciłem, nigdzie nie czułem się w domu. Gust do „rzeczy ostatecznych” nadał kierunek całemu mojemu życiu, chociaż mocą różnych geograficzno-psychologicznych dziwów tonacja polsko-katolicka nie dominowała w tej mojej religii. [M 70]

Zadanie, które autor eseju *Saligia* sobie postawił, wymagało zatem przekroczenia zarówno rodzimej mentalności, jak i dominujących nurtów nowoczesnego myślenia. Zamierzenie to doprawdy ogromne, na które ważyć się mógł jedynie ktoś „obdarowany” pychą przekraczającą własne narcystyczne granice. Pychą straceniową, niesamolubną, ujawniającą nieoczekiwanie swe pozytywne oblicze, pychą – i tym poeta zaskoczył wszystkich – mającą dobroczynne skutki.

Nieprzypadkowo w analizowanym eseju Miłosz (czyż nie w jakimś stopniu śladem Ewagriusza?) wskazuje na dwa wymiary superbii. Opisuje to, co Pontyńczyk nazwać mógłby „myślą o próżnej chwale” (E 92). Chodzi tu o zwykłe pragnienie wyróżnienia się na tle własnej epoki, pokolenia czy konfraterni. O zasłużenie na miano „poety znakomitego” i gospodarza polskiej liryki, do czego zresztą autor *Ocalenia* zgłaszał – jak pamiętamy – wielokrotnie (i nieskromnie!) pretensje. Zgłaszał i... został ukarany poczuciem niezrozumienia i osamotnienia. Autoironicznie Miłosz napisze nawet o wrażeniu bełkotu, jakie jego wiersze rodziły w uszach odbiorców (czego był świadom). Dlatego karę „odrzczenia” i „niezrozumienia” przyjmie (przynajmniej w deklaracjach) jako zasłużoną i słuszną. Skutkująca samotnością „myśl o próżnej chwale” rodzi paradoksalnie – zapewnia autor *Saligii* – decyzję o porzuceniu udziału w dalszych staraniach o mistrzostwo artystyczne. (Czy można pocie

w tej kwestii wierzyć, to inna sprawa.) „Skromne” ustąpienie pola w walce o pokonanie mniej zdolnych i pracowitych, porzucenie myśli o pierwszeństwie wśród równych przedstawione zostają jako okazja do przyjęcia „oświecenia”, a jednocześnie jako próba bezkompromisowego oświecania innych. Pycha wzniesienia się i zdystansowania wobec agonu współczesnego życia literackiego zyskuje wtedy – zaryzuje Miłosz – rysy postawy moralnie pożądanej:

Czyż często [*superbia*] nie zastępuje moralności? Jak wtedy, kiedy zabrania nam pewnych czynów, bo są one poniżej tego, co o sobie, godnym tylko czynów najwyższych, myślimy? I czyż bez *superbii* obywatela się ktoś, kto stawia tylko na swój upór? Samotność wcześniej czy później wpędza nas w kryzysy, które nie mogą być rozwiązane inaczej niż jako ponowne narodziny, zrzućcie skóry węża, tak, że co nas dotychczas męczyło, przestaje nas obchodzić. Co prawda, wolę wierzyć, że moja *superbia* spełniała przy owych narodzinach funkcję położnej, ale że, niezależnie od niej, bardziej szlachetne działały tutaj postacie. [M 71]

Czy Miłosz ma rację? Czy Ewagriusz i Bosch zgodziliby się z nim? Choć sposób myślenia poety, eksponujący nieodkryte przez nich walory *superbii* i potrzebę bycia pysznym, mógłby im się wydać przewrotny lub nawet znaczący sofistematami, zapewne dostrzegliby, że paradoks rozważań Miłosza jest pochodną momentu, w którym pisze on swój esej. Usłyszeliby może także w jego głosie tęsknotę za czasami, kiedy nikt jeszcze nie wątpił w skutki grzechu pierworodnego, a człowiek nie pomyślałby, że nauka i sztuka służyć mają spełnieniu każdej jego potrzeby i zachcianki. Przypuszczalnie zaniepokojeni tym, że zbyt silny akcent kładzie poeta na sprawy prywatne, z ciekawością i aplauzem odkryliby w nim twórcę pragnienia religijnego. Artystę przekonanego, iż bez wytrwałego namysłu nad najbardziej podstawowymi kwestiami metafizycznymi, takimi jak miłość, zło, śmierć, byt lub czas nie zdołamy ocalić ofiarowanego nam daru człowieczeństwa²¹. Wreszcie – z właściwą wiekom średnim szczodrością obdarzania się nawzajem myślami i pojęciami związanymi z dążeniem do zrozumienia fundamentów kultury uniwersalnej – zgodziliby się zapewne na wykorzystywanie ich dzieł bez dodawania wyczerpujących adresów bibliograficznych. Gest „niepełnego przypisu” przyjęliby jako zrozumiałą akces do konfraterni mistrzów spoza współczesnego świata, pamiętając o słowach, które polski poeta wypowiedział w wierszu z tomu *Druga przestrzeń*:

Długo szukałem, jakie dla mnie przygotowano zadanie,
Byle nie za trudne na moje skromne siły.

Zachowując tonację i styl mojej epoki,

Działać wbrew niej w poezji mego języka,

To znaczy nie pozwolić, żeby w tym języku zgubił się zmysł hierarchii²².

²¹ Warto zastrzec, iż Miłosz nie jest w tym przekonaniu (jak można niekiedy sądzić) osamotniony. Także deprecjonowani przez niego poeci awangardowi zadawali pokrewne pytania, odpowiadając na nie, rzecz jasna, odmiennie.

²² Cz. Miłosz, *Czeladnik. W: Wiersze wszystkie*, s. 1290.

Abstract

AGATA STANKOWSKA Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-9721-2493

EVAGRIUS PONTICUS, BOSCH, MIŁOSZ, AND THE POET'S PRIDE

The paper offers an attempt at interpreting Czesław Miłosz's hidden intertextual references contained in his essay *Saligia* from the collection *Ogród nauk* (*The Garden of Science*, 1979). The poet takes up the subject of the cardinal sins in which pride is made the key to explain the paradoxical tension between positive and negative aspect of the vice. The sense of considerations about tainted human nature finds its way to a large extent in the mode Miłosz refers to other texts of culture that he many a time intentionally conceals, calling the reader to uncover and to study them on their own. In this case most probably the references are the writings of Evagrius Ponticus and, possibly, *The Seven Deadly Sins and the Four Last Things* by Hieronymus Bosch. Parallel reading of the works and Miłosz's essay leads the researcher to explain what, in the essayist's view, the devastating and beneficial dimension of pride is and the way in their contexts he conceives of his vocation to be a poet.

ALEKSANDRA DEBSKA-KOSSAKOWSKA Uniwersytet Śląski, Katowice

MIEJSCE MIŁOSZA DZIEJE RECEPCJI NA ŁAMACH „PREUVES”

1

Na początku wypada przypomnieć znany fakt: w maju 1951 w paryskiej redakcji miesięcznika „Preuves”¹ – podczas konferencji prasowej – nastąpiło ujawnienie pobytu Czesława Miłosza we Francji. Polski uciekinier zza żelaznej kurtyny od trzech miesięcy ukrywał się w siedzibie „Kultury” w Maisons-Laffitte. Wtedy poeta po raz pierwszy poinformował opinię publiczną o powodach wyboru życia na wygnaniu. Było to wydarzenie bez precedensu², a jego skutki przez wiele lat elektryzowały nie tylko londyńskie i paryskie środowiska polskiej emigracji (co niejednokrotnie zostało już opisane³), ale i paryskie środowisko Kongresu Wolności Kultury.

W niniejszym artykule zamierzam przedstawić wyrażone na łamach „Preuves” wybrane reakcje europejskich intelektualistów związanych z kongresem na majowe wystąpienie polskiego poety, na jego aktywność publicystyczną i wreszcie na jego twórczość artystyczną. Zaprezentuję tu także wypowiedzi o Miłoszu z lat 1951–1965. Interesuje mnie, w jaki sposób paryskie środowisko intelektualne odczytywało jego gest i teksty.

Miesięcznik na czasopiśmienniczym rynku Francji założony został w marcu 1951, był dziełem François Bondy’ego. Pojawił się we wrogim sobie środowisku, w kra-

¹ Słowo „preuves” w polskim tłumaczeniu to ‘dowody’.

² Zob. P. Grémion: *Présentation*. W zb.: „Preuves”, *une revue européenne à Paris*. Introduction, choix de textes et notes P. Grémion. Postface F. Bondy. Paris 1989; *Konspiracja wolności. Kongres Kultury w Paryżu (1950–1975)*. Przeł. J. M. Kłoczowski. Warszawa 2004. – M. A. Supruniuk: *Czesław Miłosz i Kongres Wolności Kultury*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 1998, z. 1; *Zagadki Czesława Miłosza*. W: *Przyjaciele wolności. Kongres Wolności Kultury i Polacy*. Warszawa 2008. – O. Glondys: „Zniewolony umysł” Czesława Miłosza i Kongres Wolności Kultury. „Zeszyty Literackie” 2009, nr 105; *Kongres Wolności Kultury i wolność Czesława Miłosza. Refleksja o zaangażowaniu i drodze do prawdy w dobie zimnej wojny*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2011, z. 1/2. – M. Delaperrière, *Miłosz i Francja: fascynacja czy idiosynkrazja?* W zb.: *Miłosz i Miłosz*. Red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner. Kraków 2013.

³ Zob. J. Andrzejewski [właśc. A. Paczkowski], *Miłosz’51*. „Krytyka” 1983, nr 13/14. – M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*. Wyd. 2, rozszerz. Wrocław 1999. – J. Pyszny, „Sprawa Miłosza”, czyli poeta w czyścću. W zb.: *Poznawanie Miłosza*. Cz. 2. 1: 1980–1998. Red. A. Fiut. Kraków 2000. – A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011. – M. A. Supruniuk, *Miłosz’51 – raz jeszcze. Studium o pożytku czytania źródeł*. „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2011, z. 1/2.

ju, gdzie większość intelektualistów deklarowała prosowieckie poglądy. „Preuves” to również pierwszy, wzorcowy periodyk Kongresu Wolności Kultury, organizacji utworzonej w lipcu 1950, której funkcjonowanie stanowić miało przeciwwagę dla potężnej ofensywy ideologii komunistycznej⁴. Podstawowym zadaniem Kongresu było zneutralizowanie wpływu marksizmu na świadomość intelektualistów Zachodu, gdyż prosowieckie sympatie nie należały przecież do rzadkości w powojennej Europie. Dlatego też, jak wynika z ustaleń Tony’ego Judta, gest wyrzeczenia się komunizmu (odebrania mu jakiegokolwiek wiarygodności) wiązał się z „wyrzuceniem poza główny nurt życia intelektualnego”⁵. Areną dla tego typu działań stały się właśnie „Preuves” czy „Liberté de l’esprit”. Na ich łamach publikowali m.in. Raymond Aron, Denis de Rougemont, Nicola Chiaromonte, Arthur Koestler, Ignazio Silone, Manès Sperber i Czesław Miłosz. Ale ponownie, jak podkreśla Judt, „choć ich dzieło było atrakcyjne intelektualnie, nie powinno się zakładać, że było w owym czasie szczególnie znaczące”⁶. Zasadniczy cel Kongresu stanowiła obrona wolności kultury przed totalitaryzmem. Paryscy komuniści przywitani „Preuves” z niechęcią, sceptycyzm wobec pisma wyraziła także francuska prawica, zarzucając redakcji anglo-amerykańskie koneksje. Mimo nieprzychylniej atmosfery i nieoszałamiającej poczytności, które towarzyszyły powstającemu periodykowi – jak wspominał Walter Laquer: „czas po prostu mu nie sprzyjał”⁷ – Bondy wyraźnie określił linię programową miesięcznika. Wskazane cele i obszary tematyczne periodyku podsumował Pierre Grémion. Wedle monografisty należały do nich:

- Obrona Europy i wsparcie wartości europejskich w walce ze stalinizmem [...].
- Oddzielenie kultury rosyjskiej od radzieckiej. [...]
- Unikanie narzucanej przez przeciwnika stylistyki wyprawy krzyżowej, lecz dostarczenie „dowodów” („preuves”) na temat sytuacji w radzieckiej kulturze. „Miesięczne zeszyty” Kongresu Wolności Kultury pragną dostarczyć swym czytelnikom wyczerpujących informacji opartych na wiarygodnych źródłach⁸.

Interesująca mnie reakcja francuskich środowisk antytalitarnych nie nastąpiłaby, gdyby nie obecność Miłosza w kongresowym miesięczniku. Choć to nie wypowiedzi autora *Zniewolonego umysłu* stanowią istotę snutej refleksji, to dla porządku należy odwołać się do jego publicystycznej aktywności. Miłosz drukował

⁴ Zob. Grémion, *Konspiracja wolności*, s. 39.

⁵ T. Judt, *Historia niedokończona. Francuscy intelektualiści 1944–1956*. Przeł. P. Marczewski. Wstęp M. Shore. Warszawa 2012, s. 125.

⁶ *Ibidem*.

⁷ W. Laquer, *Kongres Wolności Kultury*. Przeł. D. Filar. „Przegląd Polityczny” 1997, nr 33/34, s. 60.

⁸ Grémion, *Konspiracja wolności*, s. 39. Warto dodać, że w wyznaczonych celach i poruszanych problemach francuski historyk dostrzegł zbieżność z linią programową paryskiej „Kultury”. Co więcej, zdaniem Grémiona (*Présentation*, s. 14), odcisnęła ona swe piętno na wzorcowym czasopiśmie Kongresu: „l’originalité de «Preuves» ne découle pas seulement du profil de son animateur mais tout autant des réseaux intellectuels qu’elle agrège avec, au première rang, la revue polonaise en exil «Kultura», elle aussi en pointe du combat antitotalitaire et européen [oryginalność «Preuves» nie wynika tylko z zapatrywań twórcy (periodyku), ale ze skrzyżowania wielu intelektualnych wpływów – kształtujących całość – przede wszystkim z polskim miesięcznikiem w wygnaniu «Kultura», która także jest w czołówce, jeśli chodzi o walkę antytalitarną i europejską]”.

w „Preuves” (z różną intensywnością) w latach 1951–1967. Francuskojęzyczna działalność polskiego poety oscyluje wokół dwóch kluczowych zagadnień: totalitaryzmu i sztuki (zwłaszcza, jednak nie tylko, literackiej). Z problematyką polityczną Miłosz mierzył się oczywiście w *Zniewolonym umyśle*, którego rozległe fragmenty ogłaszane były w kolejnych numerach „Preuves”⁹, ale podejmował ją także w tekstach publicystycznych pisanych specjalnie dla zachodnich czytelników kongresowego miesięcznika¹⁰. Istotnym obszarem zainteresowań poety wyrażanych w omawianym periodyku była też literatura i kultura, przede wszystkim polska¹¹. Miesięcznik zamieścił również jeden z fragmentów *Rodzinnej Europy* Miłosza¹², na łamach periodyku pożegnał on Alberta Camusa¹³.

Znaczenie Miłosza dla „Preuves” zostaje podkreślone przez fakt, że w wydrukowanej w 1989 roku monografii „Preuves”, *une revue européenne à Paris* („Preuves”, europejski magazyn wydawany w Paryżu), gromadzącej wybrane publikacje z tego periodyku, ogłoszono aż dwa artykuły Miłosza: *Païent devant la nouvelle foi* (Pogaństwo w obliczu nowej wiary <1951>) i *L'Interlocuteur fraternel* (Rozmowa braterska <1960>), podczas gdy w przypadku większości autorów zaprezentowano tylko po jednym ich tekście.

2

Intensywna obecność Miłosza w „Preuves” obejmuje początki współpracy – ogłaszane wtedy w miesięczniku fragmenty powstającego *Zniewolonego umysłu* wyraźnie współkształtowały ideowy profil czasopisma¹⁴. Wszystko zaczęło się od wspomnianej majowej konferencji. Wydarzenie nagłośniono wśród intelektualistów sympatyzujących z kongresem. W trzecim, majowym numerze miesięcznika „Preuves”, w szkicu *Un Poète polonais: Czesław Miłosz* (Polski poeta: Czesław Miłosz), zaprezentowana została jego sylwetka. W tekście, w którym wyraźnie zaznaczono – odległą i może niezrozumiałą dla Francuzów – przynależność narodową Miłosza, szczególnie podkreślano jego europejską tożsamość. Co więcej, już w pierwszym zdaniu wskazano jego powinowactwa z kulturą Francji: „Czesław Miłosz, né en Lituanie en 1911, est le neveu du poète de langue française Oscar V. de Miłosz [Czesław Miłosz urodzony na Litwie w 1911 jest bratankiem francuskojęzycznego poety Oskara Miłosza]”¹⁵, odnotowano uniwersytecki epizod francuskiej edukacji przy-

⁹ Zob. Cz. Miłosz: *Poésie et dialectique*. „Preuves” 1951, nr 6; *B, ou l'amant malheureux*. Jw., nr 9; *Je pense aux Baltes*. Jw., 1952, nr 12; *Ketman ou les Hypocrites*. Jw., nr 20; *Ribald ou le troubadour*. Jw., 1953, nr 29; *L'Occident*. Jw., nr 33.

¹⁰ Zob. Cz. Miłosz: *Varsovie, ville indomptée – et trahie*. Jw., 1952, nr 13; *Lettre à Picasso*. Jw., 1956, nr 64; *Les Lettres polonaises et le complexe nationaliste*. Jw., 1957, nr 74.

¹¹ Zob. Cz. Miłosz: *Adam Mickiewicz. Entre les monuments et l'oubli*. Jw., 1955, nr 55. *Les Lettres polonaises et le complexe nationaliste*; *La Poésie polonaise*. Jw., 1964, nr 166; *Introduction à la poésie d'Aleksander Wat*. Jw., 1967, nr 201.

¹² Cz. Miłosz, *Le jeune homme et les secrets*. (Souvenir sur O. W. Miłosz). Jw., 1959, nr 100.

¹³ Cz. Miłosz, *L'Interlocuteur fraternel*. Jw., 1960, nr 110.

¹⁴ Szerzej pisałam na ten temat w książce *Ludzki wymiar historii. Gustaw Herling-Grudziński, Konstanty A. Jeleński, Czesław Miłosz wobec historii, wspólnoty i sztuki* (Katowice 2020, s. 114–119).

¹⁵ [Autor anonimowy], *Un Poète polonais: Czesław Miłosz*. „Preuves” 1951, nr 3, s. 11. Przeł. A. Pogorzelska-Kliks.

szłego autora *Zniewolonego umysłu*, ale przede wszystkim zwrócono uwagę na rangę jego wczesnych wierszy:

il a publié, avant guerre, deux volumes de poèmes, et il était considéré comme chef des catastrophistes. La poésie de ce groupe de jeunes poètes était marquée par le pressentiment d'une grande catastrophe menaçant l'Europe déchirée par le nationalisme et le nazisme [przed wojną opublikował dwa tomiki poezji i został uznany za czołowego przedstawiciela katastrofistów. Wiersze tej grupy młodych poetów były przesiąknięte przecuciem nadciągającej wielkiej katastrofy zagrażającej Europie rozdartej przez nacjonalizm i nazizm].

Uwypuklono także różne obszary aktywności artystycznej autora, niezmiennie zaznaczając jego tożsamość europejską:

C. Miłosz a publié également un grand nombre d'études critiques et d'articles. Il est traducteur en polonais de „Terre Stérile” de T.-S. Eliot, de poèmes d'Oscar de Miłosz, de nombreux poètes anglais tels que Blake, Burns, Wordsworth, Browning, ainsi que de poètes américains [C. Miłosz opublikował również wiele esejów krytycznych i artykułów. Jest tłumaczem *Ziemi jałowej* Th. S. Eliota na język polski, poematów Oskara Miłosza, wielu angielskich poetów takich jak Blake, Burns, Wordsworth, Browning czy też poetów amerykańskich].

Zdawkowo opisano przebieg dyplomatycznej kariery Czesława Miłosza, informując jednocześnie o zerwaniu przez niego współpracy z komunistycznym rządem w Warszawie. Zapowiedziano, że przyczyny, dla których polski poeta dokonał takiego wyboru, zostaną przez niego przedstawione w trakcie anonsowanej konferencji. Ponadto podkreślono konsekwencje podjętej przez niego decyzji:

pour un poète se couper du seul pays où sa langue est comprise représente un choix tragique qui mérite non seulement le respect, mais le compréhension fraternelle des écrivains plus fortunés des pays libres [dla poety odcięcie się od jedyne go kraju, w którym rozumiany jest jego język, stanowi wybór tragiczny, który zasługuje nie tylko na szacunek, ale również na braterskie zrozumienie pisarzy szczęśliwie żyjących w wolnych krajach].

Publikacji towarzyszył wiersz Miłosza *Poeta* z 1951 roku w przekładzie autora i Jeana Markalé'a.

Kolejne wystąpienia polskiego twórcy, a zwłaszcza sukcesywne prezentowanie fragmentów *Zniewolonego umysłu* wyraźnie współkształtowały rangę „Preuves” na czasopiśmienniczym rynku Paryża. Warto podkreślić, że „sprawa Miłosza” ujawniła się tym samym w swojej francuskiej odsłonie i zdominowała początkowe numery kongresowego periodyku. Wtedy liczyły one około 30 stron, wypowiedzi polskiego poety i towarzyszące im komentarze zajmowały zaś nawet 1/5 całości. Uwaga poświęcana Miłoszowi świadczy o roli, jaką miał on odegrać w budowaniu ideowego profilu pisma. Bondy wyraźnie zaznaczał, że z bliskich związków między „Kultura” a „Preuves” „korzyści czerpaliśmy przede wszystkim my [...]”, po czym dowodził:

Opublikowaliśmy większość rozdziałów *Zniewolonego umysłu* i inne eseje Miłosza. Pierre Grémion zwraca uwagę, że to dzięki esejom Miłosza pismo osiągnęło po raz pierwszy poziom odpowiadający jego ambicjom i przyciągnęło uwagę czytelników politycznie mu wrogich, na których teksty Miłosza jednak robiły wrażenie¹⁶.

Tezę tę Bondy powtarzał kilkakrotnie, niezmiennie uznając drukowane w miesięczniku „Preuves” fragmenty *Zniewolonego umysłu* za pierwsze naprawdę istotne

¹⁶ F. Bondy, *Kot. Przeł.* J. Juryś, „Kultura” (Paryż) 1987, nr 7/8, s. 37.

wystąpienia, jakie ukazały się w paryskim miesięczniku i które stanowić miały dowód, że kongresowe pismo bynajmniej nie jest dziełem amerykańskiej propagandy antykomunistycznej¹⁷.

W czerwcowym zeszycie znalazła się francuska wersja artykułu *Nie*¹⁸, a w sierpniowym *Poésie et dialectique* (Poezja i dialektyka)¹⁹. Publikacji tekstów towarzyszył adresowany do Miłosza list (datowany na 17 VI 1951) Jeana Cassou – wówczas dyrektora Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu. Warto po raz pierwszy zaprezentować po polsku słowa nadawcy:

J'ai lu avec profonde émotions votre texte de „Preuves”. C'est une confession bouleversante par sa simplicité, sa sobre et lucide modération: on est, avec vous, devant l'évidence implacable, inassimilable. C'est cela et rien de plus, mais c'est cela. Vous dites ce qui est, et vous y conformez votre attitude avec une sorte de froide courage que tout homme de coeur ne peut qu'admirer, respectueusement et, si vous le permettez, fraternellement [Przeczytałem z głębokimi emocjami Pański tekst w „Preuves”. Jest on wstrząsająca spowiedź: poprzez swoją prostotę, trzeźwy i stonowany umiar. Stoimy wraz z Panem przed oczywistością – trudną do podważenia, z niczym nieporównywalną. To tyle i nic więcej, ale to aż tyle. Opisuje Pan rzeczywistość i potwierdza Pan to własną postawą, pewnym rodzajem chłodnej odwagi, którą musi po bratersku podziwiać z całym szacunkiem każdy szlachetny człowiek]²⁰.

To pierwsza, jakże przychylna, reakcja na francuski przekład głośnego w kręgach polskiej emigracji wystąpienia Miłosza. Publikowane na łamach „Preuves” fragmenty prywatnego listu dowodzą, że jego nadawca przyjmuje znacznie szerszą – uniwersalną – perspektywę odbioru, zareczając jednocześnie nie tylko o własnej solidarności:

Soyez-en sûr, il vous approuverait comme tous les poètes vous approuvent, doivent, en tant que poètes, intimentement approuver le poète qui en vous vient de parler et d'agir [Otóż zapewniam Pana [...] tak jak wszyscy poeci, będąc poetami, muszą głęboko pochwalić poetę, który do nas przychodzi i działa]²¹.

Już w swoim tylko imieniu krytyk sztuki dodaje: „*De tout coeur votre Jean Cassou* [Z całego serca pański Jean Cassou]”. Ten osobisty ton listu wynika także z faktu, że Miłosz dla Cassou nie był postacią anonimową. Z francuskim pisarzem polski poeta nawiązał kontakt jeszcze przed wojną, w czasie pobytu w Paryżu²².

W listopadowym numerze ogłoszono francuskie tłumaczenie fragmentów rozdziału *Beta* – *czyli nieszczęśliwy kochanek* (*B, ou l'amant malheureux*), poprzedzono następującą uwagą redakcji miesięcznika:

À l'occasion de la mort tragique de Thadée Borowski – l'écrivain le plus doué de la nouvelle génération polonaise „ralliée” à Moscou – nous publions des extraits d'un chapitre consacré à l'analyse du „cas

17 Zob. R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963–1969*. Przeł. O. Hedemann [i in.]. Tekst pol. wyd. przejrzał J. Jarzębski. Wyd. 2, popr. Kraków 2002, s. 74.

18 Zob. Cz. Miłosz, *Un Païen devant la Nouvelle Foi*. „Preuves” 1951, nr 4.

19 Miłosz, *Poésie et dialectique*.

20 *Ibidem*, s. 6. List J. Cassou do Cz. Miłosza (cyt. jw.) poprzedzono następującym wprowadzeniem: „*A la suite de l'article de Czesław Miłosz, que nous avons publié dans le n° 3 de «Preuves», Jean Cassou lui a adressé une lettre dont il a bien voulu nous autoriser à donner l'extrait suivant* [W reakcji na artykuł Czesława Miłosza, który opublikowaliśmy w 3 numerze «Preuves», Jean Cassou napisał do niego list, którego następujący fragment pozwolił nam udostępnić].”

21 Cyt. jw.

22 Zob. Franaszek, *op. cit.*, s. 203.

Borowski” dans le volume d'essais, encore inédit, de Czesław Miłosz sur la condition de l'écrivain dans les démocraties populaires [Z powodu tragicznej śmierci Tadeusza Borowskiego – najbardziej utalentowanego pisarza nowego polskiego pokolenia „przychylnego” Moskwie – publikujemy fragmenty rozdziału poświęconego analizie „przypadku Borowskiego” w jeszcze niewydanym tomie esejów Czesława Miłosza o kondycji pisarza w krajach demokracji ludowej]²³.

Zaznaczmy, że ów istotny komentarz redakcji nie tylko odsłania przed potencjalnie niezorientowanym czytelnikiem dramatyczne fakty, ale dodatkowo podkreśla wagę autentyczności świadectwa Miłosza.

Równolegle publikowanym fragmentom pisanej przez niego książki towarzyszy szerszy kontekst. W styczniowym numerze z 1952 roku André Prudhommeaux w artykule *Le Cas Miłosz* (Sprawa Miłosza) szczegółowo omawia motywy decyzji poety dotyczące jego wyboru życia na wygnaniu oraz charakteryzuje przyjętą przez niego postawę:

dialogue d'homme à homme, au moins en ce qui concerne les rapports avec le communiste ou le compagnon de route communiste, paraît bien constituer la préoccupation essentielle du poète Czesław Miłosz [dialog między człowiekiem a człowiekiem, przynajmniej jeśli chodzi o stosunki z komunistą lub towarzyszem komunistycznej drogi, wydaje się głównym zmartwieniem poety Czesława Miłosza]²⁴.

Ponadto przekonuje francuskiego czytelnika:

Il faut voir en lui un penseur qui n'a pas renoncé aux armes de l'esprit ; réduit au silence de l'autre côté du rideau de fer, il est venu en Occident poursuivre à travers ses écrits le combat spirituel, „le plus terrible que la bataille d'hommes” [...]. Et c'est le système avant tout qu'il combat. Le fait „invasion” ou menace d'invasion, passe pour lui après le phénomène „révolution”, qui implique changement radical dans les croyances, les méthodes et les structures sociales; et c'est en face de ce phénomène qu'il se prononce en le considérant à la fois d'aussi haut et d'aussi près que possible, dans ses plus vastes perspectives et dans ses plus humbles incidences humaines [Należy w nim (tj. w Miłoszu) widzieć myśliciela, który nie zrezygnował z broni umysłu; zmuszony do milczenia po drugiej stronie żelaznej kurtyny, przybył na Zachód, aby kontynuować poprzez pisarstwo duchową walkę, „najstraszliwszą z ludzkich walk” (...)]. Walczył przede wszystkim z systemem. „Inwazja” lub groźba inwazji według niego pojawia się zaraz po „rewolucji”, która pociąga za sobą radykalną zmianę w przekonaniach, metodach i strukturach społecznych. Opowiada się on przeciw temu procederowi, analizując go z daleka i jednocześnie z bliska, z najszerszej perspektywy i w najpokorniejszych działaniach ludzkich].

Kreśląc motywację, które kierują Miłoszem, Prudhommeaux prezentuje także postawę londyńskiego ośrodka polskiej emigracji, przy czym eksponuje wystąpienia nie tyle nieprzychylnie, co jawnie wrogie poecie. Opisuje, przytaczając źródła, przebieg dyskusji, która toczyła się na łamach „Wiadomości”²⁵. Zdaniem Prudhommeaux, konserwatywna emigracja oraz zwolennicy utrzymania *status quo*:

voient en lui (comme naguère les autorités soviétiques de Pologne) un porteur de germes destructifs et presque un agent de l'adversaire [widzą w nim (tj. w Miłoszu) (jak niegdyś sowiecka władza w Polsce) nosiciela niszczycielskich ziaren i niemal agenturalnego wroga].

²³ Miłosz, B, *ou l'amant malheureux*, s. 12.

²⁴ A. Prudhommeaux, *Le Cas Miłosz*. „Preuves” 1952, nr 12, s. 62.

²⁵ Zauważmy, że redaktor „Wiadomości” – M. Grydzewski, konsekwentnie odrzucał tezy o prowadzonej na łamach tygodnika nagonce na Miłosza, w liście (z 22 X 1962) do K. A. Jeleńskiego (w: A. Bobkowski, *Listy do różnych adresatów*. Wybór, oprac. K. Cwikliński. Kraków 2013, s. 193–194) pisał: „Nie słyszałem nigdy o żadnej »obłędnej nagonce« na Miłosza. To Miłosz po swoim długoletnim *stage'u* w ambasadzie reżymowej uznał za stosowne zaatakować emigrację, do której dołączył”.

Odwołując się do francuskiego przekładu *Nie (Un Païen devant la Nouvelle Foi)*, charakteryzuje Prudhommeaux przyjętą przez Miłosza poetykę wypowiedzi:

Il est vrai que l'accusateur se présente dans l'arène „historique” avec une humilité à la Socrate comme un sentiment suranné, défenseur d'une cause perdue. Il aime donner à son contradicteur imaginaire, le dialecticien de la Nouvelle Foi, tous les atouts de la grande spéculation métaphysique, politico-social et scientifique, pour ne garder que les arguments naïfs ou terriblement ironiques de l'artiste et du poète, du „païen devant Nouvelle Foi”, de l'homme privé usant des seules raisons du coeur [To prawda, że oskarżyciel prezentuje się na arenie historycznej z pokorą w stylu Sokratesa jako sentymentalny starzec, obrońca straconej sprawy. Chętnie wyposaża swojego wyobrażonego adwersarza, dialektyka Nowej Wiary we wszystkie atuty głębokich spekulacji metafizycznych, polityczno-społecznych i naukowych, zachowując dla siebie jedynie naiwne lub straszliwie ironiczne argumenty artysty i poety, „poganina, stojącego w obliczu Nowej Wiary”, człowieka kierującego się jedynie racją serca].

W szerszej natomiast perspektywie przypomina:

L'ironie, comme chacun sait, n'est pas militaire, non plus que l'humour noir; et l'esprit de finesse sied mal aux batailles rangées [Ironia, jak wiemy, nie jest walcząca, nie bardziej niż czarny humor; a duch finezji nie przystoi otwartym bitwom w polu].

– i zaraz, jednoznacznie waloryzując, konstatuje:

Ne nous étonnons donc pas de voir Milosz attaqué par ceux qui ne sauraient le comprendre [Nie dziwny się zatem, kiedy widzimy Miłosza atakowanego przez tych, którzy nie są zdolni go zrozumieć].

Poprzez artykuł Prudhommeaux dał więc sposobność francuskiemu czytelnikowi zapoznać się z pozaliterackim kontekstem wystąpień Miłosza. W perspektywie realizowanej linii programowej „Preuves” uzasadniał aktywną obecność na łamach miesięcznika jako wiarygodnego świadka uciekiniera zza żelaznej kurtyny.

Zainteresowanie Miłoszem możemy obserwować i w latach następnych. Przedstawiciele redakcji z niezmiennym entuzjazmem podkreślali zalety publikowanych tekstów poety. W centrum uwagi znajdowały się również kolejne przekłady jego „politycznego” dzieła. Ponownie wskazywano na humanistyczne wartości utworu. Dalsze fragmenty redaktor „Preuves” postrzegał jako „essais – synthèses d'une vue rigoureusement objective et d'une confession [eseje – syntezy skrajnie obiektywnego spojrzenia i wyznania winy]”:

Milosz donne aux „dialecticiens” avec qu'il poursuit son dialogue imaginaire tous les avantages, toutes les raisons, pour situer son refus de leurs réponse, même, par un paradoxe kierkegaardien, dans une ultime question sur la destinée de l'homme [Miłosz daje przewagę „dialektykom”, z którymi prowadzi swój wyimaginowany dialog, przyznaje rację tak, aby umiejscowić odrzucenie ich odpowiedzi, poprzez kierkegaardowski paradoks, w ostatnim pytaniu o przeznaczenie człowieka]²⁶.

3

Zdobycie władzy nagrodzone Prix Littéraire Européen, wpisując się w linię programową miesięcznika, potwierdziło dodatkowo rangę twórczości politycznej Miłosza. Fakt ten skrętnie odnotowano w „Preuves”:

C'est à notre ami et collaborateur CZESLAW MILOSZ qu'a été attribué l'un des deux prix ex æquo, pour son roman: „La Prise du pouvoir”, écrit en polonais et traduit en français par Jeanne Hersch [Nasze-

²⁶ [Autor anonimowy], *Choix*. „Preuves” 1953, nr 29, s. 102.

mu przyjacielowi i współpracownikowi CZESŁAWOWI MIŁOSZOWI została przyznana nagroda *ex æquo* za jego powieść *Zdobycie władzy*, napisaną po polsku i przetłumaczoną na język francuski przez Jeanne Hersch]²⁷.

W tekście przypomniano także słynną konferencję prasową zorganizowaną w paryskiej siedzibie Kongresu Wolności Kultury. Przywołano opinię Ignazia Silonego. Okazał on aprobatę dla tej powieści Miłosza:

Miłosz dans son roman a su éviter toute forme de propagande et exprimeer une mûre expérience de la complexité de la vie humaine, l'amour de la vérité et la courage de témoigner pour elle [Miłosz w swojej powieści potrafił uniknąć wszelkiej formy propagandy i wyraził bogate doświadczenie złożoności życia ludzkiego, umiłowania prawdy i odwagi świadczenia o niej].

Uwagi Silonego dowodzą, że przyjął on – szerszą niżli tylko polityczna – perspektywę odczytania intencji Miłosza. Jednakże wśród głosów intelektualistów zachodnich zdarzały się i takie, które poprzez dokonanie upraszczających interpretacji próbowały wtłoczyć książkę Miłosza w ramy doraźnej polityki.

W marcowym numerze „Preuves” z 1954 roku ukazał się obszerny tekst krytyczny dotyczący *Zdobycia władzy*. Recenzja zatytułowana *Le Romancier et la chronique révolutionnaire. À propos de „La Prise de pouvoir” de Czesław Miłosz* (Powieściopisarz i kronika rewolucyjna. O *Zdobyciu władzy* Czesława Miłosza) wyszła spod pióra Manèsa Sperbera²⁸. Czytelnicy „Preuves”, pomimo podkreślanych przez Sperbera uchybień, otrzymali ostatecznie pochlebną rekomendację książki Miłosza. Ów, jak wspominał go Konstanty A. Jeleński, „największy przyjaciel Polaków i polskiej kultury”²⁹, wyraźnie pisał: „Dla przyszłości zalety autora ważą jednak znacznie więcej od jego błędów. Mimo tych błędów *La Prise du pouvoir* jest istotną książką i zapewne początkiem dzieła o dużym rozgłosie”³⁰.

Godne podkreślenia w tym kontekście są owe sygnalizowane przez Sperbera zastrzeżenia. W jego recenzji czytamy:

powieściopisarz ma prawo wysunąć zapytanie zamiast twierdzenia, ale nie ma prawa pozostawić bez odpowiedzi pytania zasadniczego: z kim i z czym sam się solidaryzuje? Pytanie, z kim się zgadza, jest drugorzędne [...]”³¹.

Miłosz bardzo krytycznie odniósł się do opinii Sperbera, w liście do Jerzego Giedroycia jasno określił swoje stanowisko:

Krytyka jego b(ardzo) mi się nie podoba, ponieważ nie jest to analiza wad literackich utworu, ale

²⁷ [Autor anonimowy], *Le Prix Littéraire Européen*. Jw., nr 26, s. 104. Cz. Miłosza (*Rok myśliwego*. Kraków 1991, s. 284) *Zdobycie władzy* powstało specjalnie na konkurs, jak sam wielokrotnie podkreślał, na prośbę J. Hersch: „Zmusiła mnie do napisania *Zdobycia władzy* – na konkurs”. Książka ta wytypowana była przez Francję (mimo iż powstała w języku polskim) do Prix Littéraire Européen.

²⁸ M. Sperber, *Le Romancier et la chronique révolutionnaire. À propos de „La Prise de pouvoir” de Czesław Miłosz*. „Preuves” 1954, nr 37. Ten sam tekst M. Sperbera, „*La Prise du pouvoir*”, w przekładzie K. A. Jeleńskiego ukazał się równolegle, także w marcu 1954 w numerze 3, opublikowała „Kultura” paryska.

²⁹ K. A. J[e]leński, *Manes Sperber*. „Kultura” (Paryż) 1984, nr 3, s. 124.

³⁰ Sperber, „*La Prise du pouvoir*”, s. 134. Zob. też Sperber, *Le Romancier et la chronique révolutionnaire*, s. 91.

³¹ Sperber, „*La Prise du pouvoir*”, s. 132.

pretensja dokładnie taka, jak w Warszawie, tylko na odwrót. Chciałby „pozytywnego bohatera” antykomunistycznego³².

Olga Glondys, powołując się na niepublikowaną korespondencję między Miłozem a Sperberem, przekonuje, że autor *Zdobycia władzy* „czuł się rozczarowany kompletnym niezrozumieniem książki przez Sperbera”³³.

Nie zawsze zatem francuski czytelnik dostrzegał szeroką perspektywę dzieła czy też subtelność prowadzonej refleksji. W interesie czasopisma było, by Miłoz dostarczał „dowodów” w walce z komunizmem. Stąd upraszczające interpretacje nie tylko fragmentów *Zniewolonego umysłu* czy *Zdobycia władzy*, ale i postawy prezentowanej przez autora nie należały do rzadkości. W numerze 39 z 1954 roku ukazał się szkic Jeana Cello *Sur le „complexe narodnik” et le masochisme des intellectuels* (O kompleksie narodników i masochizmie intelektualistów), tekst stanowiąc miał nawiązanie do eseju Miłosza *Zachód* ogłoszonego w numerze 33 „Preuves”³⁴. Cello (a w zasadzie Prudhommeaux, znany właśnie jako Jean Cello, ale i jako André Prunier) raczej zestawiał sądy i (nieliterackie) wypowiedzi polskiego poety z artykułem *Ces Amériques étrangères* (Te obce Ameryki) autorstwa organizatora ukraińskiego życia literackiego na emigracji Jurija Szewelowa, sygnującego doraźną publicystykę jako Jurji Szerech³⁵. Poprzez te konfrontacje starał się wyostrzyć wschodnie predylekcje Miłosza, uznając jego esej za ciekawe, choć nieprzekonujące potępienie Zachodu, podkreślał także, w kontekście słownych wypowiedzi poety, że chce być on wschodni za wszelką cenę, z dość jednak wątpliwych – jego zdaniem – powodów. Szkic *Sur le „complexe narodnik”* spotkał się z niemal natychmiastową reakcją autora *Zniewolonego umysłu*, w kolejnym numerze miesięcznika ukazał się jego list. Stanowił on ripostę dla fałszywych – według Miłosza – interpretacji jego postaw i wypowiedzi:

*J'ai trouvé dans „Preuves” les remarques d'André Prudhommeaux et de Jean Cello qui prennent à partie certaines de mes opinions. Tant qu'ils se réfèrent à mon livre „La Pensée captive”, ou il est possible de vérifier leurs jugements, je n'ai rien à ajouter. Mais par exemple, Jean Cello tâche d'interpréter aussi ce m'arrive parfois de dire oralement et il vaut mieux que j'éclaircisse quelques points [Znalazłem w „Preuves” uwagi André Prudhommeaux i Jeana Cello atakujące niektóre z moich opinii. Tak długo, jak będą odnosili się do mojej książki *Zniewolony umysł*, w której można zweryfikować ich oceny, nie będę miał nic do dodania. Ale np. Jean Cello próbuje również interpretować to, co zdarza mi się powiedzieć, warto więc, żebyś napisał kilka uwag]. [M 98–99]*³⁶

³² Cz. Miłoz, list do J. Giedroycia, z lutego 1954. W: J. Giedroyc, Cz. Miłoz, *Listy 1952–1963*. Oprac., wstęp M. Kornat. Warszawa 2008, s. 167.

³³ Glondys, *op. cit.*, s. 136. Dodać należy, że Cz. Miłoz pracował wówczas nad przekładem jego eseju *Wieczysty dialog z przeszłością* („Kultura” [Paryż] 1954, nr 12) oraz deklarował chęć rozpowszechnienia francuskiego tekstu autorstwa Sperbera, pisał bowiem do J. Giedroycia (list z 5 II 1954. W: *Listy 1952–1963*, s. 165): „Czy widział Pan ostatni n(ume)r »Preuves« z artykułem Sperbera o Rosenbergach? Doskonały i uczciwy. Chcę go spopularyzować w Polsce, by przeciwdziałać taniej demagogii, która się koło tej ponurej sprawy rozpetęła”.

³⁴ J. Cello, *Sur le „complexe narodnik” et le masochisme des intellectuels*. „Preuves” 1954, nr 39.

³⁵ J. Cherekh, *Ces Amériques étrangères*. *Jw.*, nr 35. Zob. L. Stefanowska, *Pisarz poza ojczyzną. Sylwetka Jurija Szewelowa*. „Studia Ukrainica Varsoviensia” 2017.

³⁶ Skrótem M odsyłam do: Cz. Miłoz, *Lettre [...] „Preuves”* 1954, nr 40. Ponadto stosuję w artykule skrót J = K. A. Jeleński, „*Les deux Europes*” de Czesław Miłoz. „Preuves” 1965, nr 172. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

Stawiane przez Cello tezy dotyczyły europejskiej tożsamości poety, a zatem zagadnienia – jak wiemy – niezwykle dla Miłosza istotnego i złożonego. Problemu, na który był on szczególnie uwrażliwiony. I wobec takich poczynań poeta jasno formułował swój sprzeciw. Dlatego też precyzyjnie wyjaśniał powód i cel prowadzonych przez siebie rozważań. Odwołując się do fragmentu *Zachód ze Zniewolonego umysłu*, tłumaczył:

Je m'efforçais d'y présenter l'image des pays de l'Ouest, telle qu'elle se forme dans la tête des gens vivant en Pologne, en Tchécoslovaquie, etc. Si cette image ne satisfait pas tous les lecteurs, ce n'est peut-être ma faute. Mon but était de me tenir le plus près la vérité possible de reproduire une manière de penser [Staralem się przedstawić w nim taki obraz zachodnich państw, jaki powstaje w umysłach ludzi mieszkających w Polsce, Czechosłowacji, etc. Nie jest być może moją winą, że ten obraz nie zadowala wszystkich czytelników. Moim celem było znaleźć się jak najbliżej prawdy i odtworzyć sposób myślenia]. [M 99]

Miłosz nie zgadzał się, by portretowano go jako „*Oriental avoué, plein de mépris pour le reste du monde* [zatwardziałego mieszkańca Wschodu, pełnego pogardy dla reszty świata]” (M 99). Dlatego też polemizując, obnażał jednocześnie manipulacyjny nakaz krytyka:

Je me demande si ce n'est pas la rancune qui dicte certaines phrases à mes interlocuteurs. Ou un sentiment de supériorité blessée, ce qui reviendrait au même. Ils me reprochent de manquer de respect pour les valeurs occidentales (alors qu'à Varsovie on me reprochait d'avoir traduit T. S. Eliot) et insister sur l'utilité d'une expérience historique qui a été épargnée aux gens de France. On frot me citer en disant que les intellectuels sont enclins à admirer la force et que ceux de la rive gauche du Rhin ont une tendance au masochisme, connue depuis longtemps dans les parages fabuleux de Slaves. Pour être, on ne me cite pas. On donne ses bribes de phrases ou mon autoironie est passée sous silence et ou je me retrouve comme un homme qui parle toujours [...] avec le sérieux d'un animal [Zastanawiam się, czy to nie jakaś uraza dyktuje pewne zdania moim rozmówcom? Lub zraniony kompleks wyższości, co sprowadza się do tego samego. Zarzucają mi brak szacunku dla wartości Zachodu (podczas gdy w Warszawie wytykano mi tłumaczenie Th. S. Eliota) i obstawanie przy korzyściach płynących z doświadczeń historycznych, których zaoszczędzono mieszkańcom Zachodu. Uważają, że mnie cytują, mówiąc, że intelektualiści są skłonni podziwiać siłę i że ci z lewego brzegu Renu wykazują skłonność do masochizmu, od dawna znaną w tych bajecznych słowiańskich okolicach. Gwoli ścisłości – nie cytuję się mnie. Przytacza się strzępki zdań, w których przemilczam moją autoironię i w których przedstawiam się jako człowiek mówiący zawsze (...) ze zwierzęcą powagą]. [M 99]

Wyjaśnwszy motywy własnego działania, przypominał dominujące postawy intelektualistów Zachodu:

J'ai laissé à l'Est mes amis et mes camarades, mais ce n'est pas pour me déguiser en un type qui ne se souvient de rien. Est-ce que je considère ces amis et ces camarades comme supérieurs aux intellectuels occidentaux? Dans beaucoup de domaines, oui. Car on n'apprend vraiment que lorsqu'on touche à quelque chose. Autrement les intellectuels de Pologne n'auraient pas besoin de traiter avec une indulgence amère les écrivains et les journalistes „progressistes” de l'Ouest avec lesquels ils entrent souvent en contact. Quant aux autres, ils ne les connaissent pas, mais compter combien il y en a en France qui ne jettent pas vers la Russie des regards plain d'amour. La dure expérience d'avoir eu à partager le sort de tant de peuples opprimés est bonne? Oui. Car elle libère de tentation de se cramponner aux mythes à propos de nations „de second ordre” [Zostawiłem na Wschodzie moich przyjaciół i moich towarzyszy, ale nie chcę uchodzić za kogoś, kto niczego nie pamięta. Czy uważam tych przyjaciół i towarzyszy za lepszych od zachodnich intelektualistów? W wielu dziedzinach tak. Dlatego że poznać można jedynie poprzez doświadczenie. W przeciwnym razie polscy intelektualiści nie musieliby traktować z gorzką wyrozumiałością zachodnich „postępowych” pisarzy i dziennikarzy, z którymi nawiązują często kontakty. Jeśli chodzi o innych, nie znają ich, ale proszę policzyć, ilu jest we Francji (dziennikarzy i pisarzy), którzy nie patrzy w stronę Rosji wzrokiem pełnym miłości. Czy dobre jest trudne doświadczenie dzie-

lenia losu z wieloma uciskanymi ludami? Tak. Ponieważ uwalnia ono od pokusy kurczowego trzymania się mitów przeszłości i dziwienia się, że robi się tyle hałasu wokół narodów „drugiego sortu”. [M 99]

Mocno należy zaznaczyć, że list, choć stanowił reakcję na konkretne zarzuty, wpisał się w szerszą dyskusję prowadzoną w powojennej Europie: zogniskowaną na problemie dotyczącym relacji Wschód–Zachód. Debatę, jak podkreślał autor *Zdobycia władzy*, skazaną na niepowodzenie, gdyż krążącą wokół fikcyjnych tematów. Miłosz przekonywał –

on s'y meut dans le vague ou au moins l'arbitraire: tout peut être réfuter avec la même aisance [poruszamy się w <rzeczywistości> niejasnej lub przynajmniej uznaniowej: wszystko może zostać powiedziane lub obalone z jednakową łatwością]. [M 99]

Wyraźnie zatem poeta przestrzega przed pułapką „konwencjonalnych określeń”, jak bowiem zauważa:

Mélanger les “grandes lignes de partage” des historiens avec la politique d'aujourd'hui, c'est choisir une méthode douteuse [Mylenie „wielkich linii podziału” historycznych z polityką dzisiejszą to wybór wątpliwej metody]. [M 99]

Interwencja Miłosza – po prostu – dobrze o nim świadczy, dowodzi jego odpowiedzialności za każde napisane i wypowiedziane słowo. Poeta był przecież gotowy cierpliwie i wielokrotnie tłumaczyć motywy swoich rozpoznań – jasno wyrażał swój sprzeciw wobec upraszczających, a więc fałszujących jego intencje, interpretacji. Jednakże, zauważmy, iż publikacja listu dobrze też świadczy o redaktorze „Preuves”, gdyż dowodzi, że kongresowy miesięcznik był autentyczną areną wolnej dyskusji.

Poeta często protestował przeciwko politycznemu zaszufladkowaniu, zaznaczał także swój dystans wobec nagrodzonej powieści. Nie traktował siebie jako pisarza politycznego, a przecież niezwykle trafne wydaje się spostrzeżenie Józefa Olejniczaka:

cała twórczość i los Miłosza poświadczają jego niezwykle – nawet jak na „wiek ideologii” – zaangażowanie w historię i politykę swojego wieku, wyjątkowy „zmysł historyczny”. Miłosz jawi się po prostu w swoim dziele jako *homo politicus*, jako „poeta historycznie nadwrażliwy”³⁷.

Dopowiedzmy, iż dowodzą tego publikowane także na łamach „Preuves” teksty poety i wskazane zachodnie świadectwa ich lektury. Sugerują one, że kręgi intelektualne skupione wokół kongresowych idei elektryzował przede wszystkim Miłosz polityczny. Stworzony w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych wizerunek polityczny poety kształtował też późniejszą recepcję jego dzieła.

4

Przełożona przez Hersch i opublikowana przez Éditions Gallimard w 1956 roku *Dolina Issy* zaanonsowana została jedynie zdawkową zapowiedzią Jeleńskie-go³⁸. Fragment tej powieści ukazał się już nie w „Preuves”, ale w „La Nouvelle Revue Française” (w marcowym numerze z roku 1956). Obszernego omówienia krytycznego doczekała się dopiero *Rodzina Europa*. Po raz pierwszy wydana po francusku

³⁷ J. Olejniczak, *Miłosz. Autobiografia. Cztery eseje*. Warszawa–Katowice 2013, s. 168–169.

³⁸ Zob. K. A. J [eleński], *Lithuanie lointaine*. „Preuves” 1956, nr 62, s. 92.

w 1964 roku³⁹, ponownie przez Gallimarda, w tłumaczeniu Georges'a Sèdira. W numerze 172 „Preuves” z 1965 roku wydrukowano szkic *Les deux Europes de Czesław Miłosz* (Dwie Europy Czesława Miłosza), autorstwa Jeleńskiego. Korespondencja krytyka z poetą odsłania nieco kulisy powstania tekstu i okoliczności związane z jego publikacją. Nie bez trudu przychodzi bowiem Jeleńskiemu sformułowanie tej francuskiej wypowiedzi. W lipcu 1964 donosił on Miłoszowi:

Chcę napisać artykuł o *L'Autre Europe* do „Preuves” [...]. Ale jak zabrałem się do tego artykułu na poważnie, w świetle *Dwustronnych porachunków* i odczytań Twojej poezji, okazało się, że wiele rzeczy mi się wymyka w ramach takiego artykułu [...]. [...] zabrałem się najpierw do artykułu polskiego [...] – a dopiero później napiszę artykuł do „Preuves”⁴⁰.

Niemniej szkic powstał, i to jako pierwszy. W styczniu 1965 Jeleński sprawozdawał zainteresowanemu: „Mój artykuł od 3 miesięcy złożony – »Preuves« go odkłada – teraz Bondy obiecał mi, że wyjdzie w marcu...”⁴¹. Ostatecznie ukazał się w czerwcu 1965..., a wspomniany przez Jeleńskiego polski tekst został ogłoszony w „Kulturze” w 1968 roku⁴², francuskie *Les deux Europes* nie zdołały utrwalić się w świadomości środowisk emigracyjnych, wśród polskich badaczy twórczości Miłosza czy Jeleńskiego zdają się zaś zgoła nie występować. Jednakże esej zasługuje na uwagę; podkreślić bowiem należy, iż niektóre z tez adresowanych do francuskiego odbiorcy zostały powtórzone polskim czytelnikom. Na marginesie dodam, że piszący w czterech językach Jeleński zwykł raczej umiędzynarodawiać tworzone dla „Kultury” fragmenty swoich artykułów, w tym przypadku mamy do czynienia z transferem odwrotnym. Ale – co wydaje się najistotniejsze z punktu widzenia prowadzonej refleksji – tekst Jeleńskiego otwiera nowe, niezaznaczone dotąd w miesięczniku, perspektywy lektury książki Miłosza. Esaj Jeleńskiego jest wielowątkowy. Autor moduluje swoją wypowiedź do określonego adresata, ściśle: czytelnika „Preuves” i Francuza. W pierwszych słowach Jeleński przypomina, że *Une autre Europe* (Inna Europa) wyszła spod pióra Miłosza – jakże dobrze znanego odbiorcom paryskiego miesięcznika. To wskazanie nadało także ton całemu esejowi. Świadomy preferencji czytelnicznych, Jeleński konsekwentnie przedstawia francuski przekład *Rodzinnej Europy* w kontekście tego – kojarzonego przez czytelników – dzieła. Komentuje translatorską decyzję tłumacza:

Il est frappant que le titre polonais du livre de Czesław Miłosz, „L'Europe natale”, ait été inversé en traduction française pour devenir „Une autre Europe” [To uderzające, że polski tytuł książki Czesława Miłosza *Rodzinna Europa* (*L'Europe natale*) został odwrócony, by w przekładzie francuskim stać się *Une autre Europe* (Inna Europa)]. [J 80]

Zaraz potem dodając słowa – „*Le passage dont le livre tirait son titre original y figure pourtant* [Jednakże figuruje w nim ustęp, z którego pochodzi oryginalny tytuł książki]” (J 80), mające wyjaśnić jego francuskim czytelnikom zasadność

³⁹ Pozycję tę wznowiono w 1980 i 1981 roku.

⁴⁰ K. A. Jeleński, list do Cz. Miłosza, z 14 VII 1964. W: Cz. Miłosz, K. A. Jeleński, *Korespondencja*. Z faksymiliami listów i wierszy oraz fotografiami zamieszczonymi w książce i na stronie internetowej www.zeszytyliterackie.pl. Red. B. Toruńczyk. Warszawa 2011, s. 45.

⁴¹ K. A. Jeleński, list do Cz. Miłosza, z 25 I 1965. W: *ju.*, s. 56.

⁴² K. A. Jeleński, *Poeta i przyroda*. „Kultura” (Paryż) 1968, nr 11.

takiego przekładu. Z uwagi na swoje „czwórjęzyczne kłopoty” Jeleński posiadał wyczułony słuch językowy. W liście do Miłosza chwalił przekład „rzeczywiście żywy i bardzo udany”⁴³, w *Les deux Europes...* pokazywał intencję tłumacza:

Mais Georges Sédir, l'excellent traducteur de ce livre a eu raison: que compte un passage, que compte même le fait que Milosz ait tenté ici d'atténuer la polarité Est-Ouest qui était à la base de sa „Pensée captive” [...] nous avons affaire ici, l'Europe occidentale et „l'autre Europe” [Ale Georges Sédir, doskonale tłumacz tej książki, miał rację: że liczy się przejście, liczy się fakt, że Miłosz próbował zlagodzić polaryzację Wschód-Zachód, która była podstawą jego *Zniewolonego umysłu*. <...> mamy więc do czynienia z Europą Zachodnią i „drugą Europą”]. [J 80]

Nawiązywał tym samym do *Zachodu* – dyskutowanej na łamach „Preuves” części *Zniewolonego umysłu*. Na marginesie warto poczynić pewną dygresję. Krawjowy krytyk Jan Błoński nie podzielał entuzjazmu Jeleńskiego. W *Europie Miłosza* pisał:

ten tytuł [*Rodzinna Europa*] był na ogół bardzo nietrafnie tłumaczony: tylko pierwszy tłumacz, włoski, mówi: *Europa familiare*. Niemiec, przejęty zapewne podziałem swojego kraju, tytułuje *West- und Östliche Gelände*. Bardziej „zachodni” Francuz nie ma już wątpliwości, z czym ma do czynienia: pisze więc *Une autre Europe*. [...] Zdumiewająca defilada nieporozumień!⁴⁴

Z kolei w odmiennej perspektywie interpretuje tę kwestię Maria Delaperrière. Jej zdaniem, *Rodzinna Europa*:

nie bez powodu ukaże się we Francji (zapewne za zgodą autora) pod tytułem *Une autre Europe* (Inna Europa). Francuski tytuł ironicznie podkreśla oddalenie Europy peryferyjnej od kulturowego centrum Europy. Czy książkę dyktował Miłoszewi znowu żal do kraju, który okazał się w latach pięćdziesiątych mało gościnnie?⁴⁵

Te czynione z czasowego dystansu rozpoznania w żaden sposób nie korespondują z opinią Kota Jeleńskiego. Jego szybka, choć przemyślana reakcja – co można wyczytać z listów do poety – biegła inną ścieżką. Wydaje się, iż w jego perspektywie tłumaczenie tytułu nie nosiło znamion waloryzacji, ponadto francuski tytuł nie znalazł się w centrum uwagi eseisty. Świadczy o tym fakt, że w listach do Miłosza, pisząc o tym przekładzie, Jeleński błędnie przytaczał wersję „*L'Europe étrangère*” (Obca Europa)⁴⁶ czy „*L'Autre Europe*” (Druga <z dwóch> Europa)⁴⁷. Osadzony we francuskim kręgu intelektualno-artystycznym starał się on przede wszystkim przybliżyć czytelnikom problematykę wyrażoną przez Miłosza. Esej rozpoczął od charakterystyki postawy wschodnich Europejczyków wobec Zachodu:

De Dostoïewsky à Cioran, l'ambiguïté du sentiment de l'Européen de l'Est envers l'Occident a souvent été exprimée. Elle est fondée sur un mélange d'admiration et de mépris, de fascination et d'irritation. Les termes de cette opposition pourraient se traduire ainsi: pour l'Europe occidentale, la richesse, le matérialisme, la continuité, la frivolité, l'esprit profane; pour l'Europe orientale, la pauvreté, la spiritualité, la discontinuité, le sérieux, le sens du sacré. L'Europe occidentale se réclamerait, dans cette perspective, de l'Etre et de la Relativité; l'Europe orientale, du Mouvement et de l'Absolu [Od Dostojewskiego do Ciorana, ambiwalencja uczuć Europejczyków ze Wschodu wobec Zachodu bywa często wyrażana. Motywowana

43 Jeleński, list do Miłosza, z 14 VII 1964, s. 45.

44 J. Błoński, *Europa Miłosza*. W: *Miłosz jak świat*. Wyd. 2, poszerz. Kraków 2011, s. 215.

45 Delaperrière, *op. cit.*, s. 52.

46 K. A. Jeleński, list do Cz. Miłosza, z 26 VI 1964. W: *Korespondencja*, s. 44.

47 Jeleński, list do Miłosza, z 14 VII 1964, s. 45.

jest mieszanina podziwu i pogardy, fascynacji i irytacji. Powody tej opozycji można wyjaśnić następująco: dla Europy Zachodniej – bogactwo, materializm, ciągłość, frywolność, umysł świecki; dla Europy Wschodniej – ubóstwo, duchowość, nieciągłość, powaga, znaczenie *sacrum*. Europa Zachodnia chce być postrzegana w perspektywie Bytu i Względności; Europa Wschodnia – Ruchu i Absolutu]. [J 80]

Pomimo doskonałej znajomości zarówno potrzeb francuskiego czytelnika, jak i utrwalonych modeli lektury Miłosza, zdecydował się Jeleński przekroczyć tę często upraszczającą retorykę. W swoim stylu konfrontuje zawarte w *Une autre Europe* rozpoznania z wybranymi dziełami poety. *Zniewolony umysł* staje się jednym z wielu (choć najmocniej podkreślanym) punktów odniesienia dla omawianego dzieła. Jeleński odwołuje się ponadto do nieznanym francuskim czytelnikom pism Miłosza. *Dwustronne porachunki* drukowane w numerze 6 „Kultury” z 1964 roku, traktuje poeta jako ostateczny komentarz do *Une autre Europe*. Poprzez ten obszerny artykuł Jeleński tłumaczy perspektywę spojrzenia poety, przekonany jest, że w tym kontekście należy rozważać oskarżenia Miłosza wobec Europy Zachodniej, zwłaszcza w aspekcie wciąż podejmowanej próby wyjaśnienia inności wschodniego Europejczyka, któremu w XIX wieku umknęły problemy, z jakimi borykał się człowiek Zachodu, czyli: „*l'éclatement de l'ordre traditionnel et l'émancipation de l'individu* [rozpad tradycyjnego porządku i emancypacja jednostki]” (J 81). Dlatego też Jeleński przytacza fragment z *Dwustronnych porachunków*:

Polska-bogini uwalniała swoich wyznawców od samotności wobec istnienia, okrywała ich swoim płaszczem i w niej rozwiązywała się każda sprzeczność. Polacy, tępieni i prześladowani, żyli jednak w niebywałym luksusie psychicznym, jeżeli się ich porówna z innymi Europejczykami⁴⁸.

I jak tłumaczył już własnymi słowami:

C'est le culte de cette déité qui a donné lieu à une fascination par le mouvement de l'histoire, mouvement qui fut à son tour sacralisé, car c'est de lui que dépendait l'incarnation de la déité – la résurrection de l'Etat polonais [Kult tego bóstwa dał początek fascynacji ruchem historii, który z kolei został uświęcony, ponieważ od niego zależało wcielenie bóstwa – powstanie państwa polskiego]. [J 81]

Przenikliwy Jeleński na Duchu Dziejów nie poprzestaje, zaznacza także inne problemy wyrażone w *Rodzinnej Europie*, wykraczając tym samym poza preferowany/lansowany model lektury Miłosza. Prowadzi francuskiego czytelnika w obszary twórczości poety jak dotąd niesygnalizowane, pisząc:

*Dans sa „Pensée captive” Miłosz a tracé quelques inoubliables portraits d'intellectuels polonais attirés de diverses façons par la „nouvelle foi” marxiste. „Une autre Europe” ajoute à cette série un portrait plus fascinant encore – le sien propre [W *Zniewolonym umyśle* Miłosz naszkicował kilka niezapomnianych portretów intelektualistów polskich zwabionych na różne sposoby przez nową wiarę marksizmu. *Inna Europa* dorzuca do tej serii portret jeszcze bardziej fascynujący – jego własny]. [J 82]*

Przypomina francuskim czytelnikom dziecięcą fascynację Miłosza historią naturalną, tłumaczy także fenomen jego „głębokiej religijności”. Zauważmy, że ten jakże istotny aspekt twórczości autora *Doliny Issy* nie został wcześniej dostrzeżony ani zaprezentowany na łamach „Preuves”. Jak pisał Jeleński: „*sa religion spontanée aurait été un paganisme panthéiste* [jego spontaniczna religia byłaby panteistycznym

⁴⁸ Cyt. za: Cz. Miłosz, *Dwustronne porachunki*. „Kultura” (Paryż) 1964, nr 200, s. 18.

pogaństwem]” (J 82). Podkreślając pociąg poety do nieortodoksyjnej religijności, tłumaczył:

La gnose est une inversion du culte de la nature, qu'elle considère comme autonome, bien que créée par mouvais démiurge, tandis que Dieu reste un pur esprit, irresponsable du destin des hommes. Je crois que ce qui a rebuté Miłosz dans le catholicisme, c'est tout simplement ce dogme central de l'incarnation, au nom duquel le catholicisme peut s'accorde avec l'humanisme. En un sens, Miłosz est proche de „l'abhumanisme” audibertien, qui loin d'être dirigé contre l'homme, lui refuse tout simplement la primauté, en le concevant comme une des excroissances ou un des parasites de la croûte terrestre [Gnoza jest odwróceniem kultu natury, którą uważa za autonomiczną, mimo że stworzoną przez złego demiurga, podczas gdy Bóg pozostaje czystym duchem, nieodpowiedzialnym za los ludzi. Sądzę, że tym, co odrzuciło Miłosza od katolicyzmu, był po prostu główny dogmat o Wcieleniu, w którego imię katolicyzm godzi się z humanizmem. W pewnym sensie Miłosz jest bliski „ahumanizmowi” Jacques'a Audibertiego, który, nie będąc przeciwnym istocie ludzkiej, odmawia jej jedynie wyższości, pojmując ją jako swego rodzaju narośl lub pasożyta żyjącego na skorupie ziemskiej]. [J 82]

Na poparcie tej tezy przywołuje (podobnie jak w eseju *Poeta i przyroda*) fragment poematu *Po ziemi naszej* (1961), żeby wyrażone w nim intuicje poetyckie zestawić znów z rozpoznawalną dla francuskich czytelników koncepcją Claude'a Lévi-Straussa. Po to, by przekonać ich, że Miłosz przekracza wymiar historyczny i że w jego twórczości Duch Ziemi góruje nad Duchem Dziejów⁴⁹. W zakończeniu eseju Jeleńskiego jednoznacznie stwierdza:

„Une autre Europe” est un livre infiniment riche, le première peut-être qui peut aider le lecteur occidental à saisir „de l'intérieur” les particularités historiques, idéologiques, sociologiques dans des pays de l'Europe orientale, et à les intégrer une trame intelligible [Rodzinna Europa jest książką nieskończenie bogata, prawdopodobnie pierwsza, która może pomóc czytelnikowi zachodniemu uchwycić „od wewnątrz” osobliwości historyczne, ideologiczne, socjologiczne krajów Europy Wschodniej i zwiazać je w zrozumiałym splocie]. [J 84]

Wielowątkowy charakter artykułu Jeleńskiego uruchamia szeroką perspektywę oglądu *Une autre Europe*, wyznaczając filozoficzne (aksjologiczne i metafizyczne) konteksty, wrywa autora *Zniewolonego umysłu* z dotąd wypracowanych stylów odbioru.

Ponad 15-letnia publicystyczna obecność Miłosza na łamach „Preuves” odsłoniła różne jego oblicza. Powtórzmy, że w okresie tym teksty poety gościły na kartach miesięcznika nader często. Po pierwsze, dał się poznać czytelnikom jako autor sukcesywnie drukowanych fragmentów *Zniewolonego umysłu*. Po drugie, był komentatorem wydarzeń artystycznych, recenzentem filmowym i teatralnym, krytykiem literackim zapoznającym francuskiego czytelnika z polską poezją współczesną. Po trzecie, stał się Miłosz przedmiotem rozlicznych komentarzy – jak wykazałam

⁴⁹ Tezę dotyczącą ahumanizmu Miłosza powtórzył Jeleński czytelnikowi polskiemu. W *Poecie i przyrodzie* K. A. Jeleńskiego (w: *Zbiegi okoliczności*. Paryż–Kraków–Warszawa 2018, s. 201) czytamy: „Nikt pięknie nie wyraził jedynej rewolucji filozoficznej naszych czasów (wobec której neomarksizmy, egzystencjalizmy, strukturalizmy są odpowiednikami krótszych czy dłuższych spódnicy w modzie kobiecej) – wynikającej z przeświadczenia, że człowiek nie jest ani «królem stworzenia», ani ośrodkiem wszechświata, że wobec tego wszelki «humanizm» jest dziś niemożliwy. Miłosz prozaik-humanista jest największym współczesnym poetą ahumanizmu (który nie jest bynajmniej antyhumanizmem)”.

w artykule – w przeważającej części recepcja jego postawy i dzieła miała charakter aprobatywny. Zdarzały się wszakże opinie krytyczne, a zdaniem poety, wynikały one z niezrozumienia jego intencji. Wówczas Miłosz czuł się w obowiązku ripostować i wyjaśniać, jak w przypadku odpowiedzi na tekst Jeana Cello. Podkreślić należy jeszcze jedną kwestię: na łamach „Preuves” jako poeta prawie nie zaistniał. Umknął zatem Francuzom – Miłosz metafizyczny. Europejskie środowisko intelektualne, podzielające idee Kongresu Wolności Kultury, w licznych artykułach wydobyło wyłącznie polityczną twarz Miłosza, zarazem eksplorując głównie ten nurt jego twórczości.

Abstract

ALEKSANDRA DEBSKA-KOSSAKOWSKA University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-1309-8137

MIŁOSZ'S PLACE HISTORY OF RECEPTION IN THE COLUMNS OF “PREUVES”

The article presents the history of Czesław Miłosz's output reception placed in the columns of the monthly “Preuves”—the first exemplary journal published by Kongres Wolności Kultury (Congress for Cultural Freedom). It was one of the few periodicals in which Miłosz, a fugitive from beyond the Iron Curtain, was allowed to publish. His 15 year journalistic presence in the monthly triggered reactions of intellectuals (François Bondy, Ignazio Silone, André Prudhommeaux, and Konstanty A. Jeleński) who sympathised with this Congress. The researcher discusses the French reviews, critical papers, and essay writings focused on Miłosz. Plentiful commentaries refer both to the poet's stance and his writings, especially the essayistic ones. The commentaries in question in most cases are of approving character. Among the quoted papers one discerns a dominating model of the poet's gesture and work: their authors consistently placed Miłosz's production into the trend of political writing.

DOROTA JARECKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

MODERNIZM – MODERNIZACJA – KOMUNIZM

W artykule wychodzę od rozróżnienia na modernizm i modernizację, które poczynił Jerzy Jedlicki w książce *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*. Tematem książki Jedlickiego są europejskie spory o kulturę około 1900 roku, które rozgrywały się przede wszystkim w obrębie piśmiennictwa brytyjskiego; autora interesowało także to, w jaki sposób i dlaczego kształtował się w Polsce model niechęci do zachodnioeuropejskiej cywilizacji, który nazwał on „czarnym stereotypem Zachodu”¹. Pytał o nasze lokalne spory o nowoczesność oraz o to, czy walka o swojskość, autonomię względem kultury Zachodu, prowadzona od końca XVIII wieku, a wdziewająca w kolejnym stuleciu kostium walki z zepsuciem wielkomięjskiej, przemysłowej cywilizacji, nie była częścią sporów wewnętrznych tejże kultury. Słowem, czy walka z „cudzoziemszczyzną” nie jest w istocie częścią cudzoziemszczyzny, w której na przełomie XIX i XX wieku odbywa się szczególnie natężony spór o upadek, dekadencję i zagrożenie integralności kultury przez nowe wynalazki techniczne bądź artystyczne. Interesowała badacza m.in. reakcja na publicystyczno-krytyczne dzieło Maxa Nordaua poświęcone kulturze literackiej epoki zatytułowane *Entartung* (Degeneracja), które po wydaniu wiedeńskim z 1893 roku zostało błyskawicznie przetłumaczone na inne języki, w tym na angielski (w Wielkiej Brytanii ukazało się w 1895 roku). Oto na zapalczywą krytykę europejskiej sztuki modernistycznej, która dla Nordaua miała być symptomem upadku i uwiadu współczesnej duchowości, odpowiedział George Bernard Shaw pamfletem *A Degenerate View of Mr. Nordau* (Zdegenerowane poglądy pana Nordaua), gdzie wydrwił „kliniczną” manierę oceny sztuki przez Nordaua, który za zwyrodniałe, chore lub anormalne uznał praktycznie wszystkie dzieła współczesnych mu pisarzy czy filozofów, które wyłamywały się z tradycyjnych konwencji: Friedricha Nietzschego, Henrika Ibsena, Lwa Tołstoja, Richarda Wagnera i Maurice’a Maeterlincka. Polski historyk cywilizacji stwierdził, że w tym sporze –

prawie nie słycać głosu tradycjonalistów: jest to konfrontacja dwóch konceptów nowoczesności. Entuzjasta nauki, techniki i kliniki, religijny agnostyk, swoją normę moralnej, intelektualnej i językowej poprawności przeciwstawił całej kohorcie artystów, których nie łączyło nic, poza przyznanym sobie bez niczyjego pozwolenia prawem do swobody wyobraźni, do artystycznego eksperymentu i obyczajowej prowokacji, słowem do kwestionowania wszelkiej konwencjonalnej poprawności. Rzec można, iż była to

¹ J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*. Warszawa 2000, s. 63–82.

walka modernizmu z modernizacją, a te dwa światy wzajemnie uważały siebie za zdegenerowane i absurdalne².

Chciałabym postawić tezę, że ta para pojęć – wypełniająca się ówczesnymi znaczeniami i zabarwieniami – sprawdza się także w odniesieniu do polskiej kultury drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku. Pozwala uchwycić różnicę poglądów na problem awangardy artystycznej i literackiej w obrębie formacji lewicowej czy socjalistycznej w pierwszych latach po wojnie oraz zrozumieć ewolucję postaw artystów i ich wyborów po 1945 roku lepiej niż perspektywa dwubiegunowa, posługująca się takimi opozycjami jak wolność *vs.* stalinizm lub też awangarda *vs.* socrealizm. Zanim jednak przejdę do opisanego przykładowych kontrowersji tego okresu przy użyciu dialektycznej figury modernizmu i modernizacji, przyjrzę się problemowi terminologicznemu i przeanalizuję, jakie funkcje w najnowszych badaniach nad owym okresem w sztuce i kulturze pełnią pojęcia modernizmu i modernizacji. Uwzględnię również terminy im towarzyszące, takie jak „komunizm”, „totalitaryzm” czy „awangarda”, sprawdzając ich położenie wobec terminów centralnych: „modernizm” i „modernizacja”.

Paradygmat antymodernistyczny

W roku 2023 ukazała się książka Anny Markowskiej *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie*³. Jest to praca niepozbawiona interesujących analiz zjawisk z zakresu kultury wizualnej okresu powojennego, takich jak fenomen lokalnego muzeum archeologicznego czy pomniki z głazów narzutowych na Ziemiach Odzyskanych. Kultura wizualna epoki PRL jest badana ze względu na inne obszary niż tylko obiegi sztuki wysokiej, stykamy się bowiem z problematyką sztuki religijnej, naiwnej (*art brut*), z kwestią organizacji wystaw, z filmem i tkaniwą, a perspektywa feministyczna pozwala na nowo spojrzeć na biografie artystek. Książka Markowskiej interesuje mnie jednak z innego powodu, ukazuje bowiem pewien etap dyskusji nad modernizmem w polskiej historiografii artystycznej. Kategoria wielości perspektyw w tytule publikacji mogłaby sugerować neutralność w stosunku do kontrowersyjnych kwestii w historiografii okresu tużpowojennego w Polsce, m.in. różnych spojrzeń na znaczenie i funkcję pojęcia (tytułowego) rewolucji. Ale wieloperspektywizm użyty jest w odmierzonej funkcji, mianowicie jako opozycja wobec modernizmu, który obsadzony zostaje w roli jednoznacznie negatywnej, jako kategoria będąca przeciwieństwem postulowanej w książce wielości perspektyw lub asamblażowości. Modernizm – co trzeba podkreślić, by uniknąć logicznych i kategoryalnych niejasności – występuje w podwójnej roli, zarazem jako wydarzenie i pojęcie teoretyczne. W tej pierwszej – jako epoka historyczna powiązana z rewolucją komunistyczną, która według badaczki rozpoczęła się na ziemiach polskich 17 IX 1939. W tej drugiej – jako system wartości, któremu w planie teoretycznym przeciwstawia się wielość perspektyw bądź asamblażowość. W tej funkcji, równo-

² *Ibidem*, s. 212.

³ A. Markowska, *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie*. Kraków 2023, s. 25. Do monografii tej odsyłam dalej za pomocą skrótu M, po którym podaję numery stron.

znacznej z modernizmem, pojawia się także modernizacja, „soc-modernizacja” (M 25) i „soc-Oświecenie” (M 20), terminy te stają się elementem perswazji, gdyż nieustannie przypominają o założonej dychotomii aksjologicznej. Komunizm czy też tytułowa „rewolucja komunistyczna” pozostają z tak rozumianymi modernizmami (lub modernizacjami) w bliskim związku. Jest to więc związek zarówno sprawczy, jak i semantyczny, czynny w obu wymienionych porządkach. Po pierwsze, dowiadujemy się, że modernistyczny był panujący w latach 1945–1989 w Polsce system polityczno-ekonomiczny wraz z takimi cechami jak uprzemysłowienie, zatarcie różnic klasowych, centralizacja zarządzania większością dziedzin życia, od sztuki do rolnictwa. Modernistyczna jest jednak również narracja historii sztuki, z jej determinizmem, linearyzmem, tendencją do „wykorzeniania i odczarowywania” (M 9). Po roku 1944, a więc od czasu, gdy rewolucja komunistyczna rozpoczęta wraz z inwazją Armii Czerwonej mogła się w pełni rozwinąć i osadzić w konkretnym systemie politycznym, tak pisana historia blisko współpracowała z władzą, czyli z wszelkimi instancjami administrującymi kulturą i sztuką, uczestnicząc poprzez to w procesie „estetyzacji rewolucji” (M 25).

Radykalne osądy nie zawsze znajdują uzasadnienie w materiale badawczym. Autorka chciałaby np. przekonać nas, że Władysław Strzemiński pozostawił przedwojenny kaloryfer w wystroju Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki w Łodzi, by podkreślić moment rewolucyjny, polegający na „wmeldowaniu się do cudzego domu i dewastacji mienia” (M 186). Hipoteza związana z intencjonalnym użyciem sprzętu grzewczego w konstrukcji programu ideowego Sali Neoplastycznej, otwartej wraz z całym muzeum w kwietniu 1948 i zawierającej wybór prac z przedwojennej kolekcji grupy „a.r.”, opiera się na domyśle, iż dla artysty duże znaczenie miał fakt, że muzeum przeniosło się do gmachu, który przed wojną należał do rodziny Poznzańskich. Wbrew deklarowanym we wstępie zastrzeżeniom, iż zamiarem badaczki nie jest w żadnym razie osądzanie uczestników rewolucji (M 9), gdy potępia ona gest zawłaszczania mienia i usuwania z budynku jego powojennych (choć nie oryginalnych) mieszkańców oraz skuwania neorenesansowych sztukaterii, nie mówi o racjach i powodach nacjonalizacji ani o prospołecznej polityce mieszkaniowej i kulturalnej po 1945 roku. Oddanie dużego miejskiego pałacu na użytek sztuki można było odczytać także jako decyzję związaną z projektem demokratyzacji dostępu do sztuki. W istocie perspektywa jest jedna – partykularna, a powstaje siła rzeczy narracja deterministyczna; Sala Neoplastyczna poprzez swój układ (z kaloryferem stanowiącym ukłon w stronę rewolucji lub pierwotnych właścicieli pałacu – decyzja co do znaczenia gestu nie zostaje ostatecznie podjęta, gdyż brakuje wystarczających przesłanek) miała charakter antykomunistyczny. Intencją Sali Neoplastycznej miało być wyzwolenie percepcji widza spod tradycyjnych wzorców postrzegania sztuki, co w roku 1948 można było uznawać za sprzeciw, jak pisze badaczka, „wobec strategii władzy, deprawującej i obezwładniającej klasę robotniczą poprzez utrzymywanie jej w anachronicznym stanie świadomości, w którym relacje dominacji były naturalizowane” (M 191). Reasumując, taka konfiguracja przestrzeni sali była kierowanym pod adresem władz „oskarżeniem, iż polska rewolucja stała się sowiecką rebelią” (M 191). Gdy w 1950 roku władze nakazały zniszczenie Sali Neoplastycznej projektu Strzemińskiego i usunięcie prac z kolekcji „a.r.” z wystawy stałej, w istocie rzeczy reagowały na ową rebelię.

Według Katarzyny Chmielewskiej, Agnieszki Mrozik i Grzegorza Wołowca komunizm i jego historiografia wytwarzają specyficzne „pole dyskursywne”, w którym toczą się spory o władzę symboliczną oraz w którym zasadnicze wartości są konstruowane przez napięcie między komunizmem a jego przeciwieństwami⁴. Jak podkreśla Chmielewska, paradygmat antykomunistyczny stanowi matrycę myślenia o historii sprzyjającą zacieraniu rozbieżności i fluktuacji w obozie władzy. Niweluje różnice postaw i poglądów, wytwarzając wstecznie to, co badaczka nazywa „podmiotem komunistycznym”, który jest następnie rzutowany na wydarzenia i formacje polityczne⁵. Książka Markowskiej z pewnością realizuje ów paradygmat, wzbogaca go jednak o wzorzec, który można nazwać paradygmatem antymodernistycznym. Ma on postać równie złożoną, choć operuje nieco innymi formułami perswazyjnymi, projektuje podmiot historyczny – podmiot modernistyczny wstecz, podsuwając rozwiązania dylematów i odpowiedzi na pytania wcześniej trudno rozstrzygalne. Modernizm w tym ujęciu działa podobnie jak komunizm, to zjawisko niwelujące pamięć, ślepe na nieszczęścia i dramaty indywidualne, stawką jest w nim szczęście ludzkości, zyskanie natychmiastowej satysfakcji społecznej, której okrutną cenę przed tym społeczeństwem skrętnie się ukrywa za pomocą propagandy. Wybrzmiewa to zwłaszcza w passusie o Sali Neoplastycznej, urządzonej w dawnym pałacu Poznańskich: „jedna z najwspanialszych polskich realizacji unaoczniających wiarę w nowy, lepszy świat stworzona została w byłym mieszkaniu polskich Żydów” (M 193–194). Nawiązując do *Prześlonej rewolucji* Andrzeja Ledera, badaczka potęguje tezę, iż rewolucja, obiecując wypełnienie sprawiedliwości dziejowej, zatarła w pamięci społecznej niesprawiedliwość wywłaszczeń i w istocie zalegalizowała przemoc wojenną. Mówi też, że w procederze wymazywania i wywłaszczania uczestniczyła sztuka, ponieważ w konkretnym przypadku pałacu Poznańskich i ich żydowskich właścicieli to władze niemieckie – gdy Łódź została przyłączona do III Rzeszy – przejmując majątek żydowskich przemysłowców, dokonały pierwszej kradzieży mienia. Figura modernizmu, który idzie śladem nazizmu i czyni wszystko, by zatrzeć ślady tamtego przestępstwa, wydaje się narzędziem wytrącania czytelnika z bezpiecznych kolein, musimy bowiem utracić wcześniejsze – niesłuszne – przekonanie, iż Muzeum Sztuki w Łodzi „jest na swoim miejscu”. A także zrozumieć, że przez całe życie myliliśmy się, wyznając wiarę w absolutną postępowość Sali Neoplastycznej. W sensie afektywnym jest to też działanie potężniejsze niż tylko paradygmatyczne użycie wzorca antykomunistycznego, ukazana nam zostaje (zdemaskowana) realna twarz polskiego socjalistycznego modernizmu: sprzymierzonego z przemocą, organizującego narrację, która ma wyprzeć pamięć o wywłaszczeniach i Zagładzie. Historia sztuki w PRL uczestniczy w tym dziele, jej wykonawcy legitymizują ów stan, opracowując historię dzieł w języku analizy formalnej, nie interesując się ich własnością i proveniencją, wspierają swymi badaniami i wiedzą system muzeów, który wszak polegał na wywłaszczaniach, tak jak system kolonialny (M 416). *De facto* współpracują oni w procesie „niszczenia polskiej kultury”

⁴ K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowiec, *Nowe perspektywy studiów nad komunizmem w powojennej Europie Środkowo-Wschodniej*. W zb.: *Komunizm – idee i praktyki w Polsce 1944–1989*. Red. K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowiec. Warszawa 2018, s. 8.

⁵ K. Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu. Budować i burzyć*. W zb.: *ju.*, s. 32.

(M 417). Okulary modernistycznej ideologii, które kazała im założyć władza, w perfidnym planie zniewolenia polskiej kultury przez język postępu i demokratyzacji kultury, nie pozwalały im dostrzec potworności systemu, w którym i dla którego pracowali (M 416). Totalizująca narracja nie pozwalała się ujawnić rysom lub pęknięciom w podmiocie modernistycznym. Jest on homogeniczny, ślepy na historię. Pozbawiony dynamiki oraz wewnętrznych antagonizmów. Jedyne rozróżnienie, jakie jest postrzegalne, polega na tym, iż wśród sprawców rewolucji rozpoznajemy aktywnych działaczy oraz elitę intelektualną, która wierzy, że dokonuje własnych i autonomicznych wyborów, a przedmiotem ich zabiegów jest pasywny i milczący lud, bezwolna większość.

Krytyka modernizmu – ujęcia dialektyczne i dychotomiczne

Krytyka modernizmu ma w historiografii sztuki w Polsce swoje koleje, na które wpłynęły krytyka tego nurtu i postawy w historiografii politycznej, socjologii, filozofii i estetyce, przede wszystkim, choć nie tylko *Dialektyka oświecenia* Maxa Horkheimera i Theodora Adorna (1947), *Kondycja ponowoczesna* Jeana-François Lyotarda (1977), *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu* Frederica Jamesona (1990), *Nowoczesność i Zagłada* Zygmunta Baumana (1992). Niezależnie od różnic w nacechowaniu aksjologicznym pojęcia modernizmu, wspólne jest tym pracom przekonanie, iż pewniki dotyczące legitymizacji wiedzy, istnienia spójnych reguł tworzenia i wyznawania wartości, w tym hierarchii estetycznych, dominujące w kulturze zachodniej i umożliwiające jej postęp, rozsypały się. Kiedy nastąpił ów kryzys, jednoznacznie uzgodnić się nie da, pewne jest za to, że wspólnie żyjemy po końcu spójnego i sprawnego wcześniej systemu.

W historii sztuki w Polsce po 1989 roku nowatorska pod względem zastosowania pojęcia modernizm w rozstrzygnięciu o znaczeniach wydarzeń artystycznych epoki PRL-u była książka Piotra Piotrowskiego *Znaczenia modernizmu*⁶. Modernizm – istotna dla Piotrowskiego była lektura *Teorii awangardy* Petera Bürgera, *Powrotu Realnego* Hala Fostera i *After the Great Divide* Andreasa Huyssena – został przez tego badacza sztuki powojennej w Polsce i w Europie Środkowej potraktowany jako system przekonań, nie zaś jako epoka. Otóż, twierdził on, inaczej niż się utarło w dyskursie teoretycznym i krytycznym towarzyszącym sztuce w Polsce w latach pięćdziesiątych oraz sześćdziesiątych XX wieku, modernizm (jako zespół przekonań artystycznych i estetycznych) był bardziej sprzymierzeńcem władzy niż jej przeciwnikiem. Po roku 1956 w Polsce władza przyjęła strategię modernistyczną, polegającą na uznaniu autonomii postaw twórczych i na dopuszczeniu liberalizacji poetyk artystycznych (odejście od socrealizmu), by legitymizować się jako państwo postępowe. Jednakże tym samym wykreślała ze swej polityki artystycznej awangardę, sztukę, która według Piotrowskiego – inaczej niż modernizm – jest zaangażowana w pozaartystyczne obszary życia, przede wszystkim w politykę. Piotrowski określa je jako „rzeczywistość”. Modernizm byłby tu zespołem poglądów,

⁶ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*. Poznań 1999.

z których wynikałoby oderwanie sztuki od życia i spraw społecznych, zamknięcie jej w autonomicznym kręgu problematyki czysto formalnej. Awangarda byłaby zaś sztuką zaangażowaną, buntującą się, kierowaną przeciwko *status quo* modernizmu⁷. Ze względu na ukazanie szczególnego i nieusuwalnego napięcia między modernizmem a awangardą było to ujęcie dialektyczne: modernizm wyłania z siebie awangardę, która jest jego krytyką, następnie zaś zwraca się przeciwko niej, by ją zwalczać lub minimalizować jej wpływ, gdyż zagraża ona jego spójności. Miało ono wymiar ponadhistoryczny, ponieważ ani modernizmowi, ani awangardzie nie zostaje przypisana konkretna forma wizualna. Zarówno awangarda, jak modernizm mogą operować różnymi językami wizualnymi. Nośność tej koncepcji polega też na tym, że oba zjawiska określają się wobec siebie w sposób ciągły i w relacji dynamicznej. Modelem byłaby tu mechanika wyłaniania się mitu z kolejnych faz i odmian nowoczesności, w słynnych tezach Horkheimera i Adorna. Awangarda mitowi jest nierówna, lecz podobne wydaje się dostrzeżenie niejednorodności dążeń w danych epokach i ów ruch hipostaz, wyłaniania się odmienności, niejako ciągłej transformacji pojęcia poprzez procesy podziału i krytyki. Awangarda przypomina mit tym, że mit na początku jest również formacją alternatywną wobec oświecenia, posiadającą cechy krytyczne, a dopiero po jakimś czasie się konformizuje. Stąd awangarda – łatwo się modernizująca – też musi wciąż się odnawiać, być krytyczna także wobec siebie. Piotrowski trafnie zarysował pewien transhistoryczny model, mimo że inne jego książki, jak choćby wcześniejsza praca *Artysta między rewolucją a reakcją*, nie są wolne od historyzmu i finalizmu, np. nie brak tam etycznego pojęcie historycznej formacji awangardzistów rosyjskich, którzy dali się uwieść elitom partii, ale także czemuś o wiele bardziej potężnemu niż zewnętrzny system rządów – własnym marzeniom o symbolicznej władzy⁸. W historiografii warto chyba docenić te pozycje, które dowartościowują sprzeczności wewnątrz modernizmu. Formacja modernistyczna jest aporetyczna – pisał Stefan Morawski – wypełniona sprzecznościami; dzięki nim „stanowi jedność wielościową, wciąż rozrywana i znów scalana, różnowymiarową i z uporem poddawana ciśnieniu uniformizacji, która nawet w systemach totalitarnych dała się spełnić tylko okresowo”⁹. Formacja ta, dodajmy, w ujęciu Morawskiego ma jedynie częściowo charakter historyczny: owszem, kiedyś rozpoczął się taki model funkcjonowania kultury, ale trwa on do dzisiaj i ma wymiar także transhistoryczny.

Otóż warto zauważyć, że model dialektyczny (transhistoryczny) i model dychoomiczny, a więc osadzający daną alternatywę w konkretnej sytuacji historycznej, są do siebie podobne, są od siebie zależne, lecz nie są tym samym. We współczesnym paradygmacie antymodernistycznym konflikt między modernizmem a jego przeciwnościami traci wymiar ponadczasowy i zyskuje funkcjonalność historyczną; najczęściej to system polityczny PRL-u wchodzi w rolę „totalitarną” jako pozostający w ścisłej zależności od ZSRR, nabiera cechy państwa zasadniczo nowoczesnego

⁷ Zob. *ibidem*, s. 40–89, 118–146.

⁸ P. Piotrowski, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*. Poznań 1993.

⁹ S. Morawski, *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5/6, s. 69.

go, a więc i autorytarnego. Ponadto jesteśmy przekonywani, iż kwestia zależności między artystami a władzą ma znaczenie fundamentalne, historia sztuki zaś nie może być napisana dobrze i sprawiedliwie, jeśli nie ujawni się „prawdziwych” powiązań między totalitaryzmem a modernizmem. W tej debacie, niewątpliwie zainspirowanej przez *Znaczenia modernizmu* Piotrowskiego, zauważyć można stopniowe wypieranie modelu dialektycznego przez model dychotomiczny: jeżeli modernizm zostaje skojarzony z władzą komunistyczną, a władza ta w jakiejś epoce domaga się konkretnych form sztuki, formy te, na zasadzie determinizmu, zostają przypisane modernizmowi jako odbicie i realizacja ideologii władzy. Modernizm PRL-u, ujęty w dychotomiczny model myślenia, jest w tym antymodernistycznym paradygmacie traktowany jako pozór i maska. Zerwanie maski oznacza demitologizację, a więc ma na celu odczarowanie, wykrycie nadużyć, zarówno nadużyć języka, jak i ludzkiego życia.

Czarny obraz modernizmu

W cechy dychotomii historycznej, zdeterminowanej przez biurokratyczno-ideologiczny system w PRL-u, ubrała Markowska modernizm i jego przeciwieństwa w książce *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku* z 2012 roku¹⁰. Odnowa modernizmu po 1955 roku w PRL-u jest ukazana jako przebiegłe (makiaweliczne) posunięcie komunistycznej władzy, która używa malarstwa informel, a także nurtu malarstwa metaforycznego jako narzędzi podporządkowania sobie środowiska artystycznego¹¹. Promując sztukę należąca już wówczas do przeszłości, władze intencjonalnie blokowały możliwy rozwój form i języków artystycznych, odcinały dyskurs o sztuce od globalnych połączeń oraz sprawiały, że energia intelektualna kierowała się nie na krytykę, lecz na podtrzymanie systemu. Modernizm to zatem zespół konkretnych praktyk wraz z konserwatyzmem estetycznym i cenzurą, który ukształtował się po 1955 roku w Polsce i spowodował w mentalności społecznej swoiste wyłączenie się systemu kontroli i ostrzegania przed konformizacją. Sztuce udawało się przeciwstawić modernizmowi, nie było to jednak docenione, czego przykładem jest wyparcie poza główny nurt życia artystycznego twórczości Jadwigi Maziarskiej. Malarka ta praktykowała odrzucaną i wykluczaną przez modernizm technikę apropriacji i montażu, dokonując symbolicznego rozbrojenia modernizmu w swej sztuce¹². Podobnie na rzecz destrukcji modernistycznego pojęcia autora – tradycyjnie rozumianej podmiotowości – pracował w swych fotogramach Marek Piasecki¹³. Paradygmat antymodernistyczny przykładany jest do różnych twórców z dużą swobodą, przez co paradygmat ten częściowo się rozpada: modernizm nie był jednak systemem kompletnym i zdeterminowanym przez system komunistyczno-urzędniczy, mogły się w nim pojawić wyłomy. Opisy sztuki – znakomite – obalają spójność wspomnianej konstrukcji paradygmatycznej, dowodzą więc, że system był otwarty na transgresje.

¹⁰ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń 2012.

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 61.

¹² *Ibidem*, s. 60.

¹³ *Ibidem*, s. 179

Bardziej radykalne, choć i bardziej dialektyczne wnioski z pomysłu Piotrowskiego wyprowadził Piotr Juszkiewicz, autor analiz zawartych w książce *Cień modernizmu*¹⁴. Badacz wychodzi od analizy tez Horkheimera i Adorna z *Dialektyki oświecenia*, zwłaszcza od mechaniki wyłaniania się mitu, i stawia sobie za zadanie demaskację fałszywych złudzeń dotyczących problemu współpracy artystów z totalitarnymi reżimami. Obszarem badań są architektura i planowanie przestrzeni, projekty sztuki w przestrzeni publicznej oraz film, choć pojawiają się też tematy związane ze sztuką czystą. Projekt Juszkiewicza cechuje klarowność terminologiczna. Modernizm zostaje zdefiniowany jako „artystyczna emanacja” procesu nowoczesności¹⁵. A zatem, tak jak u Horkheimera i Adorna, mit wyłania się z oświecenia, podobnie modernizm rodzi się z nowoczesności; zadaniem, jakie sobie stawia autor, jest demaskowanie modernizmu jako mitu właśnie. Polega on na przesadnej wierze w posłannictwo sztuki, w to, że artysta nowoczesny może się przeciwstawić władzy totalitarnej. Częścią tego mitu jest też wiara w to, że modernizm artystyczny dążył do przewyciężenia opresji autorytarnych reżimów. Tymczasem było odwrotnie, mówi Juszkiewicz: artyści masowo i tłumnie współpracowali z reżimami, lecz nie dlatego, że zrywali z własnym etosem lub że sprzeniewierzali się sumieniu lub wyznawanej przez nich anarchicznej wierze w wolność. Przeciwnie, nigdy tej wiary nie żywili, np. wyznawali tę samą „regeneracyjną utopię” co komunistyczne państwo, „kładącą nacisk na charakterystykę przeszłości w kategoriach dekadencji i upadku i akcentującą przyszłościowy charakter koniecznej, rewolucyjnej zmiany”¹⁶. To bowiem czysto modernistyczne złudzenie, że „istnieje fundamentalna różnica pomiędzy modernizmem jako artystycznym owocem racjonalnej, oświeceniowej tradycji a będącymi jej przeciwieństwami totalitaryzmami XX wiecznej Europy”¹⁷. Ten spójny i pesymistyczny, a jednocześnie dobrze uargumentowany wywód na przykładzie planowania nowoczesnych socjalistycznych miast nie pozostawia złudzeń w stosunku do całej sztuki XX wieku. Choć wydaje się ów proponowany model bardziej funkcjonalny w dziedzinie sztuki użytkowej niż sztuki czystej. Jak trafnie zauważył Juszkiewicz w tekście z katalogu wystawy *Nowoczesność reglamentowana* z 2023 roku, zwłaszcza postać Strzeмиńskiego jest w tym kontekście kontrowersyjna. Artysta w tym samym czasie, gdy był zaangażowany w komunistyczno-modernistyczny projekt *Łodzi sfunkcjonalizowanej*, czyli przebudowy miasta w duchu progresywizmu i zgodnie z „regeneracyjną” rewolucyjną ideą radykalnej zmiany starych kapitalistycznych relacji społecznych, w 1947 roku stworzył cykl kolaży *Moim przyjaciółom Żydom*. Jak pisze Juszkiewicz, cykl ten, będący połączeniem techniki rysunku i kolażu, poprzez niezgodną z wcześniejszą (modernistyczną) metodę użycia linii oraz odwołanie się do realnego wydarzenia historycznego, stanowi „wyrwę w modernistycznej logice”¹⁸. Są zatem jednostki zdolne przeciwstawić się modernizmowi, a co więcej, są to także jednostki, które wcześniej modernizm

14 P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*. Poznań 2013.

15 *Ibidem*, s. 12.

16 *Ibidem*, s. 93.

17 *Ibidem*, s. 23.

18 P. Juszkiewicz, *Nowoczesność reglamentowana*. W zb.: *Nowoczesność reglamentowana. Modernizm w PRL*. Red. P. Juszkiewicz, A. Szczerski. Kraków 2023, s. 57.

jako system poglądów i praktykę współtworzyły. Zagłada złamała spójność projektu modernistycznego, a na rzecz takiego przekonania mogłyby pracować wspomniane refleksje Zygmunta Baumana, który jednakowoż nie jest tu wprost przywołany¹⁹. Niemniej paradygmat antymodernistyczny, jakby pod ciężarem samej sztuki, się załamuje. Być może więc nie wszędzie i nie zawsze może obowiązywać.

Ambiwalencja w podejściu badaczy do modernizmu – także badaczy wyznających paradygmat antymodernistyczny – bierze się również stąd, że istotnie w latach 1945–1989 Polska się modernizowała i były grupy społeczne, które na postępie cywilizacyjnym i technicznym korzystały. Ciekawą propozycję dotyczącą relacji między ideą postępu cywilizacyjnego a władzą komunistyczną przedstawia w książce *Cztery nowoczesności* Andrzej Szczerski²⁰. Autor skorzystał z szansy, jaką daje polska adaptacja terminu, i zaproponował dualizm nowoczesność–modernizacja. Nie stoją one ze sobą w omawianej epoce w sprzeczności, ale należą do dwóch różnych porządków. Nowoczesność to utopijna wizja świata demokratycznego i otwartego, a zarazem wyposażonego w zaawansowane technologie oraz sprawnie działające państwo. Taka była – nowoczesna właśnie – perspektywa elit artystycznych i rządzących II Rzeczypospolitej. Tymczasem tak rozumianemu wyobrażeniu towarzyszą „procesy modernizacyjne”. Nowoczesność jest zatem w sferze wyobrażeń, modernizacja zaś to repertuar praktyk. Badacz wysoko ocenia projekty nowoczesności w II RP, gdy praktyki modernizacyjne miały charakter suwerenny. Po drugiej wojnie światowej panowała w Polsce tzw. trzecia nowoczesność, pisze Szczerski, a modernizacja zachodziła według wytycznych opracowywanych na potrzeby Związku Radzieckiego²¹. Jednakże nawet w tych ramach były możliwe postęp i realna modernizacja:

punktem odniesienia dla modernizacji Polski zawsze pozostawała kwestia suwerenności i niepodległości. Nasza historia nowoczesności jest więc w dużym stopniu tożsama z historią wolności, zarówno w wymiarze wspólnotowym, jak i indywidualnym, a polska niepodległość okazuje się dla sukcesów modernizacji bez wątpienia korzystna²².

Istotne rozróżnienie na modernizację i nowoczesność zostaje zapomniane przez tego samego badacza w jego tekście *Nowoczesność kontra PRL*, opublikowanym w katalogu wystawy *Nowoczesność reglamentowana*, otwartej w Muzeum Narodowym w Krakowie w 2023 roku. Projekty polskich artystów, designerów i inżynierów (od obudowy maszyny liczącej po rakiety kosmiczne) uznaje on za przykłady „modernizmu fantomowego”, modernizmu poddanego „reglamentacji”, by w końcu odmówić PRL-owi „realnej modernizacji”²³. Podział na praktykę i wyobrażenia nie został zachowany. Zatarcie różnic między nimi umacnia czarny mit modernizmu w historii sztuki po 1989 roku.

¹⁹ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. F. Jaszuński. Warszawa 1992.

²⁰ A. Szczerski, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*. Kraków 2015.

²¹ A. Szczerski, wstęp w: jw., s. 13.

²² *Ibidem*, s. 10.

²³ A. Szczerski, *Nowoczesność kontra PRL*. W zb.: *Nowoczesność reglamentowana*, s. 41.

Wracając do problematyki upadku

Czy można zaproponować rozwiązanie, które nie tyle mechanicznie zdejmie czarny kolor z historii nowoczesności w Polsce, ile odmieni koleiny narracji, w której koniecznym punktem odniesienia jest nieudany (bądź, jak to ujmuje Szczerski, „fantomowy”) projekt polskiej nowoczesności? I czy narracja o sztuce i artystach w Polsce Ludowej może wydobyć się z wzorca, w którym punktem ośrodkowym jest układ władzy w latach 1944–1989? Czy da się pomyśleć o historii sztuki bez homogenicznie potraktowanego podmiotu komunistycznego lub też wchodzącego w jego rolę i na jego miejsce podmiotu modernistycznego? Sądzę, że tak i że takie próby są podejmowane w publikacjach, które postrzegać należy jako polemikę z paradygmatem antymodernistycznym. Skupione na pewnych wycinkach czasowych bądź na konkretnych przypadkach twórczych są w stanie demontować spójne antykomunistyczne narracje. Pracami dokonującymi wyłomu w sztywnym antykomunistycznym obrazie świata sztuki po 1945 roku są książki Luizy Nader o *Teorii widzenia* i rysunkach wojennych Strzemińskiego, z odkrywczą analizą jego marksizmu, Piotra Słodkowskiego o modernistycznym surrealizmie Henryku Strengu (Marku Włodarskim) czy najnowsza praca Agaty Jakubowskiej o Marii Pinińskiej-Bereś, w której autorka konsekwentnie unika negatywnie nacechowanego określenia „komunizm”, zastępując je neutralnym i stosowanym w epoce PRL-u „socjalizmem”²⁴.

W moim doświadczeniu również przyłożenie aparatu optycznego do niewielkiego wycinka historii oraz wąskiego (w tym wypadku – lewicowego) środowiska artystycznego pozwala ujrzyć wielość niuansów, podważyć binarne schematy. W książce *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948* zamierałam przeanalizować pole artystyczne i literackie lat drugiej połowy lat czterdziestych XX wieku ze względu na funkcjonujące w nim pojęcia surrealizmu i nadrealizmu²⁵. Interesował mnie ten kierunek w sztuce i jego tuż-powojenne redakcje nie tylko w sztuce samej, ale także w dyskursach o sztuce, w jej społecznych i kulturowych mediacjach, w wyobrażeniach o publiczności. Jak się zorientowałam, badając materiały źródłowe, surrealizm (względnie nadrealizm) w dyskursach i dyskusjach z reguły nie funkcjonował jako pojęcie izolowane. Jego nieodłącznym suplementem, występującym *explicite* lub w domyśle, był realizm. Surrealizm w tym okresie bywał mu przeciwstawiany bądź sam powoływał się na realizm, realność lub rzeczywistość w obronie przed zarzutem o oderwanie od życia. Ramę teoretyczną tych sporów i wypowiedzi stanowił marksizm.

Nietrudno było zauważyć, że wokół surrealizmu narastał konflikt w publicystyce, zanim jeszcze pojawił się on na wystawach. Kontrowersja ta dotyczyła sprawy o wiele głębszej niż forma czy wybór poetyki. W roku 1945 w „Odrodzeniu” Jan Kott opublikował artykuł *Powrót do rzeczywistości w poezji*. Wyznaczał tam przyszły

²⁴ Zob. L. Nader, *Afekt Strzemińskiego. „Teoria widzenia”, rysunki wojenne, „Pamięci przyjaciół – Żydów”*. Warszawa 2018. – P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Strengh/Marek Włodarski a historia sztuki*. Warszawa 2019. – A. Jakubowska, *Sztuka i emancypacja kobiet w socjalistycznej Polsce. Przypadek Marii Pinińskiej-Bereś*. Warszawa 2022.

²⁵ D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa 2021.

kierunek dla współczesnej poezji, jakim miał stać się bezsprzecznie realizm. Ponieważ kształtu owego realizmu jeszcze nie znano, był to dopiero projekt lub program, pisarz próbował określać go przez opozycje. Realizm przeciwstawił więc surrealizmowi pod względem relacji do rzeczywistości społecznej. Kott twierdził, że takie radykalne ruchy artystyczne jak dadaizm, futurizm i nadrealizm, które panowały w polskiej poezji przed wojną, cechujące się skłonnością do eksperymentu i odcięciem się od tradycji, były wyalienowane społecznie i jako takie nie mogą zdać egzaminu w nowej rzeczywistości społecznej i politycznej w Polsce po 1945 roku. Ponadto są transgresyjne także dlatego, że rzeczywistość wojny niejako podważyła sens eksperymentalnych poetyk, przekraczając wyobrażone apokalipsy w sposób, które owe wyobrażenia pozbawia racji bytu²⁶. Był to argument o charakterze etycznym, odnosił się do pamięci o Zagładzie. W obecnym kryzysie, utrzymywał krytyk, to nie surrealizm więc, ale sztuka, która „dąży do odbudowania pojęcia człowieka, do pokazania, jak naprawdę wygląda świat, jak żyją i jak powinni żyć ludzie”, będzie społecznie użyteczna²⁷.

W roku 1948 na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie artyści Zbigniew Dhubak, Marian Bogusz, Fortunata Obrąpalska i inni zaprezentowali prace o charakterze surrealistycznym. Wystawa stanowiła część międzynarodowego ruchu, który przenikał środowiska artystyczne w różnych miejscach globu, poszukujące języka nienormatywnego dla wyrażenia postawy lewicowej, antykolonialnej, antyfaszystowskiej. W Krakowie w grudniu 1948 artyści ci w projektowanym katalogu wystawy (teksty do niego przypisuje się Mieczysławowi Porębskiemu) powoływali się na manifest Odrodzenia Francuskiego przygotowany przez działaczy Francuskiej Partii Komunistycznej pod kierunkiem Rogera Garaudy'ego oraz na rozważania o sztuce autorstwa André Bretona. W maszynopisie (gdź katalog się nie ukazał) nazwisko Bretona zostało przekreślone i ktoś, może Porębski, zastąpił je przybliżonymi określeniami. Breton był wtedy kojarzony z nieortodoksyjnym marksizmem czy nawet z trockizmem, a twórcy wystawy na pewno zdawali sobie sprawę z niecenzurualności tej postaci²⁸.

Jeśli zaadaptować paradygmat antymodernistyczny jako wzór zachowań w obrębie tego fragmentu polskiego świata sztuki w latach 1944–1948, odpowiedź będzie gotowa i być może częściowo prawdziwa. W stanowisku Kotta przejawia się socjalistyczny lub nawet totalitarny modernista, reprezentant formacji władzy, która już w 1945 roku przedstawia klarowny i spójny projekt usunięcia nienormatywnych poetyk poza nawias języków artystycznych dopuszczalnych w Polsce Ludowej. Operuje też fetyszem realizmu, wiedząc, iż kategoria ta jest i będzie ideologicznie poprawna, choć nie została jeszcze wypełniona odpowiednią treścią. Mieczysław Porębski i Tadeusz Kantor, organizatorzy wspomnianej wystawy, to z jednej strony artyści poddani opresji owego homogenizującego modernizmu, który operuje „idea regeneracji”, a z drugiej dość cyniczni gracze, którzy w surrealistyczną narrację

²⁶ J. Kott, *Powrót do rzeczywistości w poezji*. „Odrodzenie” 1945, nr 18, s. 8. (Przedruk w: J. Kott, *Mitologia i realizm*. Warszawa 1946).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Zob. maszynopis projektu katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej. Archiwum Mieczysława Porębskiego,teczka Klub Artystów, Archiwum MOCAK, Kraków.

artystyczną próbują wpleść elementy „modernistycznej” opowieści rodem z francuskiego środowiska komunistycznego. Jest to więc tylko – krótko mówiąc – „oferta dla władzy”, flirtująca z językiem socrealizmu. Czy jednak wtedy nie wykraczamy przeciw historii, tworząc opowieść spójną, lecz kontrfaktyczną, i nie popełniamy błędu perspektywizmu? Taka narracja zakłada istnienie „podmiotu modernistycznego”, który przejawia się w spójnej antyawangardowej postawie, „prowadzącej” niejako do mającego wkrótce nastąpić stalinizmu.

„Podmiot modernistyczny” w latach 1944–1948 przemawiałby również z pewnością przez innego krytyka artystycznej nowoczesności – Stefana Żółkiewskiego. W roku 1946 krytykował on tekst Porębskiego *O sztuce malarskiej*, w którym młody historyk sztuki proponował formułę realizmu poszerzoną o sztukę awangardową. Żółkiewski pisał w liście do Porębskiego:

Czytelnicy mniej więcej fachowi mieli zastrzeżenia do Pana artykułu: że daje on nową klasyfikację faktów malarskich i zamiast rozwiązywać problem, niespodzianie podciąga pod modne pojęcie realizmu rzeczy dotąd klasyfikowane inaczej. Przesunięcie klasyfikacyjne – to nie dowód wartości pewnego stylu – to tylko wykorzystanie pozytywnej oceny stylu realistycznego – jaka jest w społeczeństwie – dla podsunienia pod to pojęcie rzeczy niedocenionych społecznie²⁹.

W liście tym zastanawia określenie „niedoceniany społecznie”. Zapewne nie były to puste słowa i jedynie formalny argument wyprowadzony z wyobrażeń intelektualisty o estetycznych potrzebach mas. W zetknięciu się formacji „Kuźnicy”, wyrastającej z przedwojennego projektu upowszechnienia kultury, ze zwolennikami awangardy artystycznej widzę inny dualizm. To nie jest zderzenie podmiotu modernistycznego z jego przeciwieństwami, to raczej, idąc za Jedlickim, spotkanie dwóch projektów nowoczesnych.

Poczucie kryzysu, końca, katastrofy, najmocniej wyrażane w tym czasie przez Kotta, koresponduje z nastrojem przełomu wieków opisanym przez Jedlickiego. Oba projekty – oświeceniowy projekt „Kuźnicy”, oparty na przekonaniu, że stawką w grze są niewydukiwane jeszcze masy, niegotowe na przyjęcie ambitnych języków sztuki współczesnej, oraz projekt modernizmu artystycznego, który polegał na rysowaniu innej, transgresyjnej wspólnoty, były w istocie nowoczesne. Może więc trafniej byłoby opisać te liczne zderzenia ideowe jako spotkanie modernizacji i modernizmu? Projekt „Kuźnicy” byłby modernizacyjny, a liczne, zróżnicowane ideologie awangardowe i nowoczesne proponowane przez artystyczne środowiska krakowskie, warszawskie, łódzkie ze Strzemińskim i poznańskie w latach 1944–1948 nosiłyby znamiona modernizmu.

Ewidentne nieporozumienia, wreszcie konflikty, najbardziej drastyczne w wypadku Strzemińskiego, który w 1950 roku za swoje poglądy został usunięty ze stanowiska wykładowcy Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi, toczyły się nie tylko w polu walki o władzę polityczną i nie tylko w polu walki o pozycję społeczną lub fizyczne przetrwanie. Tę była rewolucja społeczna, polegająca na przemieszczaniu milionów osób na szczeblach drabiny społecznej i klasowym awansie³⁰. Punktami niezgody: język komunikacji z nowymi i potencjalnymi od-

²⁹ S. Żółkiewski, list do M. Porębskiego, z 31 VIII 1946. Archiwum M. Porębskiego, MOCAK, Kraków.

³⁰ Zob. M. Szczeciński, *Poruszeni. Awans i emocje w socjalistycznej Polsce*. Warszawa 2023.

biorcami. Modernizatorzy i moderniści nie różnią się wyznawanymi wartościami estetycznymi, tylko poglądami na języki owej komunikacji. Modernizatorzy woleli by model edukacyjny, stopniowego upowszechnienia, moderniści wolą działać szokowo: językiem sztuki eksperymentalnej, podejmując ryzyko także błędnej komunikacji i nietrafnych odczytań.

Paradygmat antymodernistyczny, skupiony na napięciu między elitami artystów a elitą władzy, gubi z pola widzenia ważnego partnera debat o sztuce, jakim jest odbiorca, realny i potencjalny. Marginalizuje też problematykę odbioru, którego sens stanowi – prócz samej zawartości komunikatu – cyrkulacja i rozproszenie, transformacja i adaptacja. Pęknięcie między modernizacją a modernizmem byłoby zresztą czytelne także w kulturze w latach odwilży. Czyż prowadzony po śmierci Strzemińskiego dziwny spór o to, czy należy wydać *Teorię widzenia*, nie świadczy o rozdarciu wewnątrz nowoczesności?³¹ Wtedy model modernizacyjny reprezentowałiby Morawski oraz Porębski, krytycznie ustosunkowani do dzieła Strzemińskiego ze względu na jego kontrowersyjny marksizm estetyczny. Modernistami byłiby artyści, którzy czytają ten tekst w odpisach w latach pięćdziesiątych XX wieku jako nowatorską teorię percepcji sztuki zakorzenioną w afektywności fizjologii i somatyce³². Nie opozycyjna, lecz alternatywna. To kolejne pęknięcie wewnątrz projektu socjalistycznego i lewicowego, a zarazem nowoczesnego. Aporia, owa sprzeczność, rozrywała i definiowała środowiska lewicy artystycznej także około 1955 roku. Przyносиła konflikty, groziła przegraną, ale niosła też transformacje i ewolucje poglądów. Towarzyszyła jej potężna zmiana społeczna, której dostrzeżenie wymaga jednak odejścia od tego elitarystycznego i nostalgicznego schematu, gdzie dominuje poczucie klęski i utraty.

Abstract

DOROTA JARECKA Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0003-2162-0279

MODERNISM – MODERNISATION – COMMUNISM

The distinction between modernism and modernisation, drawn by Jerzy Jedlicki (*Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności* [A Degenerate World], 2000) in the contexts of disputes about European culture around 1900, proves correct also in reference to the visual culture in Poland of the first half of the 20th c. It helps to grasp the disparity in views on the issue of leftist or socialist artistic avant-garde in a better way than employing a bipolar perspective that hinges on such oppositions as freedom vs. Stalinism, or avant-garde vs. socialist realism. Some authors of recent publications on the visual culture in socialist Poland, e.g. Piotr Juskiewicz's *Cień modernizmu* (The Shadow of Modernism, 2013) or Anna Markowska's *Sztuka i rewolucja. Wieloperspektywiczne ujęcie sztuki polskiej zaraz po wojnie* (Art and Revolution. A Multi-perspective Overview of Polish Art after the World War II, 2023), depict modernism and modernisation in a negative light, linking them with the political system of the Polish People's Republic and the hierarchy of values that it implied. The paper delivers arguments to support separation of those categories from the scheme defined as anti-communist paradigm and to view them as two intermingling trends of aporetic modernity.

³¹ Zob. S. Morawski, *Teoria Strzemińskiego – pro i contra*. „Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 4.

³² Zob. Nader, *op. cit.*

KRZYSZTOF ANDRULONIS Uniwersytet Warszawski

„STREFA ZGNIOTU” ELIZY KAĆKIEJ W PERSPEKTYWIE NURTU ANTYLITERATURY

Eliza Kącka należy do twórczyń łączących w sobie wiele żywiołów. Badawczy – co potwierdza jej aktywność naukowa, której najważniejszym osiągnięciem jak dotąd jest monografia *Lektura jako spotkanie. Brzozowski – tekst – metoda* (2017). Krytycznoliteracki – o czym świadczą chociażby publikacje autorki w „Znaku”, „Tygodniku Powszechnym”, a także wiele prac z wydanej niedawno i gromadzącej dorobek minionych lat książki *Idiomy. Eseje* (2023). Literacki wreszcie – Kącka wpisała się w pejzaż polskiej literatury współczesnej takimi utworami jak *Elizje* (2017), *Po drugiej stronie siebie* (2019) lub *Strefa zgniotu* (2022). Tutaj jednak pojawia się problem, który stanowić będzie zasadniczy wątek rozważań: czy ostatnia z wymienionych publikacji należy do obszaru literatury? Jeżeli tak, to w jakim sensie i przy jakim rozumieniu tej ostatniej?

Głównym punktem odniesienia stanie się dla mnie koncepcja antyliteratury – wraz z całą niejednoznacznością tego oraz pokrewnych mu określeń¹, która paradoksalnie okaże się atutem dzięki ustanawianiu rozległej konstelacji możliwości interpretacyjnych. Zważywszy na specyfikę zagadnienia antyliteratury i związany z tym nakaz odwrotu od świata tekstów literatury pięknej nie tylko ku tekstom użytkowym, ale ku całokształtowi rzeczywistości ludzkiej na wskroś przenikniętej, w założeniu postmodernistów, tkanką tekstualności, konieczne będzie odwołanie się do analiz zarówno z zakresu literaturoznawstwa, jak i antropologii czy socjologii. To wszystko sytuuje niniejszy artykuł pod względem wykorzystywanej metodologii w obszarze literaturoznawczych badań kulturowych.

Problem tytułu i dalsze komplikacje z tym związane

Tytuł najnowszego utworu Kąckiej to zaczerpnięty z motoryzacji termin techniczny oznaczający tę część pojazdu, która przy kolizji z dowolną przeszkodą ulega od-

¹ E. Balcerzan („*ale, pani elizo, to pani?*” Posłowie w: E. Kącka, *Strefa zgniotu*. Kraków 2022, s. 334. (Dalej do książki tej odsyłam skrótem K, po którym podaję numery stron. W cytatach z prozy zachowano oryginalną pisownię.)) wymienia takie terminy jak „paraliteratura” czy „literatura kolokwialna”. Pierwszy z nich (*Paraliteratura*. Hasło w: *Wielki słownik języka polskiego*. Oprac. P. Żmigrodzki [i in.]. Na stronie: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/111979/paraliteratura> (data dostępu: 19 VI 2023)) został zdefiniowany następująco: „ogół tekstów, które mają niektóre cechy literatury, ale nie są utworami literackimi w ścisłym tego słowa znaczeniu”. O przyczynach nieposługiwania się tym pojęciem w artykule wspomnę w jego dalszej części.

kształceniu, pochłaniając przy tym znaczną część energii towarzyszącej uderzeniu. Jak można się dowiedzieć z literatury specjalistycznej, strefa zgniotu jest „jednym z dwóch typów bezpieczeństwa ważnego przy projektowaniu pojazdów – bezpieczeństwa biernego oznaczającego takie cechy konstrukcyjne i techniczne pojazdu, które poprzez nadane w procesie produkcyjnym właściwości zapewniają maksymalną ochronę kierującego i pasażerów”².

Owo określenie przyjęło się również w profesjolekcie geopolitycznym, gdzie oznacza terytorium bezpośrednio zagrożone agresją militarną³. W polu semantycznym tego wyrażenia znajdujemy więc wartości takie jak zniszczenie, agresja, ale też kolizja, zderzenie. To te ostatnie wydają się szczególnie istotne dla Kackiej, ponieważ strefy zgniotu w jej ujęciu okazują się rodzajem sytuacji komunikacyjnej, w której kontaktujące się podmioty zostają wyrwane ze swojego kontekstu macierzystego i umieszczone w horyzoncie spotkania. Sama autorka proponuje następujące rozumienie tytułowej zbitki słownej – „strefy” jako „chwilowej platformy komunikacyjnej, która na mgnienie oka ujawnia, czym żyje polskie społeczeństwo”⁴, „zgniotu” zaś jako „nieocenzurowanych algorytmów, które dudnią ludziom w głowach. Odgłosów, które tworzą strefę tego, co niespójne, machinalne, przypadkowe, co się wykoleja i należy do Freudowskich czynności pomyłkowych”⁵. Strefy zgniotu są więc akcydentalne i przez to niepowtarzalne, choć mają za podstawę ograniczony zasób możliwych scenariuszy interakcji społecznych. Paradoksalność tego sądu jest pozorna – mimo niewielkiej liczby dostępnych ról w goffmanowskim teatrze życia codziennego obfitość ich możliwych przekształceń wydaje się potencjalnie nieskończona i *Strefa zgniotu* stanowi bez wątpienia egzemplifikację prawdziwości owych słów.

W tym miejscu warto jeszcze przyjrzeć się zasadniczej dla analizowanego utworu sytuacji komunikacyjnej z perspektywy antropologicznej. Zwraca uwagę fakt, że do wyzwolenia wspomnianych przez Kacką „nieocenzurowanych algorytmów” rządzących światopoglądem niezbędny jest odpowiedni kontekst sytuacyjny, który konstytuują różne czynniki, przede wszystkim obecność i aktywność drugiego człowieka; w występujących w *Strefie zgniotu* schematach narracyjnych okazuje się nim inna postać albo sama narratorka. Sytuacja uwikłania w drugiego człowie-

² D. K o c i e m b a, *Deformacja pojazdów przy zderzeniu czołowym – analiza porównawcza wyników testów zderzeniowych modeli wyprodukowanych w latach 1993–1997 oraz 2011–2015*. „Zarządzanie Innowacyjne w Gospodarce i Biznesie” t. 32 (2021), nr 1, s. 148.

³ Świadczy o tym chociażby następujący cytat: „Wysłuchałem referatu głoszącego, że cała zimna wojna była tylko amerykańskim wymysłem, który miał uniemożliwić eurazjatycką współpracę. Prawdę mówiąc, przy pokoleniu Sartre’a, które zdominowało filozofię i myśl społeczno-polityczną, czołgi były zbyteczne. Z kolei interesy Stanów Zjednoczonych i Polski wydają się zbieżne – chcą one wbić klin w Eurazję, chroniąc wschodnioeuropejską strefę zgniotu przed rozgnieceniem” (J. Ś l i w a, *Ugtaskiwanie agresora*. Na stronie: <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/jan-sliwa-jak-pokonac-putina/> (data dostępu: 19 VI 2023)).

⁴ *Pisarka podstuchuje rozmowy Polek i Polaków. Słyszcy często o Matce Boskiej, która zawarła sojusz z Polską*. Z E. K a c k ą rozmawia A. G r u s z c z y ń s k i. Na stronie: <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,28431623,eliza-kacka-zapisuje-rozmowy-polakow-i-polek-ma-ich-juz-ponad.html> (data dostępu: 19 VI 2023).

⁵ *Strefa codziennego belkotu*. Z E. K a c k ą rozmawia B. S a d u l s k i. Na stronie: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9968-strefa-codziennego-belkotu.html> (data dostępu: 19 VI 2023).

ka, bycia interpelowanym do ujawnienia swoich lęków, zahamowań oraz tematów tabu (wprost bądź poprzez znaczące gesty i sposoby postępowania) zdaje się mieć w utworze Kąckiej rodowód gombrowiczowski – najwyraźniej siła „formatowania” jednego człowieka przez drugiego w relacji horyzontalnej, nawet bez bezpośredniej interakcji, ujawnia się we wpisie z 2020 roku, w jakiś czas po wybuchu pandemii koronawirusa:

krótki spacer, park Morskie Oko, wyprowadzanie psów, wietrzenie dzieci i staruszków, idę sobie, a pod świerkiem gość raptem zrzuca spodnie i robi ekshibicję, poruszonko. staruszka w kaszkiecie z ławki: „panie, bój się Boga! w takim momencie!”, matka obsługująca drażkę od roweru dziecka: „w prawo wykręcaj, w prawo wykręcaj!”. ojciec małej w różowym: „nie patrz tam, ten pan jest brzydki, brzydki pan, brzydki”. gość od dalmatyńczyka: „paaanie, wciągaj pan spodnie, mamy większe problemy”. opiekun staruszki z kaszkietem: „jeszcze tydzień temu, to rozumiem, ale dziś”. jak trudno być ekshibicjonistą w czasach zarazy. [K 316-317]

Pewnego rodzaju konfrontacyjność i przymus reakcji jako cechy charakterystyczne przedstawianych w utworze zdarzeń pojawiają się także w wypowiedziach samej autorki:

Świat *Strefy zgniotu* składa się z ludzi, którzy o mnie i o siebie zahaczają, zarzucają na siebie wędki, na próbę atakują się zaczepkami, sprawdzają się wzajem i najwyraźniej czegoś oczekują⁶.

Kilka słów o strukturze utworu

Strefa zgniotu to zbiór kilkuset zapisów (notatek? obrazków? mininowel?) gromadzonych przez autorkę od 2013 do 2021 roku. Nie przekraczają one długością kilkudziesięciu linijek, zazwyczaj liczą ich sobie kilkanaście lub tylko kilka. Nieprzypadkowe jest niestosowanie w nich wielkich liter na początku zdań oraz w imieniu narratorki⁷. Najczęściej wykazują budowę trójdziałną – zaczynają się ekspozycją obejmującą informację o czasie i miejscu „akcji” oraz występujących postaciach. Niejednokrotnie poprzedza ją zwrot o charakterze tytułu, który jednak nie jest wyodrębniony graficznie z całości wpisu. Dalej przytoczone zostaje zdarzenie będące zasadniczym przedmiotem obserwacji, na końcu zaś nierzadko puenta, stanowiąca przeważnie ironiczne podsumowanie wpisu. Za wzorcową pod tym względem może uchodzić notatka:

[tytuł:] kanibalizm sąsiedzki. [ekspozycja:] noc, dzwoni staruszka od ciśnienia. [rozwińcie:] „muszę pani coś powiedzieć. właśnie panią upolowałam”. „że co?”, „wyśniło mi się, że należy pani do ludzi jadalnych, a takich wielu nie jest. i żeśmy tu na panią polowali, żeby wyżywić kamienicę”. „omamo”. „takie fakty. ja rozstawiałam pułapki na klatce schodowej, administrator próbował panią złapać na lep w piwnicy”. „heh”. „zwała pani i zjedli mi kota”. „khh”. „ale następnego dnia rąbnęłam panią z procy. biegła pani Sielecka, a ja panią z okna rąbnęłam”. „gratulacje”. „możę pocieszyć, że nic się nie zmarnowało”. [puenta:] tak, marnacja najgorsza. [K 82]

⁶ *Pisarka podstuchuje rozmowy Polek i Polaków.*

⁷ Autorka (*ibidem*) komentuje ten zabieg następująco: „Małe litery na początku zdań, wynalazek właśnie Apollinaire’a, którymi posługuję się w książce, to świadectwo przynależności do polskiej Zony, do szarej strefy naszej koślawej cywilizacji. Jestem tam eliza przez małe »e«, bo rozmaite salony odmawiają takim jak ja praw do akulturacji”. W postępowaniu tym można też dostrzec nawiązanie do żywiołu mowy, w której wielkie litery są nieodróżnialne od małych.

Za najczęściej występujący schemat zapisu uznać należy obrazek sytuacyjny ze znaczną przewagą dialogu postaci nad tellingiem narratorskim⁸. Oprócz tego pojawiają się także wpisy składające się praktycznie w całości z przytoczenia rozmów telefonicznych bądź też z obszernych cytatów z wiadomości mailowych pochodzących z poczty autorki, z folderu *Inne*⁹. Niejednolitość formalna zbioru powoduje, że można doszukać się w nim realizacji charakterystycznej, zdaniem Ryszarda Nycza, dla polskiej prozy współczesnej „zasady *varietas* (różnorodność tematyki i stylów, heterogenia zastosowanych technik narracyjnych i aktualizowanych norm gatunkowych)”¹⁰. To z kolei pozwala przypisywać analizowanemu utworowi znamiona sylwiczności, cechą zaś dystynktywną sylw, ujawniającą się dopiero na poziomie metaliterackim, jest to, że „przedmiotem tych tekstów są [...] rozmaite sposoby wysłowienia, literackie i nieliterackie (w tym oralne) konwencje wypowiedziania świata, ujęte w perspektywie literackości”¹¹. W zbiorze *Strefa zgniotu* eksploracji ulega przede wszystkim żywioł języka potocznego¹², choć dostrzec tam można również nawiązania do gatunków użytkowych, takich jak wiadomość mailowa czy ogłoszenie. Owe odniesienia służą zazwyczaj ironicznemu ukazaniu załamania się rejestru oficjalnego mowy, który nie potrafi sprostać zamierzonym celom wypowiedzi¹³, prowadzą też do podkreślenia komizmu lapsusów językowych wynikających z pośpiechu bądź szablonowości w postępowaniu osoby piszącej¹⁴.

Warto wrócić jeszcze do zagadnienia literackości pojawiającego się w cytowanej definicji Nycza. Osadzenie sylw współczesnych w takim horyzoncie nie wiąże się

⁸ Chodzi tutaj o nawiązanie do – utrwalonej w teorii literatury – opozycji *showing-telling*. Na temat różnicy między opowiadaniem scenicznym a opowiadaniem relacjonującym zob. np. artykuł F. Stanzela, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły* (Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4).

⁹ Zasadność przyjmowania tożsamości narratorki i autorki w przypadku *Strefy zgniotu* omówię dokładniej w dalszej części rozważań.

¹⁰ R. Nycz, *O sylwiczności, czyli kłopot z przedmiotem*. „Teksty” 1979, nr 1, s. 2.

¹¹ *Ibidem*, s. 4.

¹² Jak w jednym z wywiadów zauważyła Kaćka (*Strefa codziennego betkotu*): „Eksperyment polega tu na tym, żeby wciągnąć w głąb literatury to, co językowo ekstremalnie nieliterackie. [...] Interesowało mnie to, co faktycznie generujemy jako zbiorowość, nasze zbiorowe majaki, ale też zbiorowy absurd. To jest mój żywioł”.

¹³ Uwidacznia to chociażby wpis stanowiący przytoczenie początku wiadomości mailowej od studenta, w której ujawnia się pewnego rodzaju bezradność w próbach dostosowania sztucznych oficjalnych formuł grzecznościowych do płynnych i zmiennych warunków życia codziennego: „mail startujący od: »Szanowna Pani Doktor (jeśli jest już Pani wyższa ranga, proszę wybaczyć tytułarne nadużycie). Internet jednak nie daje mi podstaw do nadtytułowania Pani osoby. A ponieważ żyjemy w czasach wyświechtowania rang, to sama Pani jako osoba przytomna rozumie, że pisanie do Pani per 'Profesor' bez dowodów w podstawie solidnej rozprawy habilitacyjnej byłoby nieestosowne. Ja nie przyjąłbym takiego 'honoru'. Oczywiście, może Pani być innego zdania, lepiej jednak wówczas, by nie czytała Pani załączonej tu propozycji), pozwałam sobie pisać z uniżoną prośbą: [...]» (K 324).

¹⁴ Z taką tendencją mamy do czynienia w przypadku następującej notatki: „Bareja szkolny: »Szانونi Państwo, w związku ze Światowym Dniem Misia, który odbywa się 25 listopada przesuwamy apel pt. 'P jak Patriotą' na czwartek, czyli 26 listopada. Ewentualny list protestacyjny ze strony Państwa odpieramy stwierdzeniem, że patriotyzm w naszej szkole obchodzimy codziennie, a przesunięcie Św. Dnia Misia zaowocuje rezygnacją«. świętydzieńmisia” (K 152). Nietrudno dostrzec też w przytoczonych słowach zawołowaną, pełną krytyki kpinę z inflacji i trywializacji pojęcia patriotyzmu we współczesnej polskiej debacie publicznej.

z pełną aprobatą dla klasycznego modelu instytucji literatury, wręcz przeciwnie – w sylwach podejmowana jest wielostronna krytyka literatury, koncentrująca się na kwestii stosowanego przez nią języka¹⁵. Kącka celowo wprowadza do swojego utworu żywioł mowy potocznej, w którym przede wszystkim odnaleźć można Bachtinowskie prymarne gatunki mowy, tak istotne dla rozwoju systemu literatury. Jak bowiem zauważa rosyjski badacz:

Wszelkiej ekspansji języka literackiego, dokonującej się dzięki pozaliterackim odmianom języka narodowego¹⁶, towarzyszy nieodłącznie silniejsze lub słabsze przenikanie do wszystkich gatunków języka literackiego (literackich, naukowych, publicystycznych, potocznych) nowych gatunkowych chwytów budowy całości wypowiedzi, jej zwieńczenia, udziału słuchacza lub partnera itp.¹⁷

Michaił Bachtin z zaprezentowanej tezy wywodzi postulat metodologiczny sięgania do nieliterackich gatunków mowy w celu lepszego zrozumienia genezy gatunków literackich¹⁸. Sylwa współczesna okazuje się jednak radykalniejsza w porównaniu z innymi wtórnymi gatunkami mowy, ponieważ rodzi się nie tyle poprzez przetworzenie gatunków prymarnych, ile przez ich bezpośrednią inkorporację, co stanowi jawną manifestację braku zainteresowania fikcyjnym wymiarem literackości. Jak się wydaje, sylwiczność i antyliterackość to własności tekstu o przecinających się zakresach stosowności, zbiór *Strefa zgniotu* zaś sytuowałby się właśnie w polu wspólnym obydwu kategorii¹⁹.

W tym miejscu trzeba wrócić do innych cech charakterystycznych formy omawianego tekstu. Czas zdarzeń przedstawianych przez narratorkę, z wyłączeniem wskazań rocznych, można określać jedynie w przybliżeniu. Zapisy przytacza się w kolejności chronologicznej, co jest sugerowane przez następstwo pór roku, a także świąt, takich jak Boże Narodzenie, Trzech Króli czy Dzień Niepodległości. Notatki nie wykazują ciągłości na poziomie fabularnym, łączą się ze sobą raczej asocjacyjnie ze względu na tożsamość osoby narratorki²⁰, powtarzalność podejmowanych

¹⁵ Zob. Nycz, *op. cit.*, s. 3.

¹⁶ Wspomniane tutaj „pozaliterackie odmiany języka narodowego” traktuję jako hasło opisowe, wymienne względem pojęcia prymarnych gatunków mowy. Pojęcie to u M. Bachtina nie jest jednoznaczne, na co zwraca uwagę T. Dobrzyńska (*Gatunki pierwotne i wtórne. <Czytając Bachtina>*). W zb.: *Typy tekstów. Zbiór studiów*. Red. T. Dobrzyńska. Warszawa 1992, s. 76), wskazując na nieprecyzyjność kryterium podziału na pierwotne i wtórne gatunki mowy: „Z jednej strony u podstaw ich wydzielenia leży opozycja: dialog ustny – inne formy komunikacji językowej. [...] Z drugiej strony, pojawiają się w wywodach Bachtina przykłady gatunków przetwarzanych, a więc »pierwotnych«, ewidentnie nieprzynależnych do obszaru komunikacji ustnej bezpośredniej”. Ze stwierdzeniem tym zgadza się A. Wilkoń (*Gatunki pierwotne i wtórne w perspektywie historycznej i współczesnej. „Er(r)go”* 2001, nr 3, s. 77), dostrzegając także inne problematyczne aspekty ujęcia pierwotnych i wtórnych gatunków mowy przez Bachtina, jak np. to, że relacja między nimi jest jednostronna, przez co transfer genologiczny może się dokonywać tylko od gatunków prymarnych do wtórnych.

¹⁷ M. Bachtin, *Pogranicza twórczości słownej. Studia i notatki archiwalne*. Przekł., wstęp, noty wprowadz., przypisy i koment. D. Ulicka. Warszawa 2022, s. 348–349.

¹⁸ *Ibidem*, s. 349.

¹⁹ Szersze rozważania nad drugą spośród wymienionych własności znajdują się w dalszej części artykułu.

²⁰ Zasadność przyjmowania tożsamości narratorki we wszystkich zapisach umieszczonych w książce postaram się udowodnić w kolejnych partiach szkicu.

przez nią aktywności (spacery, wizyty w sklepach, pobyty w Bibliotece Narodowej występującej w *Strefie zgniotu* wyłącznie pod postacią skrótu nazwy – BN) czy analogię źródeł pochodzenia zapisków (wiadomości z folderu *Inne*, treści rozmów telefonicznych, dialogi zasłyszane). Znaczenie mają też powracający w kolejnych notatkach bohaterowie, tacy jak „gość z administracji”, „mama od teatrów dla dzieci”, „mój polonista” czy „Ruda”. Prym pośród nich wiedzie jednak „staruszka od ciśnienia”, której autorka poświęciła blisko 50 wpisów. Nieco więcej o tej postaci możemy się dowiedzieć z jednego z wywiadów udzielonych przez Kaćką po publikacji książki:

To 83-letnia inteligentka. Ma wielki dar mitotwórczy i przeciwstawia rzeczywistości polskiej niezłomną ironię. Przeżyła parę ustrojów i żaden jej się nie podobał, ja też nie jestem pewna, czy jej się podobam. A chciałabym. Ale jak tu być lepszą od tyłu ustrojów, z których każdy miał być najlepszy...²¹

Cechą charakterystyczną znakomitej większości wpisów jest przewaga dialogu bohaterów nad elementami odnarratorskimi – te ostatnie nieraz ograniczają się do nazwania sytuacji komunikacyjnej bądź podania czasu i miejsca zdarzeń.

Narratorka *Strefy zgniotu* – parę przybliżeń

Uwagi dotyczące struktury utworu w naturalny sposób prowadzą do analizy jednego z zasadniczych jej elementów – osoby mówiącej. Niemal we wszystkich zapisach stosuje autorka narrację pierwszoosobową²², jej podmiot zaś, jak twierdzi Michał Głowiński:

z pozoru używać może języka, który jest właściwy narracji trzecioosobowej, jednakże występują w nim współczynniki przede wszystkim dla niego charakterystyczne, a więc emocjonalne i performatywne [...]. [...] Innymi słowy, w narracji w pierwszej osobie równie ważna co wiedza jest niewiedza opowiadającego²³.

Z jednej strony, ukształtowanie narracji w *Strefie zgniotu* dowodzi słuszności przywołanych tez, z drugiej, wykazuje również pewne cechy nietypowe. Pierwszą z nich stanowi wyraźne wycofanie się narratorki na rzecz słownych wypowiedzi dialogowych bądź przytaczanych tekstów pisanych. Wydaje się to paradoksalne w kontekście wymienianego wcześniej współczynnika emocjonalnego i sprawczego jako wyróżnika narracji pierwszoosobowej – wrażenie to przestaje jednak występować, gdy rozważy się metaliterackie, implikowane założenia takiej postawy narratorki, która wynika z zamierzeń autorskich:

²¹ *Pisarka podśłuchuje rozmowy Polek i Polaków.*

²² W całym zbiorze znaleźć można tylko dwa wpisy, w których zastosowano inny typ narracji – jest to jednak różnica pozorna, ponieważ występujące w nich formy drugiej osoby liczby pojedynczej, choć nadal odnoszą się do narratorki, mają tak naprawdę na celu ujawnienie doświadczanych przez nią negatywnych odczuć w związku z trudną rozmową telefoniczną z przychodnią (K 295) bądź nieudanym procesem parzenia porannej kawy (K 308). Ten zabieg językowy sprzyja emocjonalnemu przeżywaniu opowiadanej historii przez czytelnika, u którego sygnały gramatyczne pozornego adresowania wypowiedzi do niego sprzyjają sugestii psychologicznej prowadzącej do utożsamienia się z narratorką na poziomie afektywnym.

²³ M. G ł o w i ń s k i, *O powieści w pierwszej osobie*. W: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997, s. 55. *Prace wybrane Michała Głowińskiego*. Red. R. N y c z. T. 2.

walczą o personę, od której wszyscy będą się odbijać. Nie powiem, że jestem obnośnym lusterkiem, ale rejestruję nasze schizy. Garbuje mi to skórę, ale zarazem moje *ego* jest praktycznie nieobecne, pozostaje receptywne, bez tego nie byłoby książki²⁴.

Realizacja tego założenia jest w tekście konsekwentna – narratorka najczęściej ogranicza swój komentarz do celnej puenty, pozostawiając resztę namysłu czytelnikowi. Również w dialogach pełni funkcję raczej świadka mówienia drugiej strony niż podmiotu aktywnego²⁵, co widać choćby w jednej z rozmów telefonicznych ze staruszką od ciśnienia:

telefon, staruszka od ciśnienia: „boi się pani pajaków?”. „nie”. „o, to dobrze, to one się pani boją, z nimi jak z psami, wie pani”. „ekhm”. „przyszlaby pani na dół? mam jednego w kuchni. dmuchałam na niego odkurzaczem, ale siedzi. na suficie”. „o, na suficie to ciężka sprawa”. „etam, pani jest duża. pomacha mu pani szczotka, to może zleże”. „może”. „na Żoliborzu miałam bojaźliwe pajaki. ale tam, wiadomo, lepsza kultura”. [K 13]

Zaledwie w kilku zapisach narratorka staje się stroną czynną, angażującą się w przedstawiane zdarzenia. Najczęściej dzieje się to w celu wyzyskania komicznego charakteru danej interakcji, można też jednak znaleźć zapis ukazujący inteligentnie przeprowadzoną przez narratorkę interwencję społeczną w obronie osoby autystycznej:

167. w mojej pakamerze siedzeniowej gość z grubsza w moim wieku w bejsbolówce. gesty i słowa na zagubieniu, sztywność ruchów. obok starsza pani, wyraźnie z nim. mówi do niej „mamo” i głaszcze ją po twarzy. uśmiecham się do niej, milczy mimicznie, znużona. po przekątnej dwóch z browarami, rozochoceni. „ej, ty, synek, masz kobietę?”. gardłowy brech. „kiedy przyprowadzisz mamie dziewczynę?”. mama wgapia się w okno na tępym smutku. tamci dalej. a we mnie rośnie wkurz podmieszany z ochotą na mały performans. ci atakują, ja kombinuję. „o, ta pani to kobieta, wiesz? zrób coś”. zbieram się w sobie: „znasz tych panów?”. tamci w stupor. potem w brech, ale niepewny. bejsbolówkowy kręci głową. „a mama zna?”. mama patrzy zdziwiona na mnie. ja do browarowych: „też panów nie znam. i nie wiem, czemu się panowie mieszają do naszego życia. my nie chcemy wiedzieć, czy panowie mają rodziny. a czułość dla mamy mi się podoba”. browarowych wciąło. przejechaliśmy mój przystanek, na kolejnym wysiedli browarowi. odczekałam i wysiadłam na Czerniakowskiej. w oknie autobusu dezorientacja w bejsbolówce i uśmiech matki, wyraźnie ożywionej. ten uśmiech. [K 126–127]

Na podstawie całej książki *Strefa zgniotu* wiele można też powiedzieć o biografii narratorki i zarazem jednej z postaci tekstu. Nosi imię Eliza, pochodzi z Lidzbarka Warmińskiego (ukrywającego się w tekście pod postacią skrótu LW), do którego wraca z okazji wakacji i świąt. Na co dzień mieszka na warszawskim Mokotowie, przy ulicy Sieleckiej. W momencie rozpoczęcia „akcji” utworu liczy sobie 31 lat²⁶, ukończyła doktorat na polonistyce i jest wykładowczynią na Uniwersytecie Warszawskim oraz pracuje w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

²⁴ *Strefa codziennego bełkotu*.

²⁵ Większość odpowiedzi przyjmuje kształt monosylab, ale nieraz ograniczają się one do znaku zapytania ujętego w cudzysłów. Zarówno warstwa semantyczna, jak i syntaktyczna fonetycznej czy gestykulacyjnej realizacji owego znaku graficznego w faktycznym akcie komunikacji językowej pozostaje niedookreślona. Inspiracją są tu, być może, dramaty S. Wyspiańskiego, zwłaszcza *Wyzwolenie*, w którym zabieg ten często występuje.

²⁶ Informacja o wieku pada we wpisie z 2015 roku: narratorka zapytana o to przez grupę młodzieży licealnej podczas wieczornego letniego spaceru w Lidzbarcu Warmińskim odpowiedziała, że ma 33 lata (K 137).

(IBL PAN), o czym świadczą rozmowy z innymi bohaterami utworu, a także zapisy dotyczące życia akademickiego. Prowadzi profil na Facebooku, noszący nazwę *Halo? Pani Elizo?* Jej ojciec, zamieszkujący w Lidzbarku Warmińskim, jest z zawodu weterynarzem. Narratorka ma córkę, nazywaną konsekwentnie Rudą. Do typowych elementów stroju osoby mówiącej w tekście, wspominanych w niektórych zapisach, należy noszenie skórzanych spodni i czapki pilotki, czy też wożenie książek w walizce podróżnej²⁷. Wszystkie te fakty z „życia” narratorki znajdują potwierdzenie w informacjach biograficznych o autorce, co wydaje się dostatecznym uzasadnieniem utożsamienia obydwu instancji²⁸. Zrywanie z pozorną niezależnością narratora i autora należy zresztą do cech charakterystycznych twórczości z nurtu antyliteratury.

W świetle poczynionych ustaleń nie powinna też budzić wątpliwości tożsamość diachroniczna osoby mówiącej w tekście – przedstawione fakty biograficzne poświadczą niejednokrotnie kilka lub kilkanaście notatek z różnych lat. Innym argumentem może być powracanie w kolejnych wpisach tych samych bohaterów. Bez problemu da się również wskazać na uzasadnienie wewnątrztekstowe, do rozpoznawalnych cech wypowiedzi narratorki *Strefy zgniotu* należy stosowanie licznych neologizmów, głównie słowotwórczych, a także wprowadzanie zdań inwersyjnych, znaczna liczba równoważników zdań oraz chętnie używanie onomatopei i wykrzyknień; warstwa stylistyczna tych wypowiedzi jest względnie jednolita.

W stronę antyliterackości – perspektywa genologiczna

Klasyfikacja genologiczna *Strefy zgniotu* nastarcza wielu trudności – niełatwo w tym przypadku mówić o reprezentacji jednego określonego gatunku. Za punkt wyjścia do dociekań na ten temat przyjmę wypowiedzi Edwarda Balcerzana z posłowie do książki, w którym zauważa on, że utwór Kąckiej sytuuje się „w pobliżu prozy autobiograficznej, powieści obyczajowej i jednocześnie satyrycznej”²⁹. Dwa ostatnie określenia nie powinny budzić zastrzeżeń – komizm jako zasadniczy wyznacznik

²⁷ Staje się to zresztą przedmiotem zabawnej anegdoty stylizowanej w drugiej części na hasło encyklopedyczne: „nu i tak, nigdy człowiek nie wie, kiedy przekroczy tę subtelną granicę między »oryginalnością«, dziwactwem a typem zoologicznym. »no, ta pani-z-torbą« – usłyszałam, stojąc na półpietrze w PAN-ie, z holu szatniarskiego. wiadomo, kto zacz. pani-z-torbą to żywa skamielina z posocjalistycznych leków o utratę mienia zmieszanych z nomadycznym instynktem własnym. zwierzę to szybciej wyginie, niż zakończy proces adaptacji do naszego klimatu. obserwowane na odcinku między Wydziałem Polonistyki a IBL-em. nie dokarmiać, nie litować się, nie gryzie, półdzikie, acz łagodne. w odróżnieniu od torbaczy australijskich torbę ciągnie za sobą. wysoki poziom socjalizacji (panie-z-torbą korzystają z toalety). nie zostawia śladów” (K 319–320).

²⁸ W tym miejscu nie chcę jednak przesadzać, czy każda sytuacja przedstawiona w książce, a także każda przytoczona wypowiedź jest wierna rzeczywistości zewnątrztekstowej. Rozstrzygnięcie tego problemu okazuje się niemożliwe z braku odpowiedniej podstawy faktograficznej, zawieszenie sądu wydaje się więc najlepszym rozwiązaniem.

²⁹ Balcerzan, *op. cit.*, K 334. Kącka (*Pisarka podsłuchuje rozmowy Polek i Polaków*) nie zdecydowała się zaproponować określenia gatunkowego dla swojego utworu, wyraźnie za to zadeklarowała brak jego związków z reportażem: „Nie, zupełnie nie. *Strefa zgniotu* nie ma nic wspólnego z planowym zbieraniem informacji czy spotkaniami z wybranymi wcześniej bohaterami. Stoję obok, słucham, nigdy nie wychodzę jako pierwsza z inicjatywą”.

satyryczności pojawia się w bardzo wielu zapisach, obyczajowość zaś wiąże się z przedstawianiem w nich sytuacji z codziennego życia członków wybranej wspólnoty społecznej. Niepokoić może natomiast kryterium autobiograficzności. Podstawowa jest dla mnie kanoniczna definicja autobiografii według Philippe'a Lejeune'a, który rozumiał ją jako „retrospektywną opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje losy w ich jednostkowym aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości”³⁰. Niezgodność występuje przynajmniej w przypadku dwóch kryteriów – *Strefa zgniotu* nie jest opowieścią retrospektywną, po pierwsze z powodu nieciągłości fabularnej, po drugie z uwagi na charakter zapisów, sporządzanych prawdopodobnie na krótko po zaistnieniu przedstawianej sytuacji³¹. Trudno też uznać, w obliczu wcześniejszych ustaleń, aby utwór ten koncentrował się na ukazaniu dziejów przemian zachodzących wewnątrz tożsamości narratorki tożsamej z autorką. Kwestionować można również tożsamość instancji autorki-narratorki i głównej bohaterki – przyjmuję takie założenie ze względu na to, że jej obecność jest jedynym czynnikiem spajającym wszystkie zapisy, choć w porównaniu z klasycznymi wzorcami postaci pierwszoplanowych znaczenie bohaterki dla przebiegu zdarzeń ma charakter marginalny.

Fakt sporządzania przez Kącką notatek z własnych doświadczeń niezwłocznie po tym, jak zaistniały, sugerować może stylizację utworu na dziennik intymny. Zdaniem Głowińskiego, jest to specyficzny typ wypowiedzi niebędący dziełem w znaczeniu „wypowiedzi, która jako całość zorganizowana jest według pewnych z góry przyjętych zasad [...]”³², ponieważ kształt dziennika intymnego podporządkowuje się potrzebom ekspresji piszącego, przez co często cechuje się chaotycznością i różnorodnością tematyczną oraz formalną. Nie jest on wyposażony w sens globalny, chronologia zaś jest konsekwentna i mechaniczna, nie niesie ze sobą żadnych treści naddanych. Początek i zakończenie mają zazwyczaj charakter przypadkowy, dobór poruszanych spraw odznacza się swobodą, co w konsekwencji przesądza o politematyczności tej wypowiedzi. Wygląd pojedynczych zapisów dziennikowych z kolei okazuje się dowolny i uzależniony od preferencji diarysty³³.

Dyskusję nad wymienionymi cechami zacznę od tych, w których przypadku rozstrzygnięcia wydają się oczywiste. Kształt utworu *Strefa zgniotu* podlega w pełni autorskiej decyzji o przedstawianiu zdefiniowanych już wcześniej sytuacji, od nich zresztą nazwę wzięł zbiór. Jeśli chodzi o konstrukcję poszczególnych zapisów,

³⁰ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5, s. 31.

³¹ Niekiedy autorka bezpośrednio wskazuje, ile czasu upłynęło od danego wydarzenia: „godzinę temu, róg Rakowieckiej i Puławskiej. na krawężniku blisko klombów siedzi starszy pan i płacze. nie wygląda na chorego. ktoś podszedł – odszedł. to i ja podchodzę, pytam, co dzieje się. „jak to co, cholera?!“ – zacha się. zaczynam się cofać, ten przeprasza i mówi z grubsza tak: „już nie mogę, ale coś pani powiem. pani powiem. mam 88 lat. walczyłem, wykształciłem się na lekarza, strajkowałem. wie pani, jak się czuje ktoś taki jak ja? teraz? dziś nad tym myślałem, kiedy nie spałem. jak ktoś, kto został sam w domu, który budował latami. już to jest gorzkie. ale raptem puka do drzwi jakaś obca banda i każe mu wyjść, bo kontrola. i na jego oczach, kiedy on stoi bezradnie za płotem, wznieca z głupoty pożar i gasi go tak niemrawo, tak nieudolnie, że zostają zgłiszczka. i on na tych zgłiszczkach kładzie się i ma nadzieję, że zginie razem z tym domem. wszystko cuchnie. to jest ten swąd. bezradności. to nie tak miało się kończyć. tyle powiem” (K 287–288).

³² M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*. W: *Narracje literackie i nieliterackie*, s. 66.

³³ Zob. *ibidem*, s. 66–71.

wyróżniają się one różnorodnością tematyczną i formalną, a także swoistą chaotycznością – pomimo powracających motywów, co jednak dzieje się w nieregularnym rytmie. Chronologia zaś ściśle wynika z kolejności dokonywania wpisów i nie wymaga w związku z tym interpretacji. Pozostałe kryteria mogą wzbudzać uzasadnioną podejrzliwość – np. trudno powiedzieć, czy *Strefie zgniotu* nie przysługuje całościowy sens. Bez wątplenia nie został on stematyzowany w utworze, lecz uwidacznia się na płaszczyźnie metaliterackiej, a wprost formułowany jest w przytaczanych wypowiedziach autorki, choćby w następującej: „Interesowało mnie to, co faktycznie generujemy jako zbiorowość, nasze zbiorowe majaki, ale też zbiorowy absurd”³⁴. Zastanawiać może również, czy początek utworu i jego zakończenie są przypadkowe. Nie sposób uznać tego za prawdopodobne z dwóch powodów. Pierwszy, bardziej oczywisty, łączy się z dodanymi przez autorkę przedmową³⁵ i zakończeniem, w których przytacza dwie adresowane do niej wiadomości mailowe. Treść książki zostaje też poprzedzona mottem z Elfriede Jelinek, stanowiącym punkt odniesienia dla analizy całości. Drugi powód związany jest z interpretacją początkowej i ostatniej z zamieszczonych w *Strefie zgniotu* notatek. Zapis inicjalny – z 2013 roku – brzmi:

dwie starsze w 116, na podminowaniu. „teraz to nikt na panią nie spojrzy, tylko ten ekran dziobie”. „jak kura palcem”. „małpa, pszepani! małpie suwanie. siedzi taka i kciukiem obiera, obiera”. „ale ja to pani powiem, że jak już spojrzy, to gorzej”. „bo dzikie”. „jakby adres chciała wymusić”. „żeby adres! myśli, myśli, pszepani!”. gość z boku: „o co tu awanturować się”. owszem, nie ma o co. nie nadawały się tym razem. te podmyślenia. wysiadam. [K 8]

W słowach tych zawiera się wskazówka, że *Strefy zgniotu* nie należy czytać jako utworu cechującego się ciągłością fabularną, który gromadzi wszystkie sytuacje mające miejsce w „życiu” narratorki-autorki. Wręcz przeciwnie, zbiór ten jest wynikiem dokonanej przez nią selekcji³⁶, polegającej na odrzucaniu tych „podmyśleń”, które „nie nadawały się”. Podobnie nieprzypadkowy może być wpis ostatni:

wracam ze spaceru późnowieczornego, a tu wnuczek sąsiadki na schodach. „babcia mówiła, że za sześć lat koniec świata”. „aha, coś słyszałam”. „tak podobno przewidzieli duchowni dawno temu, czy duchowny to ksiądz?”. „nu, głównie”. „pewno mieli wizje, czy śniło im się”. „o, ksiądz by ci nie pozwolił na mieszanie wizji i snów”. obruszył się: „już ci mówiłem, że w snach widzę anioły. one nie zawsze są miłe”. „w sensie?”. „jeden mówi, że babcia jest niemądra, dlatego babci nie opowiadam, o czym rozmawiam z aniołami. i ona nawet mówiła księdzu w kościele na spowiedzi, że mam wizje w takim młodym wieku”. „uhm”. „ale mi się też śnił inny anioł, ze złamanym skrzydłem. a następnego dnia rano zobaczyłem, że masz złamaną rękę. on zrobił sobie nosidełko z patyczka. miał podobne do ciebie oczy i nos.

³⁴ *Strefa codziennego bełkotu*.

³⁵ Dla Kąckiej (*ibidem*) przedmowa ma duże znaczenie, o czym świadczy jedna z jej wypowiedzi: „Otwierający książkę mail jest odzwierciedleniem tego, jak inni ludzie nas sobie reżyserują. Kiedy odgrywa się naraz kilka ról w kulturze, gubi się czasem tropy i nie powinno się udawać fasadowej słuszności”.

³⁶ Rzecz jasna, selekcja taka była potrzebna na etapie gromadzenia materiału – nie jest bowiem możliwe przygotowanie niczego na kształt stenogramu z rzeczywistości, który ujmowałby ją w sposób totalny. Kolejna redukcja liczby zapisów dokonana się zaś na etapie przygotowywania tomu do wydania, a proces ten miał dla autorki istotne znaczenie autopoznawcze. Jak wspominała Kącka (*ibidem*): „Książka nie zbiera wszystkiego, co zapisałam. Porządkuje mi to myślenie o sobie i kiedy wracam do tej utajonej częściowo osoby, kryjącej się za zapiskami, widzę znaczną różnicę”.

a tobie się śnią anioły?”. „rzadko, ale miewam różne sny”. „to też jesteś wizjerka”. „a to ładne słowo, ale nie mów babci, wizjerze”. „nie powiem, jak zacznę sypać, to mnie anioły opuszczają, już dwa się obraziły, jak babcia zaczęła opowiadać poza dom, a ja nie chcę, żebyś straciła sny”. [K 328–329]

We wpisie tym przedstawiono jako możliwość istnienia dodatkowego wymiaru, przestrzeni metafizycznej pozwalającej niektórym ludziom dostrzegać symboliczne prefiguracje losów innych osób. Ujawnia się tu również jedna z bardzo charakterystycznych postaw dla narratorki *Strefy zgniotu* – ukazanie prawdopodobieństwa, zadanie pytania i pozostawienie go nierozstrzygniętym, co można uznać za swego rodzaju koncyliacyjny agnostycyzm. Nie bez znaczenia jest też dowartościowanie wizji sennych, które dla Kąckiej, autorki zbioru relacji z doświadczeń tego typu zatytułowanego *Po drugiej stronie siebie*, a także eseju *Wróżby ślimaka*, zawierającego swoistą teorię snów, stanowią niewątpliwie ważne zagadnienie.

Wcześniej kilkakrotnie powracał problem braku ciągłości fabularnej *Strefy zgniotu*. Spostrzeżenie to zachęca do rozpatrywania omawianej książki w kontekście poetyki powieści niefabularnej, której główną cechą w porównaniu z wariantem fabularnym, zdaniem Bogdana Owczarka:

nie jest, jak można by się spodziewać, obecność ciągów zdarzeniowych w prozie fabularnej i pełne rozproszenie zdarzeń w prozie niefabularnej, ale skończoność tych ciągów w prozie fabularnej i ich nieskończoność w prozie niefabularnej³⁷.

Według typologii cytowanego badacza analizowany utwór znajdowałby się najbliżej modelu prozy serialnej, wyróżnionej obok prozy introspekcyjnej i dyskursywnej. Proza serialna jest zbudowana „na zasadzie nieciągłości szeregów zdarzeniowych”, przy czym brak ciągłości nie skutkuje w tym przypadku brakiem spójności, która okazuje się kategorią bardziej uniwersalną³⁸.

Z jednej strony, wszystkie proponowane określenia genologiczne pozwalają sprecyzować kształt gatunkowy *Strefy zgniotu* i uwydatnić jego cechy charakterystyczne w ujęciach porównawczych z formami pokrewnymi, z drugiej zaś, nie wydają się one wystarczające do tego, by w pełni objąć analizowane dzieło. Przymuszą nas do takiej możliwości stwarza rozpatrywanie go w ramach pojęcia logosfery o wyraźnie Bachtinowskim rodowodzie, która w interpretacji Krzysztofa Rutkowskiego jest „ogółem tego, co powiedziane i dające się powiedzieć”³⁹, dlatego podlega historycznym zmianom wraz z kształtowaniem się nowych praktyk wypowiedzeniowych, konstytuujących formacje wypowiedzeniowe. Te ostatnie zaś należy rozumieć jako „obszary logosfery wyodrębnione na podstawie sposobu skupienia i rozdzielenia oraz upostaciowania gatunków mowy w określonej przestrzeni komunikacyjnej”⁴⁰. Badacz wyróżnia cztery formacje wypowiedzeniowe: przedgrafemiczną, grafemiczną, literacką i postgrafemiczną⁴¹. Uważa on, że wyłonienie się każdej nowej

37 B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, Warszawa 1999, s. 27–28.

38 *Ibidem*, s. 41, 33–35.

39 K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 33.

40 *Ibidem*, s. 46.

41 *Ibidem*.

formacji związane jest z ujawnieniem nowych typów wypowiedzi, które przekształcają i uzupełniają hierarchię wartości obowiązującą w świecie mowy. W wyniku tego procesu dochodzi do zetknięcia się dotychczasowych praktyk wypowiedzeniowych z nieoficjalnymi, pozaartystycznymi gatunkami mowy⁴². Tak też dzieje się w przypadku *Strefy zgniotu*. W proponowanym ujęciu utworu ten reprezentuje praktykę wypowiedzeniową charakterystyczną dla formacji postgrafemicznej, w której dokonuje się metakrytyka względem zarzutów, jakie wobec dominacji literatury formułowali polscy romantycy⁴³. Zdaniem Rutkowskiego, polemika ta „wymierzona jest nie tylko przeciwko literaturze, lecz także przeciwko procesom unifikującym życie języka [...]”, a jej owocem stają się „hybrydyczne gatunki mowy, łączące gatunki literackie z codziennymi, prostymi i złożonymi, gatunkami mówionymi, gatunkami w wysokim stopniu zdialogizowane i podlegające dialogizacji”⁴⁴. Być może, to właśnie formuła hybrydyczności pozwala najlepiej opisać specyfikę gatunkową *Strefy zgniotu* – przenikają się w niej własności skodyfikowanych, literackich gatunków mowy oraz swobodnych, jak dotąd wymykających się praktykom pisarskim gatunków mówionych⁴⁵.

Antyliterackość *Strefy zgniotu* – w kręgu inspiracji

Istnieje wiele punktów zbieżnych między gatunkami wypowiedzi typowymi dla formacji postgrafemicznej w ujęciu Rutkowskiego a antyliteraturą. Ta ostatnia definiowana jest w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego

⁴² Zob. *ibidem*, s. 54.

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 61–62.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 63.

⁴⁵ Oczywiście, byłoby pewnym uproszczeniem twierdzenie, że wcześniejsza literatura ignorowała język mówiony – jednym z celów powieści realistycznej było przecież możliwie wierne odtworzenie, w ramach danej postaci, języka grupy społecznej, z której się owa postać wywodzi. Nie powinno jednak umknąć uwadze, że wszelkie dialogi prozy realistycznej, nawet jeśli uwzględniały specyfikę socjolektu, z którego czerpały, należały wszak do obszaru fikcji literackiej. Za pewien etap przejściowy między literaturą w pełni fikcjonalną a gatunkami hybrydycznymi można uznać *Opowieści zasłyszane* J. Conrada oraz nawiązujące do nich na poziomie konceptualnym *Opowieści zasłyszane* J. Iwaszkiewicza. Tym, co łączy je z tendencjami typowymi dla formacji postgrafemicznej, jest jawne manifestowanie pozycji narratora jako biernego słuchacza danej opowieści oraz znaczna przewaga słów opowiadacza, przytaczanych nieraz w mowie niezależnej i wypełniających niemal całe opowiadanie. Charakterystyczna jest też sama zmiana sposobu ujmowania świata rzeczywistego – dążeniem autorów staje się nie tyle rekonstrukcja literacka rządzących nim zasad, ile oddanie głosu zamieszkującym go ludziom, a więc postaciom autentycznym. W ten sposób zachwianiu ulega Ingardenowskie rozróżnienie na byty realnie istniejące i przedmioty intencjonalne, w tym szczególnie na ludzi „z krwi i kości” oraz bohaterów literackich, których cechowałyby tzw. obszary niedookreślenia. Tak się dzieje np. w *Opowiadaniu prowansalskim* J. Iwaszkiewicza (w: *Opowieści zasłyszane*. Warszawa 1954), gdzie narrator, po krótkim scharakteryzowaniu okoliczności spotkania ze swoim kuzynem Edwardem przytacza *in extenso* opowiadana przez niego historię. Niezmienne wydaje się jednak to, że wciąż mamy do czynienia z fikcją literacką – słowa opowieści, choć wzięte w cudzysłów, nie są dosłownym cytatem. Autor przyznaje to wprost w przedmowie (w: jw., s. 5), pisząc, że jego opowiadania są „o sprawach, w których osobiście nie brał udziału, o zdarzeniach, których otoczenie, pejzaż, nastrój musiał wysnuwać z wyobraźni”. W *Kwartecie Mendelsohna* (w: jw.) następuje charakterystyczna również dla utworu *Strefa zgniotu* redukcja autora i narratora do jednej postaci, samo zaś opowiadanie dotyczy wydarzeń, w których autor, jak wynika z jego deklaracji, brał „wyraźny i całkiem bezpośredni udział” (przedmowa w: jw.).

jako „twórczość literacka przeciwstawiająca się tradycyjnym konwencjom i schematom w literaturze”⁴⁶. Ogólnikowe określenie „przeciwstawiania się”, które w płaszczyźnie syntaktycznej zostało wprowadzone do analizowanego pojęcia przez dodanie przedrostka „anty-”, skrywać może wiele sensów, a wśród nich znajdzie się z pewnością wspomnianą już wcześniej metakrytyka towarzysząca hybrydycznym gatunkom postgrafemicznym. Ich celem jest polemiczne sięgnięcie po formy gatunkowe utrwalone w tradycji literackiej oraz wzbogacenie ich o żywioł codzienności, znalezienie miejsca dla mowy potocznej w jej faktycznym brzmieniu, nie zaś dla jego rekonstrukcji na gruncie ustalonych, właściwych mu cech.

Zbiór *Strefa zgniotu* wpisuje się w tradycję antyliteracką sięgającą w Polsce przynajmniej lat siedemdziesiątych XX wieku, co zbiega się w czasie z pojawieniem się tego, co Rutkowski nazywa „formacją postgrafemiczną”. Omawiany utwór ma zarówno swoje dalsze⁴⁷, jak i bliższe wzorce; tymi ostatnimi przede wszystkim zajmę się dalej. Niewątpliwie najważniejszym i bezpośrednim źródłem inspiracji jest późna twórczość Mirona Białoszewskiego⁴⁸, zwłaszcza tomy zatytułowane *Donosy rzeczywistości* (1973) oraz *Szumy, zlepy, ciągi* (1976), w których:

Białoszewski nie tylko rezygnuje z fikcji literackiej, ale stara się również przełamać bariery ogólnie pojętej „literackości”, które mogłyby stworzyć jakikolwiek dystans między narratorem a opisywaną rzeczywistością i podważyć w ten sposób jej wiarygodność⁴⁹.

Twórczość ta stała się na pewno główną inspiracją dla formy zapisów umieszczonych w książce *Strefa zgniotu*. Choć ich zróżnicowanie w prozie Białoszewskiego⁵⁰ jest znacznie większe niż w zbiorze Kąckiej, to do interesujących mnie dzieł każde-

⁴⁶ *Antyliteratura*. Hasło w: *Słownik języka polskiego*. Red. W. Doroszewski. Na stronie: <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/antyliteratura;5409431.html> (data dostępu: 24 VI 2023).

⁴⁷ Na podstawie ustaleń A. Karpowicz (*Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert). Warszawa 2012, s. 14) zaliczyć do nich można chociażby *Zabawę w głuchy telefon* (1976) J. Andermana, który to utwór został spreparowany z rozmów rzekomo zarejestrowanych w pociągach, krakowskich tramwajach, barach i kolejkach. W podobnej konwencji utrzymana jest jego następna książka – *Gra na zwłokę* (1979). W tym samym roku ukazała się *Panna Lilianka. Część powieści-procesu pod nazwą „Pajac”* R. Schuberta, stanowiąca coś w rodzaju nieprzetworzonej opowieści autobiograficznej przypadkowej poznanianki, napisanej w odpowiedniej gwarze. Skrajnym wyrazem tendencji do przeszczepiania mowy potocznej na obszar literatury były *Nikiiformy* (1982) E. Redlińskiego, które powstały przez kompilację dziesiątków fragmentów pism użytkowych, podań, dzienników, jadłospisów, grypsów czy wpisów do książek skarg i zażaleń, zbieranych przez autora w latach siedemdziesiątych.

⁴⁸ Kącka wskazuje zresztą na takie źródło inspiracji w jednym z przeprowadzonych z nią wywiadów – zob. *Strefa codziennego betkotu*.

⁴⁹ P. Wilkoń, *Rzeczywistość sprawdzana sobą. O prozie Białoszewskiego*. Katowice 2013, s. 38–39. Niektórzy interpretatorzy twórczości Białoszewskiego, jak choćby A. Ziemięwicz (*Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1989, s. 42), rozciągają tę tendencję na całą jego twórczość: „aby znaleźć literacką perspektywę dla opisanej demarkacji, dla pograniczności egzystencjalnego doświadczenia, trzeba próbować również zapisów pogranicznych – względem systemu literackiego. I całe pisarstwo Białoszewskiego jest pamiętnikiem takich poszukiwań literatury idącej w poprzek usankcjonowanej »ideologii literackości«”.

⁵⁰ Badacze stosowali rozmaite określenia mające na celu wskazanie cech charakterystycznych tych zapisów, najbardziej jednak utrwaliło się pojęcie małych narracji, ukute przez M. Głowińskiego (*Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. W: *Narracje literackie i nieliterackie*, s. 162): „[Białoszewski] pisze tak, jak »się mówi«, przy czym owo »się mówi« w większości wypadków wykracza po-

go z autorów słusznie można by zastosować słowa Piotra Wilkonia, iż „nie stanowią [one] w rzeczywistości jednego ciągu zdarzeń, ale są raczej zlepkiem porwanych nici akcji, w których w dodatku stale brakuje bardzo wielu szczegółów”⁵¹. Z Białoszewskim łączy też Kącką afabularność czy mikrofabularność, dotycząca nie całego dzieła, lecz odrębnych zapisów. W utworach autora *Szumów, zlepów, ciągów*:

akcja występuje [...] prawie cały czas, tylko w ujęciu mikroskopowym. Fabuła tych utworów zbudowana jest [...] z „mini-dramatów”, przy których konstruowaniu Białoszewski przestrzega typowej zasady epickiej stopniowania napięcia aż do właściwego momentu kulminacyjnego i prawie każdy ciąg zdarzeń elementarnych jest odpowiednio przez autora puentowany⁵².

Nie inaczej w przypadku *Strefy zgniotu* – w zamieszczonych w książce notatkach, jak już wcześniej wskazywałem, bardzo często pojawiają się puenty, reguła stopniowania emocji ujawnia się zaś w trakcie opisywania kolejnych etapów danego zdarzenia, które cechują się coraz wyższym napięciem. Podobieństwo uwidacznia się również na poziomie konstrukcji postaci – zdaniem Wilkonia:

Życie bohaterów Białoszewskiego stanowi zlepek przypadkowych zdarzeń, pełne jest luk i niedopowiedzeń. Wizerunek człowieka, jaki z tych zdarzeń wyłania się, jest więc z konieczności fragmentaryczny⁵³.

Dalej badacz stwierdza:

Jeżeli postacią opisywaną przez autora jest jakaś osoba lepiej mu znana, wówczas portret jej składa się z wielu takich „emblematów”, tj. różnych rozproszonych informacji, które narratorowi udało się zebrać⁵⁴.

W przypadku utworu *Kąckiej* do bohaterów drugiego typu zalicziliby się przede wszystkim staruszka od ciśnienia, Ruda, mama od teatrów dla dzieci i gość z administracji⁵⁵. Liczne podobieństwa można dostrzec także w warstwie językowej – Stanisław Barańczak w komentarzu do języka poetyckiego Białoszewskiego pisał następująco:

atak jego kieruje się przeciw pretensjonalnej językowej „oficjalności” [...]. Przeciwwstawia jej się językowa codzienność, niedojrzałość, peryferyjność, wszystko to, co w języku żywe – choćby za cenę niezgrabności czy językowego błędu. Język mówiony ze swoimi zniekształceniami fonetycznymi i przejęzyczeniami, język potoczny z charakterystycznymi ekspresywnymi i konstrukcyjną niedbałością, nawet sięganie do charakterystycznych błędów języka dziecięcego – wszystko to pojawia się w twórczości Białoszewskiego [...] jakby po to tylko, aby również w sferze języka dochować wierności zewnętrznemu, realnemu i konkretnemu światu⁵⁶.

Słowa te równie dobrze mogłyby dotyczyć *Strefy zgniotu*, bo w pełni odpowia-

za mówienie inteligentnie, osadzone zostało w środowisku językowym, w którym wzory słowa pisanego, jego poprawność i układność odgrywają rolę minimalną”.

⁵¹ P. Wilkoń, *op. cit.*, s. 73.

⁵² *Ibidem*, s. 85–86.

⁵³ *Ibidem*, s. 142.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 156.

⁵⁵ Ów gość z administracji, co można dopowiedzieć na zasadzie dygresji, swym uporem w podejmowaniu kolejnych prób literackich przypomina nieco Josepha Granda z *Dżumy* A. Camusa.

⁵⁶ S. Barańczak, *Donosy rzeczywistości i protokoły z epoki*. W: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Wybór, oprac., posł. A. Poprawa. Wyd. 2, rozszerz. Wrocław 2016, s. 299–300.

dają istocie sytuacji komunikacyjnej nazwanej w tytule, której definicję formułowaną przez samą autorkę przytaczałem już uprzednio. Jednym ze standardowych zjawisk stylistycznych prozy Białoszewskiego i Kąckiej jest stosowanie wielu neologizmów⁵⁷. Zdaniem Wilkonia:

lingwistyczne eksperymenty Białoszewskiego mają na celu po pierwsze: jak najbardziej konkretne, wierne aż do najdrobniejszego szczegółu odtworzenie rzeczywistości, po drugie: ukazanie sposobu, w jaki jest ona indywidualnie postrzegana. Innymi słowy: język staje się tutaj jednocześnie narzędziem opisu i poznania⁵⁸.

Podobnie dzieje się w zbiorze *Strefa zgniotu*, w którym słowa nienotowane w słownikach bądź umieszczone w nietypowych, zwykle wadliwych konstrukcjach frazeologicznych występują zarówno w wypowiedziach bohaterów, jak i narratorki⁵⁹ – niejednokrotnie zresztą widoczne są ich powinowactwa ze stylem autora *Donosów rzeczywistości*⁶⁰. Kolejną charakterystyczną dla obojga pisarzy tendencją stylistyczną stanowi częste stosowanie szyku inwersyjnego.

Interesujący komentarz dotyczący twórczości Białoszewskiego formułuje również Joanna Niżyńska:

podejście Białoszewskiego do temporalności codzienności przypomina strukturę temporalności traumatycznej, która charakteryzuje się między innymi opóźnieniem i która odgrywa ważną rolę w przedstawianiu ludzkiego doświadczenia czasowości i śmiertelności⁶¹.

Badaczka zauważa, że Białoszewski przyzwyczaił swoich czytelników do fragmentaryczności i atomizacji, przez co nauczył ich pozornie bezproblemowego łączenia poszczególnych opowieści w spójny przekaz. Odbywa się to jednak kosztem niedostrzegania przez nich potencjalnie traumatycznych doświadczeń narratora, które mają miejsce w nieobjętych narracją lukach czasowych⁶². W przypadku *Strefy zgniotu* podobnego rodzaju swoisty kamuflaż egzystencjalny związany jest być może nie tylko z fragmentarycznością, lecz i z sukcesywnie malejącą liczbą

⁵⁷ Kilka przykładów: „podmyślenia” (K 8), „śmiechokrzyki” (K 14), „wyjść pod nerwem” (K 14), „grottery” (K 16), „żółw emancypowany ze skorupy” (K 20), „maszcilos” (K 20), „awantura na podkładzie placu” (K 22), „w nakręcie nerwowym” (K 46), „psychodelicje” (K 63), „habitowy” (K 118), „na podochoceniu” (K 137), „przedszczepieńcy” (K 221). Ta cecha twórczości Kąckiej zwraca uwagę autorki jednej z recenzji *Strefy zgniotu* – zob. J. G o r z k o w i c z, *Odwierowania codzienności – dokąd zmierzasz świecie?*, „Pamiętnik Literacki” (Londyn) t. 63 (2022), s. 224.

⁵⁸ P. Wilkoń, *op. cit.*, s. 41.

⁵⁹ Przykładem może być zapis z 2013 roku: „dwie starsze pod oknami, wyprowadzają się na spacer. jedna holuje drugą, słabszą, holowana w końcu, na zdenerwowaniu: »czekaj, muszę usiąść, bo mi nogi wyjdą nosem«” (K 10).

⁶⁰ K a c k a chętnie posługuje się choćby wyrażeniem przyimkowym zasępującym przymiotnik, aby określić emocje towarzyszące bohaterom, np. „na rozbawieniu” (K 16), „na obruszeniu” (K 29), „na podochoceniu” (K 137). Zabieg ten występuje też u M. B i a ł o s z e w s k i e g o w *Donosach rzeczywistości* (Wyd. 2, popr. Warszawa 2013, s. 107), np. „pytam na szepcziku”. Autorka stosuje również neologizmy związane genetycznie z twórczością Białoszewskiego – „podmyślenia” (K 8), „namuzowywanie” (K 130), „sfumiona” (K 43) – to ostatnie określenie wywodzi się zapewne z jednej z minifabuł *Donosów rzeczywistości*, zatytułowanej *Księżycowe fomy* (s. 133).

⁶¹ J. N i ż y ń s k a, *Królestwo małoznaczącości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*. Przekł. autoryzowany A. P o k o j s k a. Kraków 2018, s. 64.

⁶² Zob. *ibidem*, s. 164.

zapisów – szczególnie wyraźna staje się ta tendencja od 2018 roku. W samym tekście trudno jest znaleźć uzasadnienie takiej tendencji, ważna natomiast z tej perspektywy wydaje się wypowiedź autorki w jednym z wywiadów:

w ostatnich latach pojawia się coraz więcej lęków o podłożu – tak to uogólnię – nacjonalistycznym, znaków poczucia zagrożenia. Przestaje być zabawnie, robi się brunatniej. Mniej śmiejemy się z siebie. Społeczeństwo jest umiarkowanie sympatyczne – wiem, to nie nowość, ale mocniej się to odczuwa. Spotyka mnie wiele małych upokorzeń, ktoś próbuje mnie zdominować, bo się uśmiecham, inny bombarduje mnie poglądami, z którymi nie ma już jak gadać. Moja książka robi się powoli świadectwem minionej epoki. Sprzed partyjnej Wielkiej Polski, sprzed pandemii, sprzed napadu Rosji na Ukrainę⁶³.

Oznaczałoby to, że schemat sytuacji komunikacyjnej wykorzystywany przez Kaćką w omawianym utworze stopniowo się wyczerpuje ze względu na wzrost poziomu agresji społecznej, skorelowany ze zmniejszającą się liczbą interakcji, na które można by spojrzeć z ironicznym dystansem i odrobiną uśmiechu⁶⁴.

Cechę łączącą *Strefę zgniotu* nie tylko z twórczością Białoszewskiego, ale również z nurtem antyliteratury w ogólności stanowi wprowadzenie kategorii absurdu⁶⁵. Jak jednak zwraca uwagę Justyna Gorzkowicz:

absurd w *Strefie zgniotu* nie jest zjawiskiem istniejącym niezależnie, oderwanym od bohaterów. Nie można o nim powiedzieć po Camusowsku, że pojawia się na niemal każdym zakręcie ulicy. Kryją się za nim całkiem ludzkie, przyziemne czasem duchowe interesy, które podobnie jak brzydota i piękno rodzą się w subiektywizmie ludzkich przeżyć⁶⁶.

Absurdalność zapisów zamieszczonych w *Strefie zgniotu* ma zwykle charakter sytuacyjny, językowy lub ideologiczny. W pierwszym przypadku źródłem poczucia braku sensowności jest splot nieoczekiwanych zdarzeń⁶⁷, w drugim najczęściej

⁶³ *Pisarka podsłuchuje rozmowy Polek i Polaków.*

⁶⁴ Nie należy z tego oczywiście wyciągać wniosku, że autorka pomija wszelkie przejawy agresji słownej – nie są one jednak szczególnie licznie reprezentowane i występują raczej w końcowych partiach książki, metonimicznie odzwierciedlając ogólną tendencję do brutalizacji debaty społecznej. Przykładem takiego jawnego i niczym nieuzasadnionego ataku o podtekście szowinistycznym może być następujący zapis: „folder Inne podbija stawkę; »Szanowna Pani Kaćko, chociaż 'szanowna' to przy Pani cudzysłów. Mój głos w sprawie niejakich festiwalu literackich, które tworzą 'kulturę'. Zachowałbym opinię dla siebie, ale Pani porywa na wielkich z przeszłości. Gombrowicz, Rymkiewicz – oni nie chcieli uznania, rautów! Nawet wielcy pisarze mieli od tej strony Boga w głębi. Oni nie wzięli by nagrody od jakiejś 'eseistki' (ja to zwę 'eseizm' od ateizm). Bo kim jest Kaćka? Osoba z ziem wykończonych, poniemieckich. Jedźcie po wasze trzydzieści srebrników na plaże kurortu. Gdynia i tak prawie Niemcy, Frrau Kontzka!»” (K 275).

⁶⁵ Dla Białoszewskiego jest to oczywiście kategoria niezwykle ważna i scharakteryzować ją można podobnie jak w przypadku *Strefy zgniotu*. Rację ma niewątpliwie Głowiński (*Mate narracje Mirona Białoszewskiego*, s. 170), pisząc, że „absurd Białoszewskiego wyłania się jakby z samego świata, o którym się opowiada, nie stanowi założonej z góry kategorii ideologicznej”.

⁶⁶ Gorzkowicz, *op. cit.*, s. 227.

⁶⁷ Przykład może stanowić następujący zapis: „wychodzę na zmęczeniu z BN w Pola Mokotowskie, płynnie z gmachu w park. wiosna już, co do mnie dociera słabo przez ściankę zmęczenia, ale dociera jednak. zamieszanie po lewej, nie reaguję, kombinuję odrealniając. w końcu dociera do mnie dyrektywne »łap«, no to cusz: wychodzę zza drzewa, leci kijek, to łapię. ze złapanym w rękę – zaskoczona – łapię się na tym, że wgapiąją się we mnie z zezem zdziwienia duży wyżeł i jego pan. pan: »stój, Fryderyk«. do mnie: »czy może pani oddać nam kija?«. odrzucam. Fryderyk rusza za kijem, gość niepewnie: »dobre miejsce na spacer, dużo ludzi z psami«. ja: »ta, znakomite. zamiesz-

wynika on z polisemiczności danego określenia czy innych form słownego nieporozumienia⁶⁸, w trzecim zaś wrażenie absurdu wzniesają przyjmowane przez bohaterów poglądy polityczne, religijne lub obyczajowe, a także nabyte lęki czy myślowe stereotypy⁶⁹.

Kolejną cechą charakterystyczną antyliteratury jest ukazywanie tematów istotnych dla danej społeczności lokalnej bądź całej wspólnoty narodowej, co stanowi naturalną konsekwencję zainteresowania językiem potocznym. Do najczęściej powracających w utworze *Strefa zginiotu* zagadnień należą szkolnictwo oraz religia i formy kultu. Pierwsze z nich pojawia się przede wszystkim za sprawą dwóch postaci powracających w zapisach: mamy od teatrów dla dzieci i znajomego polonisty. Z ich wypowiedzi wyłania się obraz szkoły znany ze stereotypów: ograniczającej intelektualnie uczniów, zideologizowanej wskutek określonej polityki oświatowej władz państwowych, realizującej program nauczania skrajnie nieatrakcyjny dla uczniów. Ci ostatni ukazywani są głównie przez pryzmat popełnianych przez siebie zabawnych błędów językowych lub merytorycznych w związku z omawianymi na lekcjach języka polskiego lekturami, przez co ta grupa zapisów w *Strefie zginiotu* przypomina nieco *Humor zeszytów szkolnych* – legendarną stałą kolumnę „Przekroju”⁷⁰. Obraz religijności z kolei, jaki wyłania się z utworu Kąckiej, cechuje się obskurantyzmem, antyintelektualizmem, ksenofobicznością oraz daleko posuniętym brakiem tolerancji dla ateizmu⁷¹. Współgra on chociażby z diagnozą Stanisława

kuje, łapię kije, polecam». spojrzenie gościa warte performansu: można się poczuć kijolapem z bajki mokotowskiej” (K 115).

⁶⁸ Dzieje się tak we wpisie o takiej treści: „pytie z funduszu. »dzień dobry, tu doradcy finansowi Expander. chcemy wręczyć pani miesiąc z ubezpieczeniem gratis«. »aha, miesiąc«. »no, tyle dla pani zostało«. »u, dobrze wiedzieć«. »znaczy system tyle przydziela«. »a jak się ten system nazywa?« gość na zdziwieniu: »to my, Expander«. »nu, czyli zdaniem was, Expander, długo nie pociągnę«. gość na poirytowaniu: »psze pani, bierze pani, czy mam komu innemu miesiąc dać?«” (K 174).

⁶⁹ Uwidacznia to następująca notatka: „wylot z BN w Pola Mokotowskie. ławka obok, dwie starsze. siedzą w rozkroku, spluwają pod siebie pestkami czereśni. »szczęście, że własne drzewo«. »kupnych by nie pojadła. wie, jakie drogie?«. »da pani spokój«. »w sezonie jem ciagle owoce z patriotyzmu«. »?« »żeby na mnie nie zarobili«. »kto?« »rząd i jego sługusy«. »aaa«. »syn mi mówił, że sad sprzeda i będzie miał na działalność. a ja mówię, że go wyklnę«. »i dobrze«. »teraz patriotyzm to jest własną ziemię mieć. przy kościołach powinni też sadzić«. »no«. »wnuk buntował ojca, żeby zamieszkali w samej Warszawie. on chce na uczelni pracować«. »na uczelni?«. »sprzedałby się za te zachodnie banany«. »ano«. »Warszawa to banany i ateizm.“ (K 125–126).

⁷⁰ Jeden znamienny przykład: „znajoma pokazała wypowiedź ucznia (sprawdzian z romantyzmu) treści: »Kordian Wallenrod był w toksycznym związku z Aldoną, która przeprowadziła się za nim z Litwy i nadzorowała z wieży jego życie. Kordian popadł w alkohol, bo szpiegował dla niej. Okazał się romantykiem, czyli człowiekiem bez charakteru. W końcu wyłonił się z niego wampir, co typowe dla Polski, będącej dla wampirów dobrym środowiskiem«. no” (K 206–207).

⁷¹ Jak zauważa S. Obierek (*Polak katolik po przejściach*. Stare Groszki 2021, s. 362): „dominująca niestety wśród wierzących postawa wobec ateistów jest poczucie moralnej wyższości i przeświadczenie o byciu wybranym połączone z głęboką świadomością odrazy wobec odrzucających Boga bezbożników”. W tym kontekście warto przytoczyć następujący zapis ze *Strefy zginiotu*: „Palmowa. autobus poranny, dwie starsze. »i wie pani, tak dziś na tę palmę na de Gaulle’a inaczej spojrzalam«. »bo co?«. »bo Palmowa. zawsze byłam za usunięciem, a teraz myślę, że to nie takie papuaskie, ale trochę polskie też«. »no nie wiem. myśli pani, że Palmowa to od takich palm, a nie naszych?«. »nie no, od naszych, Pan Jezus nie Murzyn czy jaki Arab. ale dzisiaj mnie się mniej ateistyczna wydaje. niech stoi“ (K 168).

Obirka, który pisze, że „katolicyzm polski jest coraz bardziej zamknięty, skoncentrowany na sobie i wrogi wobec innych”⁷². W książce *Strefa zgniotu* da się także zaobserwować symptomy zjawiska określanego przez byłego jezuitę mianem „odreligijnienia” polskiego katolicyzmu. Charakteryzuje on je następująco:

obecność polskiego katolicyzmu w przestrzeni publicznej jest nie tylko przejawem jego wpływu na politykę (polityzacja religii), ale też formą uprawiania polityki, i zwykle religijna frazeologia jest tylko kamuflażem w bezpardonowej walce o wpływy. Mówiąc wprost, chodzi o utrzymanie dominacji w sferze symbolicznej i przekonania, że tylko Kościół katolicki ma moralne prawo reprezentowania polskości w przestrzeni publicznej⁷³.

Znaczna część bohaterów *Strefy zgniotu* traktuje sojusz religii i polityki jako naturalny i niebudzący żadnych podejrzeń, u wielu z nich mocno zakorzenione jest też wspomniane już wcześniej przekonanie o substancjalnych związkach polskości i chrześcijaństwa, motywowanych choćby mitem o polskim pochodzeniu Matki Boskiej, który wyrósł na kanwie niewłaściwej interpretacji jednego z przyznawanych jej tytułów – Królowej Polski:

167 wieczorny. dwie starsze. pierwsza: „jak się dowiedziałam, że Duda ma żonę Żydówkę, to mi z wrażenia owoc z siatki wypadł”. „o, i co dalej?”. „a co ma być dalej, przecie się nie rozwiedzie”. starszy z przeciwka: „Pan Jezus też Żydem był”. „to się nie liczy”. „bo co?”. „bo w połowie. a w drugiej Bóg. mógł se i na żydostwo pozwolić”. druga starsza: „a ja ostatnio myślałam przy intronizacji, dlaczego Jezus Polski nie wybrał na urodzenie. szybciej by się sprawy podziały”. pierwsza: „prawda? zwłaszcza że Matka Boska stąd”. ano. [K 204]

Jednocześnie jest to religijność niedojrzała, skłonna do przesądów, ocierająca się o pogańską wiarę w magiczną moc artefaktów o charakterze sakralnym oraz obrzędów związanych z ich stosowaniem – taka, jaką krytyce poddawali Stanisław Brzozowski czy Witold Gombrowicz. Uwidacznia to chociażby następująca notatka, sporządzona w czasie pandemii koronawirusa:

pocztą po 12. starsza do mnie: „godzina senioralna”. ja, że po numerek. „kolejna. co zakażę, to moje”. siedzą we dwie, radzą: „ja to nakładam medalik cudowny na zakupy. i święcę z maryjki”. gładzi główkę plastikowej »maryjki« po zakrętoce. „ja żegnam się dwa razy, portfel też”. „medalik skuteczniejszy”. „znaku krzyża nie stosować?”. „pomocniczo. Matki Boskiej środki lepsze. Jezus działa ogólnie”. „ale Jezus to Bóg”. „a Ona nie?”. bogini. [K 301]

Strefa zgniotu to utwór zarówno czerpiący z istniejących wzorów, jak i nowatorski. Przekracza granice tradycyjnie pojętej literackości, a zarazem ukazuje problematyczność tego pojęcia wobec dzisiejszego kształtu świata literatury. Prawdopodobnie współcześnie, bardziej nawet niż w momencie powstania kilkadziesiąt lat temu, uderzają – swą aktualnością i trafnością – słowa Jerzego Stmpowskiego, stanowiące podsumowanie eseju *Granice literatury*:

Wobec tylu wątpliwości czy nie słuszniej byłoby przyjąć po prostu, że do literatury należą książki wymienione w podręcznikach historii literackiej, te zaś, które tam dotąd nie figurują, znajdują się *sub*

⁷² Obirek, *op. cit.*, s. 322.

⁷³ *Ibidem*, s. 323.

judice, i nic pewnego nie można o nich na razie powiedzieć. [...] mogliśmy na razie czytać tymczasowo, prywatnie, kierując się własnym instynktem i doświadczeniem lub chociażby przyjemnością, nie przypisując tej ostatniej żadnego teoretycznego znaczenia⁷⁴.

Autor ten skądinąd również stanowi jedną z istotnych inspiracji, z których czerpie Kącka. Nieprzypadkowo przecież określa go w słowach jednakowo dobrze odnoszących się do niej samej:

Był nie tylko człowiekiem lektur, lecz także naocznym świadkiem, który umiał patrzeć i nie potrafił zapomnieć. [...]. Co najbardziej w Stempowskim przejmujące? Może to, jak bardzo cenił – z norwidska mówiąc – niepatetyczne „białe światło codziennych czynności”⁷⁵.

Nie ulega wątpliwości, że *Strefa zgniotu* zachęca do lektury w stylu proponowanym przez Stempowskiego – z perspektywy niekiedy tylko ingerującego w przebieg zdarzeń świadka pozwala przyglądać się współczesnej Polsce. Niektóre fragmenty okazać się mogą zaskakujące, inne z kolei są niejako potwierdzeniem, głoszonych od dawna przez filozofów, socjologów i publicystów, diagnoz na temat kondycji naszej wspólnoty narodowej. Każdy z zapisów jednak, zarówno ze względu na treść, jak i formę, powoduje, że klimat życia i klimat literatury – by raz jeszcze nawiązać do autora *Esejów dla Kassandry*⁷⁶ – zbliżają się do siebie, a taki właśnie, jak się wydaje, był cel pisarki.

Abstract

KRZYSZTOF ANDRULONIS University of Warsaw
ORCID: 0000-0001-9675-2255

ELIZA KĄCKA'S "STREFA ZGNIOTU" ("CRASH ZONE") IN THE PERSPECTIVE OF ANTI-LITERATURE

The author of the sketch analyses the title of Eliza Kącka's work *Strefa zgniotu* (*Crash Zone*) and its structure, pinpointing its anti-literary features such as counter-fictionality and rejection of fictionality. The observations are made more insightful since Andrulonis examines the narration and assesses the extent to which the story can be regarded autobiographical. The subject of scrutiny is also the literary genetic matter characterised by idiomaticity against the background of the existing patterns of the genre, though it also draws from other inspirations, e.g. the private diary or texts that Ryszard Nycz calls contemporary *silvae*. Placing *Crash Zone* into the trend of anti-literature tradition (especially a comparison with pieces by Miron Białoszewski) serves as an important point of reference. This train of thoughts is enriched by analysis of sociological conclusions which the story induces.

⁷⁴ J. Stempowski, *Granice literatury*. W: *Klimat życia i klimat literatury, 1948–1967*. Wybór, oprac. J. Timoszewicz. Wyd. 2, zmien. i rozszerz. Warszawa 2001, s. 184–185.

⁷⁵ E. Kącka, „Niech Pan Bóg zabarabani...” W: *Idiomy, Eseje*. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2023, s. 66, 68.

⁷⁶ J. Stempowski, *Klimat życia i klimat literatury*. W: *Klimat życia i klimat literatury*.

ZBIGNIEW JAZIENICKI Uniwersytet Warszawski

O ZAPOMNIANYCH WIERSZACH KUBY KOZIOŁA

O mało którym znaczącym przedstawicielu polskiej literatury najnowszej wiadomo tak niewiele jak o Kubie Koziole. Potwierdzone informacje na jego temat są tak rzadkie, że można mieć wątpliwości, czy Kuba Kozioł w ogóle istniał, czy nie funkcjonuje wyłącznie jako sygnatura, za którą ukrywają się personalia kogoś innego. Nazwisko powraca jednak w polu literackim czasów transformacji ustrojowej. Podpisany jest tym nazwiskiem wydany przez Miejski Dom Kultury w Łomży tom poezji, zgodnie z zapowiedzią tytułu zawierający tylko „trochę wierszy”¹. Pojawia się ono także na okładce *Domu bez kantów*, zbioru przygotowanego przez Kozioła razem z Andrzejem Sosnowskim i Tadeuszem Pióro, opublikowanego za oceanem w chicagowskiej oficynie wydawniczej² (po latach zostanie wznowiony w innej formie, bez utworów przypisywanych Koziołowi, którego zastępuje niejaki „Fantomas”, być może fantomowe przypomnienie jego niegdysiejszej obecności³). Nazwiskiem Kozioł sygnowane zostają wreszcie – nawet jeżeli nieliczne, to domagające się historyczno-literackiego przypomnienia i powtórnej lektury – wiersze ogłoszone w prasie literackiej, m.in. w tak rozpoznawalnych tytułach, jak „Twórczość”⁴, „Odra”⁵, „Kresy”⁶, „Akcent”⁷, „Nowy Nurt”⁸ czy prestiżowa „Literatura na Świecie”. Poeta był jednym ze stałych współpracowników miesięcznika, a zarazem autorem przekładów z literatury angielskiej publikowanych na jego łamach. Chodzi o utwory przedstawicielei wysokiego modernizmu, czytywanych przez niego od czasów studenckich, np. Ezry Pounda czy Wallace’a Stevensa, ale również teksty wykorzystujących literatu-

¹ K. Kozioł, *trochę wierszy*, Łomża 1987.

² K. Kozioł, T. Pióro, A. Sosnowski, *Dom bez kantów*. Chicago 1992. Za udostępnienie skanów tego zbioru dziękuję Rafałowi Wawrzyńcykowi. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem D. Ponadto stosuję w artykule skrót P = A. Sosnowski, *Pozytywki i marienbadki (1987–2007)*. Wrocław 2009. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

³ T. Pióro, Fantomas, A. Sosnowski, *Dom bez kantów*. Legnica 1998.

⁴ K. Kozioł: *Definicje; Prawdę mówiąc; Przyczynek do historii sportów strzeleckich; Czarna poczta*. „Twórczość” 1993, nr 3.

⁵ K. Kozioł: *Życie poradnik użytkownika; Po pierwsze po drugie; Płatekstopionegowosku (ashberyzm)*. „Odra” 1996, nr 10; *Wiersz o kamyku; Zdjęcie A. P. Jw.*, 2012, nr 6.

⁶ K. Kozioł: *Zdjęcie A. P.; Do i od; Wspólny pień; Kątem oka*. „Kresy” 1993, nr 16; *Mineta: tłumacz przysięgły; Wiersz o zwierzętach, ludziach i rzeczach*. Jw., 1995, nr 21.

⁷ K. Kozioł: *W tej poezji... (poemat)*. „Akcent” 1995, nr 1.

⁸ K. Kozioł: *W życiu*. „Nowy Nurt” 1995, nr 2; *Nowy nurt*. Jw., 1996, nr 13.

rę kombinatoryczną reprezentantów OuLiPo, jak Harry Mathews, który był zresztą szczególnie ceniony przez autora *Definicji*⁹.

Na początku dekady transformacyjnej postać Kuby Koziola (a właściwie Jakuba Macieja Koziola, jak udało mi się dowiedzieć dzięki dokumentacji studenckiej Instytutu Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego) z pewnością nie była anonimowa. Nawet jeżeli dzisiaj jedynie sporadycznie nazwisko twórcy powraca – czy to jako autora piosenek-aranżowanych przez muzyków niegdyś z nim zaprzyjaźnionych¹⁰, czy jako niekonwencjonalnego inspiratora, którym stał się dla autorów z kręgu Cyc Gada animujących dyskusje o poecie; czy wreszcie jako awangardowego konceptyisty, którego przypomniano w antologii prezentującej polską awangardę¹¹ – pozostaje on pisarzem niemal zupełnie nieznanym. W najbliższym czasie „koziologia” nie będzie modnym nurtem badawczym, choćby ukazały się od dawna zapowiadane w kuluarach wiersze zebrane poety zmarłego w 2011 roku. Nawet w historycznoliterackich podsumowaniach Koziół jest tylko enigmatyczną sygnaturą, jednym z wielu reprezentantów liryki przelomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, nie zadbawszy o pozaśrodowiskową rozpoznawalność, do dzisiaj pozostał on widmem w polu (literackim), jak określił to – upominający się o jego wiersze – Rafał Wawrzyńczyk. Osoba o tak niepewnym statusie, że uzyskanie choćby szcątkowych informacji na jej temat okazuje się zadaniem karkołomnym, wymagającym nawet nie tyle sumiennych kwerend bibliotecznych, ile zaangażowania siatki kontaktów. Słusznie przed laty zauważył Sosnowski: „Ponieważ postać jest tajemnicza, cóż zrobić”¹²; wobec tajemniczego Koziola jest się skazanym na formułowanie niepewnych interpretacji i na uprawianie szeptanej historii literatury.

Zrekonstruowanie biografii Koziola i zaprezentowanie jego dorobku artystycznego wydaje się tym trudniejsze, że poeta zachowywał dyskrecję i z reguły nie mówił o sobie. Nie udało mi się odnaleźć żadnej jego wypowiedzi otwarcie autotematycznej, żadnego wywiadu, w którym wyjawiałby szczegóły prywatności lub zasugerował kierunki lektury swojej poezji. Pozostają za to wspomnienia innych z kręgu osób bliskich Koziolowi, w tym głównie przyjaciół z warszawskiej anglistyki, dzielających jego fascynacje lekturowe: Sosnowskiego i Pióry. Na przełomie

⁹ Zob. E. Pound: *Wielka nauka Konfucjusza (Ta Hsio)*. Przeł. K. Koziół, A. Sosnowski. „Akcent” 1989, nr 3; *Pieśni*. Wybór, posł. A. Sosnowski. Przeł. K. Koziół [i in.]. Warszawa 1996. – W. Stevens, *Anegdota o stoju*. Przeł. K. Koziół. „Literatura na Świecie” 2000, nr 12. – H. Mathews: *Osobne przyjemności*. Przeł. K. Koziół, T. Pióro, A. Sosnowski. Wrocław 2008; *Powrót do domu*. Przeł. K. Koziół. „Literatura na Świecie” 1994, nr 3. Zob. też komentarz translologiczny – K. Koziół, *Czarno na białym. Osobne przyjemności pisania/czytania*. Jw. Warto zauważyć, że Koziół odwołuje się do Mathewsa także w wierszach *Rzecz jasna* (z *Harry'ego Mathewsa*) – jak głosi podtytuł) i *Czarna poczta* (motto).

¹⁰ Chodzi o płytę *Witraże*, na której znalazły się kompozycje przygotowane do napisanych przez Koziola wierszy – zob. *Poezja jest nauką świadomego oddechu*. Z M. Zapalą rozmawia A. Szary. Na stronie: <https://kozirynek.online/blog/2023/06/05/poezja-jest-nauka-swiadomego-oddechu-z-michalem-zapala-rozmawia-adrian-szary/> (data dostępu: 5 V 2024).

¹¹ Zob. K. Koziół: *W tej poezji... (poemat)*. W zb.: *Awangarda jest rewolucyjna albo Nie ma jej wcale*. Red. J. Orska, A. Sosnowski. Poznań 2019; *Bay city blues (smartoferyzm)*. W zb.: jw.

¹² *Lzy w oczach nie przestanią liter*. Z A. Sosnowskim rozmawiają Ł. Grodziński i M. Larek. W zb.: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*. Wybór, oprac., wstęp G. Jankowicz. Wrocław 2010, s. 140.

lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tworzyli oni rozpoznawalny tercet, swoimi przekładami i kompetentnymi komentarzami lansowali współczesną literaturę amerykańską i francuską, starali się również wypracować nowy głos w polszczyźnie literackiej. Mam wrażenie, że to Sosnowski, o wiele chętniej udzielający wywiadów i wypowiadający się na palące tematy literatury nowoczesnej, stał się jednym z głównych promotorów Koziola stroniącego od publiczności. Trudno stwierdzić, jak bardzo informacje kolportowane przez Sosnowskiego są prawdziwe, ile zaś mają z literackich konfabulacji – w jego wczesnych wypowiedziach postać Kuby Koziola (a właściwie takim mianem określana) powraca przecież regularnie. Nic w tym dziwnego, skoro począwszy od lat osiemdziesiątych przyjaciele wymieniali się wrażeniami lekturowymi i komentowali wzajemne próby poetyckie. Wspominał Sosnowski: „W latach 80. dużo z tego, co pisałem, czytał od razu Kuba Koziół [...]. [...] W tamtych czasach bardzo często czytaliśmy swoje rzeczy i radziliśmy się sobie nawzajem”¹³; „W poezję bawiliśmy się w drugiej połowie lat 80. z Kubą Koziółem. I pisaliśmy właściwie dla siebie, czasami coś publikując”¹⁴.

Koziół powraca chociażby w *Nouvelles impressions d'Amérique*, prozach poetyckich napisanych przez Sosnowskiego jeszcze podczas pobytu w Ameryce Północnej. Otóż pod koniec lat osiemdziesiątych po drugiej stronie Atlantyku w ramach programów stypendialnych znalazło się trzech studentów warszawskiej anglistyki: Sosnowski w Kanadzie na Western University of London (Ontario), by pod pieczę wybitnych poundologów Leona Surette'a i Stephana Adamsa przygotowywać pracę doktorską poświęconą autorowi *Pieśni*; Pióro w Stanach Zjednoczonych na University of California, Berkeley, gdzie z sukcesem obroni doktorat poświęcony Jamesowi Joyce'owi; Koziół zaś na University of Chicago (Illinois), w mieście polskiej emigracji, które stało się również przestrzenią spotkań anglistycznej polonii trzech przyjaciół. Być może, odbywały się one na rogu „Irving Park / i Broadway”, gdzie zostaje ulokowany jeden z chicagowskich wierszy Koziola *Mineta: tłumacz przysięgły* (róg wierszowy, zauważmy, wyznacza tu zarazem róg stroficzny, istniejący na styku dwóch wersów). Jak wspominał po latach Sosnowski:

Spotykaliśmy się w Chicago, gadaliśmy, czytaliśmy swoje nowe kawałki, piliśmy wyśmienite alkohole. Nad ranem ja składałem dziewczynę swoich marzeń z parasolki i statywu fotograficznego, Kuba włączał magnetofon, Tadeusz przyrządzał dzbanek Bloody Mary. I zaczynaliśmy wszystko od początku. Sceny z życia niedosłej wielkiej emigracji. Wszystko gdzieś tam opisane. Mogę cytować¹⁵.

I rzeczywiście, z „nowych impresji” Sosnowskiego „można cytować” obficie. Takie fragmenty, w których Koziół jest co najwyżej wzmiankowany: „A wieczorem dzwoni Kuba i mówi, że przy ping-pongowym stole można grać nawet w brydża”¹⁶. Ale również takie, w których mówi się o nim zdecydowanie obszerniej:

¹³ *Wiersz wychodzi z domu i nigdy nie wraca*. Z A. Sosnowskim rozmawiają M. Grzebalski i D. Sośnicki. W zb.: jw., s. 13.

¹⁴ *Łzy w oczach nie przesłonią liter*, s. 140. O tym, jaki wpływ miał Koziół na A. Sosnowskiego, może świadczyć zadedykowanie mu (i B. Zadurze) tomu eseistycznego „*Najrzykowniej*” (Wrocław 2007).

¹⁵ *W stronę snu, w stronę śmierci*. Z A. Sosnowskim rozmawia T. Majeran. W zb.: *Trop w trop*, s. 44–45.

¹⁶ A. Sosnowski, *XXVI Dwóch graczy w domino – jeden trzyma w palcach, gotowe do gry, podwójne mydło*, P 88.

I tak czujnie spaliśmy w Chicago, śniąc rozbój i strzelaniny, i budziliśmy się z duszą na karku, żeby posłuchać tego miasta w agonii i chrobotania wielkich szczurów w podłodze, odpornych na galony oleju. I przesiadywaliśmy całymi dniami na podwórku u Przemysława, jedząc pękate burritos i zakochując się w Margaricie po uszy. I przyszedł Kuba Kozioł, podkochujący się w Gusanito, i byliśmy szczęśliwi o zmierzchu pod niebem czerwonym jak twarz proboszcza w Zaduszki, kiedy szare koty przynosiły nam cykady w kształcie radzieckich czołgów, a pomruk okolicznych górali rósł niczym żabia pieśń¹⁷.

Kim jest owa „Margarita”? Otóż – jak to u Sosnowskiego, który posługuje się aluzjami i igra znaczącymi – okazuje się ona nie tyle piękną latynoską dziewczyną, ile drinkiem na bazie meksykańskiej tequilli, ochocho wypijanym przez warszawskich anglistów. Do tequilli Sosnowski nawiązuje także wtedy, gdy mowa o „Gusanicie”, chodzi bowiem o umieszczaną w butelce alkoholu hiszpańską „gąsieniczkę”, jaką spotyka się najczęściej w wysokowym meskalu zwanym „tequila z gąsienicą” (gąsieniczki to w rzeczywistości larwy „gusano”, żerujące na liściach agawy, wykorzystywanych w produkcji tego mocnego alkoholu). Wątek płynnego (alkoholowego) złota stanowi lejtymotyw wczesnych wierszy Sosnowskiego, ale również – jak jeszcze zobaczymy – antypoundowskich, rozliczających się z protokołem symbolistycznym poezji Kozioła. Dodajmy od razu, że doświadczenia amerykańskie także naznaczyły jego wiersze z okresu chicagowskiego. Wprawdzie zachowuje w nich autotematyczną dyskreję i nie epatuje prywatnymi wspomnieniami, naprowadza jednak na chicagowskie realia i posługuje się kolorytem lokalnym. Napisany w Chicago *Wiersz o zwierzętach, ludziach i rzeczach* nie jest konwencjonalnym amerykańskim landsaftem ani konfesyjną pocztówką z USA, stanowi raczej grę poetycką między ogólnością języka a pojedynczością doświadczenia, w utworze pojawiają się wszakże znani z chicagowskich ulic „pijani śliwowicą Jugosłowianie” czy Ukraincy z „Ukrainian Village”¹⁸. Dość powiedzieć, że dla trzech przyjaciół epizod amerykański był czasem wyjątkowo produktywnym i nawet jeżeli doprowadził do poluzowania związków z akademią (odstępca okazał się robiący błyskotliwą karierę uniwersytecką Pióro), to zaprocentował wydaniem tomu *Dom bez kantów* w dość tajemniczej oficynie, gdzie znalazły się młodzieńcze wiersze całej trójki.

Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to z pewnością okres najintensywniejszych kontaktów Sosnowskiego, Pióry i Kozioła, którzy wprawdzie nie przemawiali jednym głosem, ale jednak pozostali poetami o korespondujących ze sobą preferencjach artystycznych. W tym gronie tylko Kozioł nie doczekał się szerokiej recepcji swojej twórczości. A ponieważ jego wiersze można uznać za inspirowane tradycjami poezji anglosaskiej i za nawiązujące do zachodnich mód teoretyczno-literackich, pojawia się pokusa, aby wobec próżni recepcyjnej, która również dotyczy jego poezji, zastosować klucz interpretacyjny sprawdzony w lekturze dzieł pozostającej dwójki, identyfikowanych z – nowym na polskim gruncie – poststrukturalizmem. Także bowiem Kozioła, który wymienia się uwagami warsztatowymi z autorem *Sezonu na Helu* i który jest czytany w zachodnich teoretykach literatury, można byłoby potraktować jako jednego z prekursorów literackiego postmo-

17 A. Sosnowski, *XVIII Fontanna w parku (nikogo)*, P 75.

18 Kozioł, *Wiersz o zwierzętach, ludziach, rzeczach*, s. 38–39.

dernizmu, twórcę poezji hermetycznych¹⁹, demaskujących własne ograniczenia przedstawieniowe. Przypomnijmy, że w pierwszej fazie recepcji Sosnowski bywał czytany jako poeta językowej samozwrotności, a w *performance*ach swoich utworów ukazywał referencjalne granice języka dystansującego się od rzeczywistości. Taki nurt interpretacyjny zdominował „sosnologię”, skutecznie blokując przez kolejne lata inne perspektywy lekturowe. Jak we wprowadzeniu do monografii poświęconej Sosnowskiemu stwierdza Marta Koronkiewicz:

dla ufnego czytelnika pierwszych recenzji i szkiców poświęconych twórczości warszawskiego poety, afirmujących niezrozumiałość, odsyłających do słownika dekonstrukcji i dekonstrukcjonizmu, pełnych przekonania o językowej samodzielności, czy wręcz samowystarczalności tych wierszy, owo rzeczywiście oderwanie było narzucającym się wnioskiem²⁰.

Takie pojęcia ze słownika współczesnych teorii, jak „pęczniejące od znaczeń zdania”, „zamarkować przedstawienie”²¹, „inflacja» językowego znaku” i „nadmiar słów”²², stały się szlagwortami krytyki literackiej powracającymi w odczytaniach Sosnowskiego.

Chociaż w odniesieniu do późnego Sosnowskiego ów język krytycznoliteracki okazuje się już zawodny, nie znaczy to, że nie zachowuje on aktualności wobec wczesnych wierszy Koziola, które powstawały wtedy, kiedy poststrukturalizm był w polskiej humanistyce paradygmatem jeszcze niewyeksplloatowanym, dopiero popularyzującym się z wolna na fali kolejnych przekładów (ręcznikiem amerykańskiego dekonstrukcjonizmu stał się m.in. Sosnowski, tłumacz flagowych tekstów Paula de Mana²³). Aby określić miejsce poezji Koziola wśród zjawisk literackich okresu transformacji – ze względu na problematyzowaną przez niego tropologiczność języka, wadliwość jego możliwości semantycznych – należałoby tę poezję zbliżyć do bieguna hermetycznego utworów koncentrujących się na materii *stricte* językowej. A tym samym trzeba by umieścić nazwisko Koziola obok takich poetów, jak Bohdan Zadura, Piotr Sommer, Darek Foks czy Adam Wiedemann i wielu innych, którzy nawiązując do tendencji w humanistyce zachodniej (ale niekoniecznie będąc pod jej bezpośrednim wpływem), poddawali namysłowi mechanizmy znaczenia, „sprężyne”²⁴ językowych automatyzmów, jak określił to już Koziół. Korzystając z krytycznoliterackiej formuły, wyszydzonej zresztą przez samego poeetę, można byłoby powiedzieć: w jego wierszach „uporczywie powraca pytanie o język – jest oczywiste, że poeta językowi nie dowierza, boi się jego nieprzystawalności do rzeczywistego świata [...]”²⁵. Bo jeżeli nie wiadomo, o czym mowa w nieczytelnych utworach Koziola, to dlatego, iż mowa w nich o samym mówieniu.

19 Zob. M. P. Markowski, *Poezja i nowoczesność*. W: *Życie na miarę literatury. Eseje*. Kraków 2009. Pierwodruk: „Res Publica Nowa” 2001, nr 8.

20 M. Koronkiewicz, *Poszukiwanie życia*. W: *„I jest moc odległego życia w tej elegii”*. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego. Wrocław 2019, s. 7–8.

21 G. Jankowicz, *Otwarcie: hasos*. W zb.: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*. Red. G. Jankowicz. Kraków 2003, s. 7, 10.

22 G. Jankowicz, *Sosnowski i nowoczesność*. W zb.: *iw.*, s. 15–16.

23 Zob. np. P. de Man, *Pojęcie ironii*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11.

24 Koziół, *Przyczynek do historii sportów strzeleckich*, s. 47.

25 Koziół, *W tej poezji... (poemat)*, s. 104.

Na potwierdzenie takich wyjaśnień autor dostarcza obfitego materiału interpretacyjnego. Właściwie poczynając od utworów debiutanckich, przygląda się codziennej komunikacji, która w minimalistycznych wierszach Kozioła na ogół pozbawiana jest charakteryzującej ją przezroczystości. W debiutanckim tomie znalazło się może tylko „trochę wierszy”, wystarczająco mocno zarysowuje się w nich jednak główny przedmiot refleksji, jaki stanowi samonapędzający się język. Już będąc studentem anglistyki, poeta okazuje się sceptyczny wobec lotnych frazesów, karuzeli ich przezroczystej „obecności”, a jego juvenilia cechuje nieufność względem językowej „gadki szmatki” – powielanych werbalizmów, które stały się materiałem konstrukcyjnym jego utworów. Reprezentatywny dla takiej tendencji wiersz *W życiu* jest niczym innym, jak zestawem idiomów, powtarzanych bezrefleksyjnie zbitek językowych:

Skąd mogę wiedzieć. Sama sobie winna.
A coś ty myślał. Krótko, węzłowato.
Nie ma tak dobrze. Co się będę szczypał.
Nie kuma bazy. Jeszcze nie zajarzył.

Brał mnie na spytki. Pieczywko, maselko.
Nie twój interes. Jeszcze się doigra.
Zrobisz jak zechcesz. Wiesz gdzie mnie pocałuj.
Nie moja wina. A co ona na to?

Nie nasza broszka. Może mu naskoczyć.
A nie mówiłam? Co ich to obchodzi.
Będą się śmieli. To nie takie proste
Odwróć się tyłem. Pomału, pomału.

Łatwo ci mówić. Potem będzie na mnie.
Ale go wzięło. Z takimi nie wygrasz.
Idziesz o zakład? Będziesz się tłumaczył.
Wystarczy z wierzchu. Do kogo ta mowa²⁶.

Składający się z czterech strof wiersz to katalog sformułowań pozbawianych przezroczystości: kolokwialnych powiedzeń („Pieczywko, maselko”), związków frazeologicznych („Krótko, węzłowato”), niezauważanych pleonazmów („Odwróć się tyłem”), slangowych anachronizmów („Nie kuma bazy”, „Jeszcze nie zajarzył”, „Brał mnie na spytki”), a nawet niewybrednych gróźb („Będziesz się tłumaczył”) czy wulgarnych ripost („Wiesz gdzie mnie pocałuj”). Tak oto Kozioł podejmuje namysł nad konwencjonalizacją języka zamykającego się w reprodukowanych grepsach. Kolekcjonując je w wierszu i koncentrując się na czynności mówienia („A nie mówiłam?”, „Łatwo ci mówić”, „Będziesz się tłumaczył”), aby doprowadzić do dezautomatyzacji „odpозnawanego” w ten sposób języka, ukazanego w całej krasie swojej generycznej powtarzalności. W takiej dekonstrukcjonistycznej perspektywie tytuł wiersza okazuje się dwuznaczny, bo owszem – *W życiu* można czytać jako wiersz prezentujący językowy obraz świata, który za pomocą frazesów pozwala się uchwycić w zwyczajnej rozmowie; tytuł można rozumieć jednak przewrotnie – jako kolokwialne ‘nigdy’, sygnał niemożliwości językowego dotarcia do życia, od którego dystansujemy się ulegając komunałom codziennej komunikacji.

²⁶ Kozioł, *W życiu*, s. 1.

„O tak, życie jest takie dynamiczne – / napijmy się z tego źródła!” – ironizuje Koziół w jednym ze swoich wczesnych wierszy²⁷, by w znakomitej większości kolejnych ukazywać nieprzystawalność idiomu poetyckiego do owego źródła. Przykładowo – zapyta w transformacyjnym utworze – jak opisać chmury zmieniające swoje kształty? Jak oznakować w dyskursie słownym referenta, który w istocie pozostaje niestabilizowany, przybierając raz za razem nowe kształty. A zatem obłoki ukazywane przez Koziola układają się w jednym momencie w kształt nosorożca trutującego inne chmury, by już za moment przybrać formę kreta ryjącego w nich tunele:

Więc, prawdę mówiąc, ta chmura
podobna jest raczej do kreta,
wielkiego kreta, który

niczego nie trutuje, przeciwnie:
draży podniebny korytarz
w żywej glebie powietrza!²⁸

Jakby w dekonstrukcjonistycznym elementarzu język pozostaje wiecznie spóźniony w stosunku do przedmiotu opisu, pozwala jedynie na podjęcie – z konieczności niepełnej czy nieudanej – próby. Dodajmy, że na temat możliwości deskrypcyjnych Koziół ironizuje już w imiesłowowym tytule wiersza: „Prawdę mówiąc”?, ale o jaką prawdę chodzi w utworze, którego język nieustannie i w sposób demonstracyjny odkleja się od swojego odniesienia, wzlatującego daleko w nieboskłon, w formie kolejnych zmieniających się kształtów. Ponadto wiersz zadedykował autor Poloniuszowi, jednemu z najbardziej ambiwalentnych, by nie powiedzieć – dwulicowych, bohaterów teatru Szekspirowskiego, tutaj: figurze samego języka, którego znaczenia wciąż są płynne.

Tak więc obiektem zainteresowania poezji Koziola pozostaje sam język, a ten wydaje się – jak to się dzieje choćby w cytowanym już krótkim fragmencie wiersza *Mineta: tłumacz przysięgły* – niemal jej antropomorfizowanym bohaterem powracającym. Czy znajdujemy się w porządku tekstualnym, czy w porządku anatomicznym, czy może w porządku erotycznym, jaki sugeruje tytuł wiersza – tego nie wiadomo – język Koziola okazuje się zawsze organem zawodnym, który skazany jest na porażkę, ilekroć usiłuje się za jego pomocą wypowiedzieć i przełożyć codzienne doświadczenia. Kiedy język jawi się potrzebny, gubi się „go w gębie”, zapomina o słowach pozwalających odnieść się bezpośrednio do świata. Chociaż znaczenia powinny być usystematyzowane („Nigdy nie używaj słów / których znaczenia nie jesteś pewien”²⁹), w konfrontacji z rzeczywistością pozajęzykową okazują się zawodne, zbyt ruchliwe, żeby – jak w próbie „translacji” chicagowskich przeżyć Koziola – dokonało się ich pełne przedstawienie. Być może, słownik języka polskiego powinien rozpoczynać się słowem „pantałyk” zdającym się wyjawiać podstawowy modus nie tylko literackiej polszczyzny, ale systemu językowego jako takiego, w którym proces znakowania z konieczności jedynie muska próżnia. Bo wreszcie „co to jest ten

²⁷ K. Koziół, *Agnieszka. W: trochę wierszy*, [s. 9].

²⁸ K. Koziół, *Prawdę mówiąc*, D 44.

²⁹ Koziół, *Mineta: tłumacz przysięgły*, s. 38.

»pantałyk«³⁰? – jest to pusty leksem, niemający definicji i funkcjonujący wyłącznie w zapożyczonym w XIX wieku z języka rosyjskiego związku frazeologicznym „zbić z pantałyku”, czyli ‘zdezorientować kogoś, stropić go, pozbawić pewności siebie’ (rosyjskie wyrażenie skontaminowało się z takimi staropolskimi związkami frazeologicznymi, jak „zbić kogoś z terminu” lub „zbić kogoś z tropu”)³¹. Jeżeli wyciągnąć ostateczne konsekwencje z tej pozorów niewinnej uwagi, okaże się, że „pantałyk” jest słowem wyjawiającym naturę języka, który w przekonaniu Koziola stanowi zdereferencjalizowany ciąg proteuszowych znaczących.

Ale czy na pewno? Czy rzeczywiście bez cienia wątpliwości należałoby zaliczyć poetę w poczet rodzimych dekonstrukcjonistów, których twórczość sprowadzała się wyłącznie do demaskowania nieprzystawalności języka do świata? Nawet jeżeli taki sposób prezentowania wierszy Koziola wydawać może się poręcznym punktem wyjścia, nie powinien pozostawać jednak punktem dojścia, który okazać się może o wiele bardziej zdialektyzowany niż do tej pory. Przyznaje: opisywałem ową twórczość z własnej wygody interpretacyjnej. Owszem, poezje Koziola relacjonują własne ograniczenia semantyczne i można je bezrefleksyjnie wpisać w kanon polskiego dekonstrukcjonizmu, ale równocześnie ich idiom wychyla się w stronę życia samego. Chociaż nieuchronnie pozostaje ono nieuchwytnie, wyznacza horyzont autotematycznego przedsięwzięcia Koziola, które choćby w minimalnym stopniu nieprzerwanie nasycane jest jego osobistym doświadczeniem. Mimo że poeta podejrzliwie ukazuje, jak dalekie od jego przeżyć jest słowo, nie ustaje w wysiłkach, aby próby ich „wyjęzyczenia” wciąż na nowo podejmować. Ukazuje, jak system językowy z konieczności pozbawia jakiegokolwiek pojedynczości, ale Koziol robi to po to, aby o ową pojedynczość się mimo wszystko upominać. „Przecież ja żyję!”, czytamy w funeralnym wierszu z tomu debiutanckiego, którego podmiot raczej nieprzypadkowo nosi imię „Kuba”³².

Wypracowany przez Koziola idiom poetycki nie poddaje się zbyt pospieszным ani zbyt prostym historycznoliterackim klasyfikacjom, pozostaje bowiem jednym z najbardziej osobistych idiomów na rodzimej scenie poetyckiej wczesnych lat dziewięćdziesiątych. Trudno powiedzieć, czy tak unikatowy język pojawiłby się w liryce polskiej, gdyby nie ogromne zadłużenie Koziola u jednego z największych poetów minionego stulecia, jakim był Pound, reprezentujący anglosaskie tradycje wysokiego modernizmu. Chociaż w przeważającej mierze był to wpływ negatywny, wyznaczający problematyczny kontrapunkt dla literackiego przedsięwzięcia Koziola. W pierwszym odruchu można by wręcz zaliczyć Koziola do grona nadwiślańskich „poundystów”, którzy wielkiego poprzednika we własnych, często kongenialnych przekładach prezentowali i opatrywali jego wiersze fachowymi komentarzami. Koziol znalazł się w wąskim gronie poetów, którzy podjęli się karkołomnego zadania przetłumaczenia wybranych pieśni Pounda, ale również jego przekładów kla-

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Zbić kogoś z pantałyku*. Hasło na stronie: https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/ZBIC_KOGOS_Z_PANTALYKU,c,50007 (data dostępu: 24 V 2024).

³² K. Koziol, inc. „Kuba miał straszny sen”. W: *trochę wierszy*, [s. 12].

sycznych pism Konfucjańskich na angielszczyznę, w tym spolszczonej w tandemie z Sosnowskim i opatrzonej kompetentnym wstępem *Wielkiej nauki*. Wpływ Amerykanina na młodych poetów, inspirujących się raczej anglosaskimi niż nadwiślańskimi tradycjami, nie można przecenić, pozostają one zresztą oczywiste dla „sosnologów” od dawna wskazujących na takie filiacje. W błyskotliwy sposób debiutujący Sosnowski, czerpał bowiem obficie z rozwiązań technicznych stosowanych przez Pounda, które autor *Sezonu na Helu* zaadaptował do własnej poetyki, w tym choćby – jak szeroko wylicza Jerzy Jarniewicz –

wiele Poundowi zawdzięcza [Sosnowski] [...]: przestrzenną, kolażową kompozycję wiersza, fascynację wielojęzycznością i wewnątrzpoetyckim przekładem, operowanie autonomicznym fragmentem, otwarcie wiersza na to, co osobiste i autobiograficzne, jednak bez śladów konfesyjności czy popadania w pułapkę wiersza środowiskowego, a także antysymbolistyczną podstawę poetyckiego obrazowania, w którym każdy element wypowiedzi wskazuje tylko na siebie, wchodząc w zmienne układy z innymi, pochodzącymi z rozmaitych źródeł i kontekstów fragmentami [...]³³.

Pytanie: jak mocno i czy w ogóle poetyką Pounda i jego sposobem uprawiania poezji zainspirował się Koziół? O tym, że odpowiedź na tak postawione pytanie powinna być twierdząca, wydadają się dowodzić już wczesne zainteresowania badawcze Koziola, zdradzającego ambicje naukowe, który obronioną na stołecznej anglistyce pracę magisterską poświęcił nie komu innemu, ale właśnie autorowi *Pieśni* (*Cantos*) kontynuowanych przez dziesięciolecia³⁴. A mówiąc konkretniej – jego metodzie poetyckiej, której genealogię w sposób biegły i świadczący o gruntowanej znajomości tematu wyprowadził Koziół najpierw z ruchu imagistycznego, następnie zaś z ruchu wortycystycznego, dynamizującego jego program. Poetykę Pounda osadzał również czy to w kontekstach śródziemnomorskich (Safona), czy też w kontekstach daleko-wschodnich, w tym – studiowanych przez anglosaskiego poetę – tradycji chińskiej (pismo ideograficzne) i tradycji japońskiej (teatr *nō*, haiku). Jeżeli Koziół prezentuje odrębność poezji Pounda na tle romantyzującej liryki angielskiej z przełomu wieków XIX i XX, jest tak dlatego, że poeta okazuje się odnowicielem angielszczyzny poetyckiej i jej innowatorem formalnym, który swoją uwagę przekierował na kwestie „sprawności technicznej” („*technical skill*”) i „żywego obrazowania” („*vivid imagery*”), aby wyprowadzić lirykę angielską z diagnozowanego przez siebie kryzysu przedstawienia.

I rzeczywiście, magisterium Koziola może się zrazu wydawać akademickim hołdem złożonym „większemu kowaczowi”³⁵ poezji anglosaskiej, autorowi metody ideogramicznej, zrealizowanej na imponującą skalę w – kontynuowanym przez dekady – projekcie *Pieśni*. Poprzez sprzeciw wobec tradycji symbolistycznej Pound usiłował mianowicie przekształcić język poetycki, aby nie był on dłużej związany z doświadczeniami abstrakcyjnymi, ale z materialnym konkretem rzeczywistości,

³³ J. Jarniewicz, *Bestia, czyli jak Pound poszedł na okręt*. W: *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*. Wrocław 2008, s. 42.

³⁴ M. J. Koziół, *From Imagism to the Ideogrammic Method: A Study of Chosen Aspects of the Theoretical and Technical Background of the Poetry of Ezra Pound*. Praca magisterska przygotowana pod opieką Z. Lewickiego. Mpis. Warszawa 1987.

³⁵ Th. S. Eliot, *Ziemia jałowa*. W: *W moim początku jest mój kres*. Przekł., koment., przypisy A. Pomorski. Warszawa 2007, s. 53.

podporządkowanej reformowanemu przez Pounda warsztatowi poetyckiemu. Jak ukazuje Koziół, takie motywacje stały za wprowadzoną przez amerykańskiego pisarza i analizowaną w pracy magisterskiej metodą ideogramiczną, w której materia poetycka, mówiąc w uproszczeniu, ma zostać zorganizowana na wzór pisma ideograficznego, aby tym sposobem stała się możliwie najdokładniejszym odtworzeniem doświadczeń rzeczywistych. W celu zobrazowania ich w przestrzeni wiersza swoje pieśni-ideogramy Pound układał na zasadzie jukstapozycji: łączył w nich najróżniejsze i najodleglejsze elementy (cytaty poetyckie, aluzje literackie, nawiązania historyczne, wtręty obcojęzyczne, wzmianki autobiograficzne itp.). I znów – na zasadzie ideogramu – stawać się one miały sfragmentaryzowanym, bo sfragmentaryzowanym, ale jednak obrazem rzeczywistości pozajęzykowej.

Takim sposobem w kontrze do zastanych tradycji poetyckich Pound miał wypracować metodę poezji hiperreferencjalnej, wykraczającej poza przedstawieniowe ograniczenia krytykowanej przez siebie konsekwentnie poezji symbolistycznej. Na tej specyficznej metodzie zapisu opiera się wreszcie struktura *Pieśni*, które owszem – mogą się wydawać utworem arcynowoczesnym i drastycznie zdefragmentaryzowanym, zapowiadającym już poetykę ruin późniejszej literatury postmodernistycznej. W rzeczywistości jednak *Pieśni* stanowią, symptomatyczny dla wysokiego modernizmu, powrót do kategorii całości. W ideogramicznych *Pieśniach* – wskazuje Koziół – Pound posługuje się poetyką fragmentu i na zasadzie jukstapozycji zestawia „*luminous details* [światliste detale]”, ale czyni to po to, aby mogła przez nie przeświecać rekonstruowana przez poetę prawda. Sztandarowa dla projektu Poundowskiego precyzja idiomu polega w tym sensie na poszukiwaniu „słowa sprawiedliwego” („*le mot juste*”), za pomocą którego stanie się osiągalne uchwycenie istoty rzeczy. Tak więc, aby opowiedzieć o miłości, Pound powściąga swoją kreatywność językową i oddaje głos Guido Cavalcantiemu, cytowanemu w jednej ze swoich kanzon. Któż bowiem w historii literatury precyzyjniej od niego, klasyka *dolce still nouvo*, uchwycił sens miłości?

Z perspektywy literatury przełomu transformacyjnego poetyka Pounda mogła zachwycać nowatorstwem technicznym i stać się inspiracją dla młodych twórców, którzy równie ekscytujących zjawisk nie potrafili odnaleźć w poezji rodzimej. Jego metoda okazuje się jednak, koniec końców, niesatysfakcjonującym zerwaniem z symbolistycznym protokołem języka lirycznego. Chociaż Pound, ujawniając materię języka, wydaje się demaskować, wręcz z dekonstrukcjonistycznym zapalem, jego przedstawieniowe limity, w rzeczywistości jest autorem przedsięwzięcia hiperreferencjalnego, w którym wszystkie znaczenia podporządkowane zostają kategorii całości. Także Koziół nie przeocza tego aspektu metody poetyckiej Pounda, przypomnijmy: twórcy nie tylko wiążącego swoje „pieśni” z ideałem prawdy, ale entuzjastycznie uznającego za jej realizację „ziemską” faszystowskie Włochy, wspierane przez niego od lat dwudziestych XX wieku³⁶. Jak zauważa Koziół, za konceptami poetologicznymi Pounda kryje się jeszcze bardziej kontrowersyjna koncepcja epistemiczna, wyrażająca się w specyficznej wizji historii: „W przekonaniu Pounda

³⁶ Zob. np. P. Morrison, *The Poetics of Fascism. Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul de Man*. New York 1996.

znana nam historia składa się wyłącznie z przejawów przestrzegania lub nieprze-
strzegania uniwersalnych praw³⁷.

Zsubiektywizowana do granic możliwości, transcendująca poziom języka prawa-
da staje się bowiem dla Pounda probierzem i ocen historycznych (w tym jego kryty-
ki ekonomii żydowskiej i instytucji *usury*, dewastującej obieg pieniędzy niechrześci-
jańskiej lichwy), i jego osławionych wyborów politycznych. Taki Pound okazuje się
zaś kanonicznym przedstawicielem wysokiego modernizmu, autorem gigantycznego
projektu poetyckiego, w którym usiłuje hierarchizować świat pozajęzykowy, co pro-
wadzi do jego homogenizacji w pieśniach, aby tym sposobem zamknąć go po raz
kolejny w ramach całości i przywrócić mu przednowoczesny porządek.

Magisterium Koziola, w którym dostrzec można wyraz fascynacji poetyką „wiel-
kiego poprzednika”, tak oto staje się gorzkim rozliczeniem z koncepcjami teoretycz-
no-literackimi i z samą praktyką poetycką tego twórcy. Ze względu na analogiczne
przesłanki również Sosnowski zdystansował się od autora *Pieśni*, w dramatycznych
okolicznościach jeszcze podczas wyjazdu stypendialnego zarzucając pomysł obro-
ny pracy doktorskiej, która miała być poświęcona temu pisarzowi („tak się niefor-
tunnie złożyło, że właśnie wtedy Pound przestał mnie interesować” – podsumuje
były doktorant³⁸). Jak przyznał w jednym z wierszy osobistych, gdy tylko rozczar-
ował się monotonością *Pieśni*, wyrzucił:

[...] czarny plastikowy worek
pełen nader ezoterycznych notatek
Do pracy doktorskiej [...] ³⁹.

W rozliczeniowym artykule z łamów prestiżowego, poundologicznego czasopisma
„Paideuma”, następnie zaś na łamach „Literatury na Świecie”, Sosnowski zwrócił
uwagę na problemy z poetyką Pounda analogiczne do tych, o których pisał w pra-
cy dyplomowej Koziol, a mianowicie – na powracający u, bądź co bądź, wielkiego
modernisty, protokół symbolistyczny⁴⁰. Doprowadzony on zostaje do radykalnie
zrreferencjalizowanej postaci, gdy każde słowo wyraża centralną prawdę, ów prze-
kraczający je ponadjęzykowy *logos*. To z tym aspektem twórczości Pounda wej-
dą w polemikę rozczarowani powrotem do poetyki symbolistycznej polscy „ekspoun-
dyści”, we własnych wierszach w sposób demonstracyjny eksponujący nieprzysta-
walność języka do rzeczy.

Przedmiotem krytyki projektu Pounda stała się przy tym, będąca metaforą
jego stosunku do funkcjonowania języka, „poetyka pieniądza”⁴¹, w której wyraża
się bezkonkurencyjna wręcz niechęć autora *Pieśni* do lichwiarskiego namnażania się
znaczących. Pound, osławiony przeciwnik żydowskiej *usury* – toposu wielokrotnie

³⁷ Koziol, *From Imagism to the Ideogrammic Method*, s. 38.

³⁸ *Warto komplikować*. Z A. Sosnowskim rozmawia K. Mikurda. „biBLioteka”. Na stronie:
<https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/warto-komplikowac/> (data dostępu: 5 V 2024).

³⁹ A. Sosnowski, *Wiersz dla J. S.*, P 229.

⁴⁰ Zob. A. Sosnowski: *Pound's Imagism and Emanuel Swedenborg*. „Paideuma” 1991, nr 3; *Z genealogii modernizmu. Poezja trzeciego nieba*. „Literatura na Świecie” 1995, nr 1/2.

⁴¹ R. Sieburth, *Ezra Pound. Ekonomia poezji / poezja ekonomii*. Przeł. A. Zapałowski. Jw., s. 270.

powracającego w jego najbardziej skandalicznych, rażąco antysemickich utworach – domaga się bowiem języka doskonale precyzyjnego, jak pieniądź mającego ustaloną wartość. W takiej koncepcji poezji nie ma miejsca na dodatkowe oprocentowanie niekontrolowanych znaczących, na odsetki w postaci pomnażających się sensów. Dokładnie ta koncepcja języka znajdzie odpór w wierszach młodych anglistów, którzy złoto (symbol wartości) wprawiają w płynny ruch. Tak stało się u „konwojenta” złota – Sosnowskiego, którego wiersze przypominają ziszczenie się antysemickich koszmarów Pounda, ale również stało się tak u Koziola. Najdosadniej może w wierszu *Dzieci kapitana Granta*, w którym z wdziękiem wykorzystuje ten poudowski motyw:

Jak ktoś, kto chciałby wiedzieć co jest grane;
co znaczą stoły ping-pongowe w pracowniach krawieckich
Mazowska i Podlasia. Nie znaczą wiele – mówi ktoś, kto wie.
Jednakże już nie: „co jest grane”, ale – „co się kroi”.

Pod całkiem już zatartą szachownicą nieba
ktoś wali do ciebie jak w dym, pijanym ruchem
konika szachowego, szczęśliwy w dym, o bladym świecie,
mijając klony i kamienice, żeby powiedzieć: JAK

SIE MASZ, powiedzieć ci, że nieźle
obłoki mają w Ekwadorze, że Grant i Synowie
dobry bimber pędzą w dolinie Glenfiddich, Glenfiddich;

powiedzieć ci to wszystko albo wyciągnąć wiersz –
jak to się nieraz w domu wyciągało
wykrochmaloną pościel zniesioną ze strychu⁴².

Koziół tylko z pozoru odwołuje się do klasycznej prozy przygodowej Jules’a Verne’a. W rzeczywistości tytuł wiersza stanowi nawiązanie do pędzącej „dobry bimber” szkockiej destylarni (Grant & Sons), owego „płynnego złota” przechwyconego od Pounda. Również wspomniana dwukrotnie dolina Glenfiddich (czyli dosłownie ‘dolina jeleni’) to nie nazwa szkockiej krainy, ale znów odmiana *single malta* destylowanej przez rodzinę Grantów. W korespondującym z wierszem Koziola fragmencie z tomu *Nouvelles impressions d’Amérique* – fragmencie, w którym poeta cytuje utwór Koziola (zadedykował on swój wiersz „A. S.”, czyli najpewniej Sosnowskiemu) – Sosnowski przywołuje ten sam motyw, kolejne *blends whisky* opisując jak szkockie landszafty lub celtyckie nimfy i igrając w taki sposób z językowymi wieloznacznosciami:

I tańczy, Po trzy, cztery gwiazdy w wonnych włosach, Glenkinchie, słodycz traw i woń dymu w złotych włosach. Glissando twoich smaków, Dalwhinnie, wpięć wrzos, wrzos i miód, ścięta trawa i tusz torfu. Kto potrafi znieść eksplozję w ustach Talisker, gorącej jak lawa dramatycznych wzgórz Skye, kto oprze się bursztynowej Oban, pachnącej morzem, o palcach głodnych i gładkich jak kamyki na plaży? Cragganmore, Lagavulin, pamiętam ten ogień⁴³.

⁴² K. Koziół, *Dzieci kapitana Granta*, D 39.

⁴³ A. Sosnowski, *Wilhelm Tell mierzący w jabłko umieszczone na głowie syna (żadnych innych ludzi)*, P 108.

Równocześnie, niczym w polemice z anglosaskim prekursorem – Koziół z Sosnowskim nadają „bursztynowi” swojego języka odpowiednią płynność, uwalniają go spod kontroli jednego znaczenia. Jeżeli znaczyć, to tylko „pijackim ruchem / konika szachowego [...]”. Czy „stoły ping-pongowe” mają jakiegokolwiek odniesienie, czy naprowadzają na jakiś biograficzny detal? „Nie znaczą wiele [...]” – zaledwie coś, czego nie sposób poddać intencji autorskiej. Nie wiadomo, co się w wierszu wydarza („co jest grane” czy „co się kroi”, jak pisze Koziół wykorzystujący metaforykę tekstualną lub właśnie tekstylną). Coś się wydarza na pewno, ale co? – trudno powiedzieć, język zyskuje tu bowiem niekontrolowaną samodzielność.

Jeżeli w impresjach Sosnowskiego okazuje się Pound koneserem wyłącznie ginu w krystalicznym szkłe („*never gin in cut glass has such clarity* [gin nigdy nie ma takiej klarowności w krystalicznym szkłe]”⁴⁴), to Koziół mógłby powtórzyć za przyjaciелеm: „chyba jednak wolę whisky”⁴⁵. Dysponujący potencjałem agonicznym motyw „płynnego złota” regularnie powraca w jego poezjach i zdaje się wręcz układać je w alkoholowy cykl tematyzujących swoją płynność antypoundowskich wierszy. Motyw ten pojawia się w utworze bez tytułu znajdującym się w tomiku *Dom bez kantów*, zaraz po *Dzieciach kapitana Granta*:

Późny powrót z proszonej kolacji, gdzie sączył z lubością
płynne złoto, Jamesona, i patrzył z dziecinna łatwością
na czarne welony w świetlistozielonej

wodzie akwarium [...]”⁴⁶.

Wiersz ten mógłby przypominać autobiograficzną relację z proszonej kolacji, gdyby jednocześnie nie podawał w wątpliwość własnego przedstawienia. Wreszcie, jak czytamy dalej:

A friend of mine – powiedział mu sąsiad po lewej
pijący gin – *keeps in his garden pool goldfish*
worth 30,000 pounds [...].

– czy i w tym fragmencie także znajduje się odwołanie do Pounda, znanego konesera ginu? Poetę chętnie cytującego w swoich wierszach języki obce – i co więcej – trzymającego w ogrodzie złotą rybkę wartą astronomiczną sumę *30,000 pounds*?

Do zestawu utworów „alkoholowych” wypada również zaliczyć wiersz wchodzący w dialog z tradycją książkowych „noirów”, a konkretnie wiersz z antologii dedykowanej Raymondowi Chandlerowi, klasykowi gatunku. Cóż to jest za utwór! Trafniej byłoby powiedzieć, że to wierszowany koncept poetycki, w którym naprzemiennie Koziół czy to cytuje lub parafrazuje Chandlerowskie kryminały, czy to opowiada o whisky lejącej się w nich strumieniami: „pędem przebiegłem do / najbliższej knajpy, gdzie zafundowałem sobie butelkę whisky”, „wróciłem do saloniku, gdzie zwilżyłem gardło miarką szkockiej”, „pociągnąłem łyk whisky i rozejrzałem się po

⁴⁴ A. Sosnowski, *Płocący dom otoczony przez strażaków gramolących się na drabiny*, P 52.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ K. Koziół, inc. „Zielone – żółte – czerwone”, D 40.

pokoju” – „mały człowieczek o wielkim sercu nalał mi whisky do szklanki”...⁴⁷ Interesująca jest również forma „wiersza”, którego kolejne części rozpoczynają się spójnikiem „bo”. Logika gramatki języka polskiego sugerowałaby, że opisywane przez Koziola wydarzenia to przyczyny, pytanie jednak – przyczyny czego? Na wzór czarnego kryminału Koziół sugeruje istnienie zagadki – centralnego wydarzenia, którego wszakże nie wyjawia. Pozostaje ono pustym znaczącym, próżnią semantyczną. Wokół niej, niczym u bohatera Chandlera, Philipa Marlowe’a, przemierzającego na alkoholowym rauszu ulice Los Angeles, zorganizowane zostają wierszowe znaczące.

W poezjach Koziola więcej jest pytań niż odpowiedzi, które zastępują strumienie lejącego się złota:

Do szerokiej szklanki
typu Old Fashioned
wrzucamy garść lodu

Wlewamy kieliszek Krupniku
(Polmos Zielona Góra
ul. Jedności 59, Old

Polish Honey Liqueur)
i trzy szklanki Dark Whisky
(a fine, superior whisky
distilled, blended and bottled

by Polmos, Zielona Góra
Jedności 59) Mieszmamy! (albo coś w tym stylu)
Na koniec do szklanki wrzucamy plasterek
starannie obranej pomarańczy:⁴⁸

– czytamy w wierszu *Nowy nurt* opublikowanym w piśmie... „Nowy Nurt”, w którym Koziół, jak łatwo zauważyć, w ironiczny sposób udosławia nazwę tej prasowej transformacyjnej efemerydy. To kolejny utwór pseudogatunkowy, utrzymany w poetyce przepisu kulinarnego, a właściwie – przepisu na mocnego drinka. Znów: drinka połyskującego swoją bursztynowością. Koziół niczym Pound wprowadza do wiersza obcą angielszczyznę (choć jest to angielszczyzna nie z dramatu elżbietańskiego, ale z etykiety alkoholu), równocześnie jednak lokalizuje go w rodzimym kontekście bursztynowego, miodowego krupniku, który wyprodukowany został przez zielonogórski Polmos. Lektura utworu okazuje się jeszcze bardziej intrygująca, jeżeli przeczytać go z perspektywy kategorii referencji. Opisuje się w nim bowiem nie tyle nieuchwytny przedmiot odniesienia, ile raczej przedmiot odniesienia dopiero nadchodzący. Wiersz w konwencjonalny sposób demaskuje areferencyjność języka, przede wszystkim jednak wychyla go ku przyszłości. Zauważmy – utwór zostaje zakończony niedefinitywnie dwukropkiem, składającym obietnicę dalszego ciągu. Tak więc chociaż mowa tu o płynności, to o płynności mającej się zmaterializować w nadchodzącym tu i teraz czasie przysłym.

⁴⁷ K. Koziół, *Bay City Blues (smartoferyzm)*. W: *Wiersze noir. Długie pożegnanie. Tribute to Raymond Chandler*. Kraków 2010, s. 74–75.

⁴⁸ Koziół, *Nowy nurt*, s. 11.

Jeżeli Koziola warto przywrócić historii literatury najnowszej, to przede wszystkim ze względu na krótki wiersz z cyklu *Definicje*, w którym autorowi w kapitalny sposób udało się zamknąć daleką od oczywistości instrukcję poetycką:

Słowa są klasycyzmem.

Wiersz to ten konfucjański
ukłon Goethego w Toeplitz⁴⁹.

Zaproponowana tu formuła definicyjna pozostaje mocno niejasna. Czy stwierdzenie, że słowa lub nawet sama poezja „są klasycyzmem”, nie jest zbyt redukcyjną konstatacją, w której cała produkcja literacka zostaje zawężona do jednej tradycji poetyckiej? W takim porównaniu Koziolowi zdaje się chodzić nie tyle o problem historycznoliteracki, ile, jak to się działo w analizowanych wcześniej poezjach, o sposób funkcjonowania języka składającego się ze słów. Jeżeli jest on klasycyzmem, znaczy to, że podporządkowano go zestawowi ustalonych reguł. Że stanowi realizację systemu mającego opierać się na ścisłych, dobrze znanych i niezmiennych zasadach semantycznych.

Takie wyjaśnienie wydawać się może niezbyt przekonujące, dlatego swoją wierszową „definicję” Koziol poszerza o dowód anegdotyczny, w którym przywołuje słynną historię spotkania dwóch prominentnych postaci, czyli Johanna Wolfganga Goethego i Ludwiga van Beethovena, goszczących w tym samym czasie (lipiec 1812) w uzdrowisku w Toeplitz. Spotkanie stało się warte uwagi Koziola głównie ze względu na jeden epizod. Otóż przechadzający się parkowymi alejkami genialny poeta i równie genialny kompozytor natknęli się na orszak dworski, w którym znalazły się osobistości tak wpływowe, jak cesarz Franciszek, cesarzowa Austrii Maria Luiza czy król Saksonii Karol August. Reakcje Goethego i Beethovena były jednak skrajnie odmienne. Autor *Fausta* włączył się bowiem do świty cesarskiej, zaskakując tym swojego partnera. Złożył przed nią ceremonialny, wpisujący się w etykietę dworską ukłon. Korny gest Goethego, wykorzystany w „definicji” przez Koziola, okazuje się gestem o niebagatelnym znaczeniu. W ukłonie tym nie tylko wyraża się stosunek do, spersonifikowanej w orszaku, idei władzy, którą weimarski klasyk ewidentnie respektował. Jego ukłon wiązał się z czymś jeszcze – z figurą specyficznego sposobu funkcjonowania języka. Co za tym zaś idzie – samej poezji, zajmującej Koziola najmocniej, która podporządkowana zostaje „zmasowanemu symbolowi” monarchicznego znaczenia⁵⁰. Gest Goethego jest w tym sensie gestem grzecznościowym czy raczej gestem „grzecznym”, tj. „k r z e c z n y m”⁵¹, kieruje się bowiem ku istocie rzeczy.

W lapidarnej acz niezwykle gęstej formule Koziola nieprzypadkowy wydaje się zarazem epitet, jakim opatruje on ów poddańczy gest Goethego. Nazwanie tego gestu „konfucjańskim” prowadzi wprost do – będącej podstawą cesarskiej administracji w Chinach – filozofii Konfucjusza, którą studiował sumiennie i na której

⁴⁹ K. Koziol, *Definicje*, D 51.

⁵⁰ A. Sosnowski, *Jeszcze o konfucjańskim ukłonie Goethego w Cieplicach*. W: „Najrzyjownikiej”, s. 39.

⁵¹ *Ibidem*, s. 38.

opierał się w swojej koncepcji poezji nie kto inny, jak powracający w moich rozważaniach Pound (przypomnijmy zaś, że Poundowskie przekłady chińskiego filozofa przetłumaczyli z kolei Sosnowski i Koziół). Dla anglosaskiego modernisty myśl konfucjańska stanowiła bowiem modelowy sposób uporządkowania życia, zasadzającego się na „punkcie spoczynku (podstawie)”⁵². Czerpiący z konfucjańskich założeń Pound w rezultacie wypracował analizowaną już wcześniej metodę poetycką, w której (zupełnie jak u Konfucjusza) każda z *Pieśni*, każdy z ich fragmentów, każde z ich słów podporządkowane zostają owej podstawie i składają jej one wiernopoddarczy ukłon – odwołajmy się do definicji Koziola. Mogłoby się więc wydawać, że polskiemu poecie wchodzącemu w zawody z Poundem zdecydowanie bliższy byłby chyba gest Beethovena, który odmówił złożenia takiego ukłonu. Skoro wiersz hołdujący tej koncepcji języka, gdzie zostaje on skierowany ku rzeczy samej w sobie, jest klasycyzmem, to czy należałoby rozumieć, że swoimi poezjami Koziół rozpoczyna kampanię antyklasycystyczną? I na wzór Beethovena-odmawia on kłaniania się owemu monarszemu znaczeniu? W takiej interpretacji autor *Definicji* okazywałby się jednak wyłącznie „podawcą dykcji” zwróconej przeciwko sobie samej, zgodnie z poststrukturalistyczną modą, która eksponuje nieprzystawalność do „zmasowanego symbolu”, podczas gdy stawka liryki Koziola wydaje się bardziej zdialektyzowana. Cóż po dąsie Beethovena, jeżeli byłby to gest wyłącznie negatywny, sprowadzający się li tylko do antytezy gestu Goethego? A zatem wiersze Koziola zdają się czekać na lekturę, podczas której odczytane zostaną w owej przestrzeni dialektycznej, otwierającej się między Goethem a Beethovenem; między odmową języka symbolistycznego a nieusatisfakcjonowaniem językiem alegorycznym; między wetem wobec centralnego sensu a pragnieniem nasycenia nim języka.

W repertuarze Koziola znalazło się parę wierszy „definicyjnych”, w których poeta eksperymentuje z możliwościami zamknięcia życia, a wraz z nim również samej literatury w zestawie poręcznych formuł. Tak dzieje się w *Definicjach*, z których zacytowałem wyłącznie jedną; za ich pomocą Koziół ukazuje, jak niewystarczający jest język kategoriałny, poza który z konieczności wypada jakaś niezdefiniowana „resztką”. Tak dzieje się w przywołującym tradycje OuLiPo utworze *Życie poradnik użytkownika*, gdzie Koziół nawiązuje bezpośrednio do *Życia. Instrukcji obsługi*, by podobnie do Georges’a Pereca spróbować zamknąć w jednym dziele całe życie (w tym wypadku – w tabeli, w niej zostają opisane jego kolejne fazy). Wiersz ten dowodzi tylko, że zadanie to jest niemożliwe. Tak dzieje się wreszcie w utworze *W tej poezji...*, w którym Koziół przywołuje kolejne sformułowania krytyki literackiej, aby znów ukazać, jak rozległych terenów literatury nie są one w stanie „zmapować”. Niepokojące wydaje się to, że w mojej prezentacji Koziola również usiłowałem go zamknąć zawczasu w gotowanej formule. I że poza taką prezentacją znalazł się inny Koziół, niepoddający się zaproponowanym przeze mnie deskrypcjom. Miejmy nadzieję, że tego innego, „resztkowego” Koziola w dalszej recepcji się jeszcze doczekamy.

⁵² Cyt. jw., s. 39.

Abstract

ZBIGNIEW JAZIENICKI University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-3419-1955

ON KUBA KOZIOL'S FORGOTTEN POEMS

The paper is an attempt to recollect a generally omitted from literary historical recapitulation figure of Kuba Koziol, a poet who reached his peak activity in the 1980s and 1990s, and who authored only one individual poetic volume and a dozen or so poems published in the press of the transformation period. Although Koziol possessed one of the most unique voices in the latest Polish poetry, he presently remains an unpublished man of letters and is known only by a handful of enthusiasts. In this paper his output is interpreted from the perspective of new and attractive in the Polish 1990s humanities post-structural languages, as well as in the context of his poems' foundational Anglo-Saxon tradition, especially Ezra Pound's poems that he translated. Recollection of this figure does not lead to viewing him as one of the native deconstructionists who experimented with the language to unmask its incompatibility to extra-linguistic reality. The author tries to point at such places in which this poetry's theoretical fashions corresponding with the Western ones miss each other, leaving a pressing "remain" outside of the deconstructive paradigm.

2. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.2.10

MIROSLAW STRZYŻEWSKI Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

DLACZEGO NIE WYDANO „DZIEŁ WSZYSTKICH” MAURycego MOCHNACKIEGO? Z ARCHIWUM TADEUSZA KOZANECKIEGO

Przygotowując się do realizacji projektu pełnej edycji *Pism zebranych* Maurycego Mochnackiego, należało zgromadzić wszystkie materiały dokumentacyjne oraz zapoznać się z dostępnymi archiwaliami bibliotecznymi, a także z rękopisami pozostającymi w rękach prywatnych¹. Nie mogłem również ominąć niebadanego dotąd archiwum bibliotekarza i historyka Tadeusza Kozaneckiego, który – jak się okazało – już w latach pięćdziesiątych XX wieku i ponownie w latach siedemdziesiątych przygotowywał edycję *Dzieł wszystkich* Mochnackiego. Ostatecznie, jak wiadomo, do jej finalizacji nie doszło, powody niepowodzenia wydają się zaś złożone. Niekompletne archiwum Kozaneckiego znajduje się obecnie w warszawskich zbiorach Połączonych Bibliotek Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego (nieskatalogowane, ale starannie uporządkowane w ponad 60 numerowanych teczkach), a także w Gabinecie Rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego jako fragment archiwum po Ninie Assorodobraj (sygn. akc. 4235–4237). Należy podkreślić, że wszystkie materiały znajdują się w dobrym stanie i przechowywane są z należytą dbałością. Wyłania się z nich prawdziwa „przygoda życia” Kozaneckiego, pełna zaskoczeń i wątków zapoznanych, warta, jak sądzę, przedstawienia.

Tadeusz Kozanecki urodził się 23 VII 1927 w Poznaniu w rodzinie inteligenckiej. Podczas wojny wywieziony do Generalnego Gubernatorstwa, ukończył w Siedlcach tajne komplety w gimnazjum i liceum, udzielał się w ruchu oporu na Podlasiu, był członkiem Związku Walki Zbrojnej, a następnie łącznikiem w strukturach Armii Krajowej. Maturę uzyskał już po zakończeniu działań wojennych – w rodzinnym Poznaniu w 1946 roku. Tamże początkowo studiował prawo, działał w organizacjach studenckich, był członkiem Polskiej Partii Socjalistycznej. Po przejściu władzy przez komunistów wstąpił do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, przeniósł się do Warszawy i rozpoczął studia w Szkole Głównej Planowania i Statystyki, magisterium uzyskał zaś na Wydziale Filozoficznym UW w 1955 roku i tam zatrudniono go na

¹ Zob. M. Strzyżewski: *Nieznane archiwum rodzinne Mochnackich*. „Sztuka Edycji” 2019, nr 1: *Intymistyka i edytorstwo. Do XIX wieku*, s. 163–176; *Zmagania edytora korespondencji XIX-wiecznej. O rękopisach listów Antoniego Walewskiego i Stefana Dembowskiego z archiwum rodzinnego Mochnackich*. „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 3.

stanowisku asystenta. W latach 1957–1971 był pracownikiem naukowym Zakładu Historii Filozofii Nowożytnej w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN, po czym 1 XII 1971 objął funkcję dyrektora Biblioteki Sejmowej, którą chciał unowocześnić i zreformować. W latach 1976–1981 brał także udział w pracach Zarządu Głównego Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich. Odwołany 25 IX 1981 z posady kierowniczej w Bibliotece Sejmowej, pozostawał od tego momentu na emeryturze, choć nadal kooperował z powołaną przez siebie Pracownią Informatyki. W środowisku bibliotekarzy został zapamiętany jako dynamiczny reformator, zmagający się bez ustanku z problemami kadrowymi, organizacyjnymi i finansowymi. Jak wspomina jego współpracowniczkę z tego okresu:

od samego początku swej funkcji [...] okazał się [on] gorącym orędownikiem i inicjatorem wykorzystania informatyki jako nowoczesnego środka usprawnienia pracy, nie tylko w Bibliotece, ale i w archiwum od sejmowych prac legislacyjnych².

Ponoć wielu osobom udostępniał (nielegalnie) tzw. prohibita z Biblioteki Sejmowej, a nieco wcześniej, w ostatnim okresie zatrudnienia w Instytucie Filozofii PAN, m.in. z Janem Strzeleckim i Zdzisławem Kuksewiczem reformował tenże Instytut (zagrożony zamknięciem z powodów politycznych), zapewne wykorzystując przy tym swoje znajomości w gremiach PZPR³. Kariery naukowej nie udało mu się zrobić, choć opublikował kilka istotnych materiałów archiwalnych oraz artykułów, z których na uwagę zasługują zwłaszcza dwa: *Maurycy Mochnacki i obóz Czartoryskiego (inedita z września–listopada 1834 r.)*, z dołączeniem źródłowej edycji czterech nieznanych listów Mochnackiego zachowanych w krakowskiej Bibliotece Czartoryskich, oraz *Płockie rękopisy Józefa Kalasantego Szaniawskiego*⁴.

Mimo że Kozanecki pracował w Instytucie Filozofii, pasjonowała go przede wszystkim historia Polski, obowiązki zawodowe umożliwiły mu zaś poznanie licznych archiwistów oraz bibliotekarzy, z którymi utrzymywał wieloletnie kontakty. Z archiwum prywatnego Kozaneckiego jasno wynika, że zamierzał on opracować obszerną edycję pism Mochnackiego i przymierzał się do realizacji edycji pism Szaniawskiego, a działania związane z tymi projektami całkowicie wypełniły mu czas wolny od podstawowej aktywności zawodowej i organizacyjnej. Tak wielkie przedsięwzięcie, niemożliwe do realizacji przez jednego badacza-archiwistę, prawdopodobnie w znacznym stopniu pochłonęło jego uwagę w ciągu ponad 30 lat pracy twórczej. Zmarł w Krynicy 1 IV 1988, został pochowany w Warszawie na Powązkach Wojskowych 14 IV tegoż roku. Wielkie marzenie, jakim była edycja pism Mochnac-

² T. Koperska, *Tadeusz Kozanecki (1927–1988)*. W zb.: *Bibliotekarze warszawscy zmarli w latach 1997–2007*. Red. M. Lenartowiczowa, przy współpr. B. Drewniewskiej-Idziak, E. Dudzińskiej, J. Popłońskiej. Warszawa 2010, s. 110 (informacje biograficzne pochodzą przede wszystkim z tego właśnie artykułu). Podobnie rzecz ujmuje W. Kulisiewicz w obszernym sprawozdaniu *100 lat Biblioteki Sejmowej. Tradycja i nowoczesność* („Przegląd Sejmowy” 2019, nr 5, s. 178).

³ Zob. Z. Kuksewicz, *Fragment wspomnień*. „Studia Socjologiczne” 1996, nr 3.

⁴ T. Kozanecki, *Maurycy Mochnacki i obóz Czartoryskiego (inedita z września–listopada 1834 r.)*. „Przegląd Historyczny” 1956, z. 4. – *Płockie rękopisy Józefa Kalasantego Szaniawskiego*. Oprac. T. Kozanecki. „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” t. 7 (1961), s. 249–278. Szczegółowe omówienie tej publikacji zamieścił T. Kupś w artykule *Nieznanne płockie rękopisy Józefa Kalasantego Szaniawskiego* („Ruch Filozoficzny” 2012, nr 1).

kiego, nigdy się nie ziściło. Dlaczego? Odpowiedzi poniekąd udziela nam samo archiwum Kozaneckiego, zachowane – dodajmy – tylko częściowo (przynajmniej w wymienionych bibliotekach), a obejmujące materiały robocze. Z uwagi na bogatą zawartość przedstawia je w dużym skrócie i w pewnym uproszczeniu, bez respektowania kolejności dokumentów pomieszczonego w teczkach. Od razu muszę zastrzec, że dominuje w nich niestety spory „autorski” chaos, w wielu odległych od siebie miejscach pojawiają się jednostki z tego samego zakresu tematycznego, archiwista wraca też często do wcześniej zarzuconych wątków. Stąd spróbuję rzecz opisać w porządku problemowym, uwzględniając tylko kwestie najważniejsze w perspektywie zamierzonej a niedosłej edycji.

Charakterystykę tę poprzedzić warto odniesieniem do wspomnianego tu artykułu *Maurycy Mochnacki i obóz Czartoryskiego (inedita z września–listopada 1834 r.)*, bo od tej publikacji wszystko się zaczęło. Kozanecki – wbrew obiegowym sądom, które do dziś pokutują wśród badaczy powielających legendę o niestałości poglądów Mochnackiego⁵ – ukazał ciągłość i *de facto* niezmiennosc postawy pisarza. Nie było tedy „dwóch” lub nawet „trzech” Mochnackich, zmieniających co rusz swoje poglądy, ale jeden bardzo konsekwentny w swoim postępowaniu działacz i zarazem autor wielu artykułów politycznych z okresu powstania i emigracji polistopadowej. Mochnackiemu od początku drogi twórczej przyświecały określone imponderabilia, do których Kozanecki zalicza walkę o wolność i niepodległość Polski w granicach przedrozbiorowych. Był to główny, a właściwie wyłączny cel całej aktywności Mochnackiego. Początkowo – w pierwszym okresie wojny polsko-rosyjskiej – wiązał on nadzieję na odzyskanie wolności przede wszystkim z czynem zbrojnym oraz z insurekcją społeczną. W okresie emigracyjnym aprobował działania Komitetu Narodowego Polskiego gen. Józefa Dwernickiego i konsekwentnie zwalczał tzw. partię kaliską braci Bonawentury i Wincentego Niemojowskich. Pod koniec życia, w 1834 roku, przeniósł swoje взгляды do obozu arystokratycznego księcia Adama Jerzego Czartoryskiego.

We wszystkich tych poczynaniach, przez współczesnych odbieranych jako kontrowersyjne, zawsze miał na uwadze odzyskanie niepodległości, co było możliwe, jak sądził, tylko z silnym przywódcą stojącym na czele zjednoczonej i nieskonfliktowanej wspólnoty. Stąd brały się u niego ustawiczne poszukiwania rozwiązań politycznych najkorzystniejszych dla narodu. Kozanecki świetnie uchwycił ową myśl przewodnią działalności Mochnackiego. Dodajmy, że krytykę ugrupowań demokratycznych, wcześniej tak bardzo hołubionych, jak i dezaprobatę dla poczynań płochliwych przywódców powstańczych (w tym gen. Józefa Chłopickiego) oraz dla zwaśnionego i niezdecydowanego Sejmu autor *Powstania narodu polskiego w roku 1830 i 1831* wyrażał nie dla własnych korzyści, ale w głębokim przekonaniu, że siła narodu tkwi we wspólnocie szlacheckiej opartej na „imionach historycznych”. Sądził

⁵ Jednym z autorów owej legendy obok emigracyjnych przeciwników politycznych jest J. Słowacki, który w *Beniowskim* (pieśń V, w. 410–420; zob. *Beniowski. Poemat z roku 1841 i dalsze pieśni*. Nowe wyd. krytyczne. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2014, s. 146) złośliwie naszkicował sylwetkę Mochnackiego, ciągle ponoć zmieniającego swoje poglądy, nie znając przy tym (lub nie rozumiejąc) jego pism politycznych i przyświecających mu celów. Zob. też *ibidem*, s. 582 (przypis objaśniający dodany przez edytorów, z którego treścią się nie zgadzam).

również, że reformy społeczne, których nigdy się przecież nie wyparł, muszą zostać odłożone na czas po uprzednim odzyskaniu niepodległości.

Kozanecki był bez wątpienia wnikliwym czytelnikiem pism politycznych Mochnackiego i jako pierwszy – podkreślmy – uchwycił jedność jego poglądów, opartych na rzeczowej analizie dynamicznie zmieniającej się sytuacji w trakcie wojny polsko-rosyjskiej i na wygnaniu. Świadomość romantyczna⁶ i zainteresowania literaturą oraz kulturą nie przeszkadzały Mochnackiemu myśleć racjonalnie⁷ ani działać na rzecz wybuchu ponownej insurekcji pod przywództwem zjednoczonej emigracji. Kozanecki, wydając kilka listów Mochnackiego z archiwum Czartoryskich, wyraźnie zafascynował się całym jego życiem i twórczością, i wtedy to musiał zrodzić się u niego autorski zamysł opracowania *Dzieł wszystkich*. Poszukiwania archiwalne edytor rozpoczął zresztą już wcześniej. Najstarszy ślad urzędowy: list dr. Jerzego Zatheya – kierownika Działu Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej – mówiący o materiałach poświęconych Mochnackiemu znajdujących się w krakowskich zbiorach, został wysłany na warszawski adres domowy Tadeusza Kozaneckiego 23 VI 1954.

Projekt

Zachowane dokumenty i bruliony dowodzą, że początkowo głównym celem archiwisty było wydanie całości dorobku twórczego Mochnackiego, czyli kilku tomów artykułów literackich, publicystyki z okresu powstania, emigracyjnych artykułów politycznych oraz korespondencji, a także obszernych komentarzy wraz z materiałami biograficznymi. Również dzieło o historii insurekcji miało znaleźć się w wymarzonej edycji, mimo że edytor musiał zdawać sobie sprawę, iż w ówczesnej sytuacji politycznej nie było to możliwe ze względu na antyrosyjską wymowę książki. Prawdopodobnie dlatego w jego archiwum tylko szczątkowo zachowały się materiały świadczące o sposobieniu się do pracy nad *Powstaniem narodu polskiego w roku 1830 i 1831* (m.in. indeks nazwisk, które miały być objaśnione na końcu tomu). W korespondencji z Państwowym Instytutem Wydawniczym, zainteresowanym propozycją edycji (recenzentką wewnętrzną w pierwszej wersji projektu z lat pięćdziesiątych XX wieku miała zostać Assorodobraj), Kozanecki używa zazwyczaj tytułu *Dzieła wszystkie*, przy czym w poszczególnych tomach nie znalazłem śladu współautorstwa innych badaczy. Założenie możliwości zmierzenia się z trudnym zadaniem w pojedynkę stanowiło – w moim przekonaniu – zarzewie przyszłej porażki. Bez właściwego zaplecza naukowego oraz pomocy historyków, literaturoznawców czy specjalistów edytorów od początku pomysł ten nie miał większych szans powodzenia nawet w wymiarze popularnym, zważywszy choćby na obszerność spuścizny i na jej rozległość tematyczną, nie mówiąc już o potencjalnych problemach z cenzurą. Autor niedosłej edycji był jednak do końca przekonany, że uda mu się przygotować *Dzieła wszystkie* Mochnackiego do druku bez niczyjego wsparcia. Również w wersji późniejszej – w stosunkowo najstaranniej opracowanym projekcie dwóch tomów *Pism krytyczno-literackich i estetycznych. Publicystyki 1823–1830* oraz w jedno-

⁶ Zob. S. Pieróg, *Maurycy Mochnacki. Studium romantycznej świadomości*. Warszawa 1982.

⁷ Zob. B. Łagowski, *Filozofia polityczna Maurycyego Mochnackiego*. Kraków 1981.

tomowej propozycji *Publicystyka z okresu powstania listopadowego* pochodzącej z sierpnia 1977 – nie odnajdziemy żadnej wzmianki na temat ewentualnego współautorstwa czy pomocy innych badaczy.

Kolejność tomów w zamierzonym pierwotnym wariantcie zaskakiwała i była w dużej mierze wymuszona dostępnością materiałów. Początkowo w tomie pierwszym miały zostać opublikowane listy emigracyjne, w dalszej kolejności publicystyka polityczna i bodaj dokumenty biograficzne, a dopiero w tomach dalszych artykuły z lat 1823–1830. W roboczym wstępie do tomu pierwszego (pochodzącym jeszcze z lat pięćdziesiątych XX wieku) znajdujemy takie oto marksistowskie wyjaśnienie potrzeby przygotowywanego wydania:

Rozpoczynając krytyczną edycję *Dzieł* Maurycego Mochnackiego, czynimy to w przekonaniu, że spuścizna jego myśli, doświadczeń i wyśmienitego pisarstwa ze wszech miar godna jest przypomnienia – i to właśnie w Polsce Ludowej. Niejeden z czytelników zapyta: dlaczego właśnie w Polsce Ludowej? Odpowiadamy: po pierwsze dlatego, że jego pisma pozwalają nam lepiej poznać i zrozumieć genezę narodzin nowoczesnej Polski, jej rodowód społeczny, polityczny i kulturowy [...]. Jest bowiem Mochnacki jednym z pierwszych spośród tych, którzy w świadomość naszego narodu wszczepili przekonanie, że historia nowoczesnej Polski należeć będzie do „nowego człowieka” współczesnych dziejów: narodów „większości” – klasy robotniczej i chłopów, że w nich należy upatrywać nową, odradzającą się siłę nowożytnych społeczeństw⁸.

Co to ma wspólnego z treścią pism Mochnackiego – nie sposób dociec. Słowa te stanowiły oczywistą daninę na rzecz partii, cenzury i jedyne go słusznego ustroju. Ich autor robił wszystko, aby przypomnieć twórczość, która go fascynowała, ale w żaden sposób nie spełniała kryteriów marksistowskiej ideologii (była z gruntu szlachecka, nadto po części wymierzona w „bratni” naród), posługiwał się więc kuriozalnymi wyjaśnieniami dla odwrócenia uwagi decydentów:

naszej narodowej współczesności może być Mochnacki w swoisty sposób pomocny w przypominaniu o konfliktowym, „interesowym”, klasowym charakterze procesu dziejowego, historii. [teczka 43]

Obliczone na dużą skalę przedsięwzięcie nie mogło się jednak udać ani w latach pięćdziesiątych XX wieku, ani nawet w późniejszych dekadach Polski Ludowej. Romualda Janiec i Jerzy Szacki wydrukowali wprawdzie niektóre skrócone i ocenzurowane artykuły w ramach swojej edycji *Pism wybranych*, fragmenty artykułów literackich znalazły się w znanej antologii Stefana Kawyna *Walka romantyków z klasykami*, ale to dopiero Stefanowi Kieniewiczowi w schyłkowej fazie dogorywającego ustroju socjalistycznego udało się opublikować w całości *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831* w dwóch tomach, co było prawdziwą sensacją wydawniczą w tamtym okresie. Następnie otrzymaliśmy jeszcze okrojony wybór rozpraw literackich, recenzji i artykułów politycznych *Poezja i czyn* w opracowaniu Stanisława Pieroga i na tym kończą się oficjalne wydania Mochnackiego w okresie PRL-u⁹. (Nie

⁸ Połączone Biblioteki Wydziału Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk i Polskiego Towarzystwa Filozoficznego. Archiwum T. Kozańskiego, teczka 43. Dalej odsyłam do tego archiwum w tekście głównym, podając w nawiasach numery teczek.

⁹ M. Mochnacki, *Pisma wybrane*. Wybór, przypisy R. Janiec. Wstęp J. Szacki. Warszawa 1957. – *Walka romantyków z klasykami*. Wstęp, wypisy źródłowe, oprac. S. Kawyn. Wrocław 1963. – M. Mochnacki: *Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*. Oprac.,

wymieniam tu drobnych aneksów w innych tekstach.) Wspomnieć warto, że zachowane w archiwum fragmenty komentarzy rzeczowych Kozaneckiego do rozmaitych etapów działań nie potwierdzają, aby dyrektor Biblioteki Sejmowej prawdziwie hołdował marksistowskim konstatacjom wyłożonym we wstępie do pierwszej wersji projektowanego przez siebie wydania.

Abstrahując od ideologicznych ciekawostek, które brzmią dziś humorystycznie, należy zauważyć, że Kozanecki zupełnie bezpodstawnie używał sformułowania „edycja krytyczna”. Mimo że mógł sięgnąć do autografów listów rodzinnych Mochnackiego z krakowskiej Biblioteki PAN (a przynajmniej wiedział, że się tam one znajdują), nie skolonizował ich należycie, zadowolając się wzmiankowaniem o różnicach w zapisie manuskryptu i pierwodruku. Brak odpowiedniego przygotowania naukowego w zakresie filologii i edytorstwa wykluczał sprostanie wymogom „edycji krytycznej”. Tu nie wystarczyło już potraktowanie podstawy tekstowej jako formy źródła historycznego, jak w publikacji wspomnianych listów z Muzeum Czarotoryskich; Kozanecki zamierzał więc po prostu przedrukować listy Mochnackich z pierwszego poznańskiego tomu *Dzieł*¹⁰ wraz z notami objaśniającymi matki i dodaniem nieznannej dotąd korespondencji z lat 1833–1834, zwłaszcza z wojewodą Antonim Ostrowskim (znajdującej się w zbiorach Archiwum Akt Dawnych Miasta Warszawy); podobny scenariusz uzupełnionej reedycji XIX-wiecznego wydania poznańskiego przewidywał w dalszej kolejności przedruk pism politycznych i rozprawy *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Zachowane próby komentarza rzeczowego świadczą o takim właśnie zamiarze: całość miała opierać się na wspomnianym wydaniu lub na pierwodrukach wzbogaconych o własne odkrycia i ustalenia biograficzne, a także o nowe atrybucje nieznanych wcześniej artykułów literackich i politycznych z okresu powstania.

Projekt ewoluował wraz z przyrostem dokumentacji archiwalnej. Jego autor wycofał się więc z pierwotnego zamiaru reedycji dawnego wydania poznańskiego na rzecz nowej edycji chronologicznej, by ostatecznie w zgodzie z dominującą u nas tendencją przedstawić w PIW-ie problemowo-chronologiczny układ dzieł. Pierwszymi opublikowanymi woluminami w nowej wersji *Dzieł wszystkich* (z lat siedemdziesiątych XX wieku) miały być wspomniane *Pisma krytyczno-literackie i estetyczne* pogrupowane w pięciu działach: I. *Literatura*, II. *Teatr*, III. *Muzyka*, IV. *Filozofia* i V. *Varia* – obejmujące drobne wzmianki, polemiki, artykuły dotyczące sztuk plastycznych i problematyki społecznej oraz politycznej (m.in. teczki 55 i 64). Jak widać, zamysł osobnych tomów z publicystyką polityczną został sprowadzony (zapewne z powodów politycznych właśnie) do propozycji wydrukowania wybranych tylko artykułów, i to w obrębie *Variów*. Nadto każdy z działów miał zawierać wstęp edytorski oraz aneksy. Pod nagłówkiem *Zasady edytorskie* Kozanecki sytuował takie zagadnienia, jak charakter wydania (*nb.* pojęcie bliżej tu niesprecyzowane),

przedm. S. Kieniewicz. T. 1–2. Warszawa 1984; *Poezja i czyn. Wybór pism*. Wybór, wstęp, przypisy S. Pieróg. Warszawa 1987.

¹⁰ *Listy Maurycego Mochnackiego i brata jego Kamila, wysłanych z wojskiem polskim do Francji w roku 1831, pisane z Paryża, Metz i Avignon do rodziców swoich w Galicji*. Poznań 1863 (t. 1 w ramach 5-tomowej edycji *Dzieła Maurycego Mochnackiego*, wydanie jedynie prawne, ogłoszone z wiedzą matki autora).

zawartość poszczególnych tomów, wybór podstawy tekstowej, wyposażenie techniczne edycji (wstępy, przypisy i komentarze, indeksy), nie interesowała go natomiast w ogóle sprawa modernizacji czy kształtu językowego, a więc problemy fundamentalne w edycjach krytycznych.

Oprócz maszynopisów z przepisanyymi wybranymi artykułami oraz niektórymi listami w archiwum Kozaneckiego (przynajmniej w części udostępnionej w bibliotekach) nie odnajdziemy żadnego w pełni ukończonego tomu przygotowanego do edycji wraz z komentarzem rzeczowym (o komentarzu filologicznym nie ma nawet wzmianki). Niekiedy archiwista modernizował język (bez określenia wyraźnych zasad tych zabiegów), innym razem powielał formy autografów, co może sugerować pewne niezdecydowanie względem przyjętego sposobu zapisu tudzież ostateczny zamiar przygotowania edycji popularnej. Rozproszone w wielu miejscach komentarze do oderwanych od siebie fragmentów tekstów o rozmaitej zresztą proveniencji (biograficznych, historycznych, literackich), często też odwołujących się do innych, w archiwum niedostępnych, przedstawiają nadmierną skrótowość objaśnień. Skupiają się one często na aspektach biograficznych, a w niektórych dziedzinach (np. literackiej) zdradzają powierzchowność i tendencję do streszczania wywodu. Stąd nieodparte wrażenie pracy chaotycznej – w pewnych partiach staranniejszej, w innych zaniechanej i do końca nieprzemyślanej, bez założonego odbiorcy.

Atrybucje tekstowe

Próbując przygotować do wydania artykuły krytycznoliterackie, Kozanecki musiał zmierzyć się z podstawowym problemem edytorskim, od lat towarzyszącym badaczom spuścizny Mochnackiego – z nierozstrzygnięciem w pełni kwestii atrybucji tekstów. Jak wiadomo, Mochnacki rzadko podpisywał się pod swoimi publikacjami prasowymi. Używał pseudonimów, kryptonimów i asteronimów na łamach „Gazety Polskiej”, „Kurieria Polskiego”, „Nowej Polski” czy „Dziennika Powszechnego Krajowego” (stosunkowo łatwo przypisano mu tylko publikacje w „Dzienniku Warszawskim”), najczęściej zaś drukował swoje artykuły po prostu anonimowo. Nie sposób też wskazać tekstów tłumaczonych z języka niemieckiego dla dziennika gospodarczego „Izys Polska”, który także ponoć współtworzył. Poszukując artykułów Mochnackiego, Kozanecki zainteresował się również spuścizną drukowaną Michała Podczaszyńskiego, przyjaciela Maurycego – krytyka, historyka oraz publicysty. Archiwista dokonał analizy bibliograficznej także jego dorobku i uzupełnił spis o nieznane wcześniej publikacje francuskie.

Należy wspomnieć, że historycy literatury i edytorzy w ciągu wielu lat wypracowali model atrybucji tekstów Mochnackiego oparty na dwóch filarach. Badacze dążyli do zgromadzenia możliwie bogatego zespołu wskazówek zewnętrznych wobec inkryminowanej publikacji (najczęściej biograficznych, pamiętnikarskich, redaktorskich) oraz przeprowadzali analizę filologiczną artykułów, obejmującą przesłanki ideowe, podobieństwa myślowe, sposób prezentacji materiału, zbieżności stylistyczne i stylometryczne. Na podstawie zgromadzonej dokumentacji udało się dotąd zidentyfikować ponad 160 tekstów Mochnackiego z lat 1823–1830, choć część nadal pozostaje w dziale „Autorstwo domniemane”. Wyraźnie zainteresowany tym zagadnieniem Kozanecki poszedł śladem znanych sobie badaczy i raz jeszcze do-

kładnie zestawiał dotychczasowe spisy bibliograficzne oraz ponownie spenetrował periodyki warszawskie, w których drukował Mochnacki, i francuskie, gdzie publikował Podczaszyński. Trzeba wyraźnie podkreślić, że w sprawach metodologicznych archiwista nie wypracował nowej strategii postępowania, przejął natomiast dotychczasowe sposoby ustalania autorstwa z prac Stanisława Dobrzyckiego, Stanisława Szpotańskiego, Artura Śliwińskiego, Manfreda Kridla, Piotra Bańkowskiego, Józefa Ujejskiego, a zwłaszcza Stefana Jarocińskiego¹¹. W wyniku ponownie przeprowadzonych – drobiazgowo – kwerend oraz własnych śledztw wzbogacił (tak przynajmniej sądził) istniejący stan bibliograficzny przede wszystkim o drobne przyczynki i przypiski redakcyjne z periodyków, w których pracował autor rozprawy *O duchu i źródłach poezji w Polsce*. Na ile są to ustalenia wiarygodne? Trudno mi odnieść się do tej sprawy bez szczegółowej analizy wielu brulionowych zapisków archiwisty. Procedura sprawdzająca zajmie mi sporo czasu i przypuszczalnie zaowocuje nowym zestawieniem artykułów – możliwe, że nieco bogatszym od przedstawionego przedtem. Zauważyłem jednak w postępowaniu Kozaneckiego pewną swoistość. Ma on niestety skłonność do ustalania atrybucji tekstu zgodnie z własną intuicją (pojawiają się w wielu miejscach znamienne frazy: „w moim przekonaniu” i „recenzja bez podpisu. Sądzę, że najprawdopodobniej autorstwa Mochnackiego”) oraz na podstawie odnotowanych zbieżności myślowych z innymi tekstami, choćby w odniesieniu do występowania tych samych pojęć. Może to niekiedy prowadzić do błędnych rozpoznań, o czym przekonałem się w toku własnych badań¹². Ponadto przypisywane Mochnackiemu drobne dopiski jedno- czy dwuzdaniowe, znajdujące się u dołu stron w redagowanych gazetach, niekoniecznie muszą pochodzić od niego i są praktycznie nieweryfikowalne. Rzecz należy raz jeszcze sprawdzić i ewentualnie opatrzyć komentarzem filologicznym, którego w projektowanej edycji brakuje. Trzeba jednak docenić ogrom pracy, jaką wykonał Kozanecki przy szczegółowym roztrząsaniu autorstwa tekstów Mochnackiego (a także Podczaszyńskiego).

Poszukiwania biograficzne

To bez wątpienia istotna i wartościowa część opisywanego archiwum. Nade wszystko zdumiewa zachowana bogata korespondencja z blisko 30 lat wydobywania do-

¹¹ S. Dobrzycki, *Spis literackich artykułów i rozpraw Mochnackiego w czasopismach warszawskich (1825–1830)*. „Pamiętnik Literacki” 1904, z. 1/4, s. 456–468. – A. Śliwiński, przedmowa w: M. Mochnacki, *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*. Lwów 1910, s. V–XIV. – S. Szpotański, *Pisma Maurycego Mochnackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1910, z. 1/4. – M. Kridl, rec.: M. Mochnacki, *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*. „Książka” 1911, nr 7. – P. Bańkowski, *Maurycy Mochnacki jako teoretyk i krytyk romantyzmu polskiego*. Kraków 1913. – J. Ujejski, rec.: jw. „Pamiętnik Literacki” 1913, z. 1/4. – S. Jarociński, *Maurycy Mochnacki jako krytyk muzyczny*. „Studia Muzykologiczne” t. 3 (1954), s. 389–450.

¹² M. Strzyżewski, *Zestawienie rozpraw, artykułów, recenzji i notatek Maurycego Mochnackiego zamieszczanych w czasopismach warszawskich z lat 1821–1830*. W: *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*. Toruń 1994. Zob. też polemiczne uwagi Z. Przychodniaka w komentarzach do edycji *Pism krytycznych i politycznych M. Mochnackiego* (Wstęp Z. Przychodniak. Wybór, oprac. J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak. T. 1–2. Kraków 1996) oraz H. Markiewicz w książce *Kto jest autorem?... Przygody polskich filologów* (Kraków 2005, s. 119–121).

kumentów po Mochnackim z bibliotek i archiwów polskich, ukraińskich, francuskich i austriackich. Autor niedosłej edycji *Dzieł wszystkich* dokonał licznych kwerend osobiście, także w Paryżu i Auxerre (w okresie PRL-u było to poważnie utrudnione), prosił wiele osób o przesyłanie wszelkich informacji związanych z rodem Mochnackich, z dużą determinacją poszukiwał archiwów prywatnych, np. spadkobierców siostry Maurycego – Klementyny Kuleszyny (w tym przypadku bezskutecznie). W rezultacie wieloletniej pracy zgromadził sporą kolekcję odpisów dokumentów łączących się ze śmiercią i z pochówkiem Maurycego i Kamila Mochnackich (w przeważającej mierze dziś już znanych, pochodzących z prasy emigracyjnej oraz polskich bibliotek). Śledził losy depozytu po Mochnackim w paryskim Towarzystwie Historyczno-Literackim (sprawa także jest dziś dobrze rozpoznana)¹³. Wydobył też z zasobów archiwalnych informacje o rodzinie i osobach blisko związanych z Mochnackimi, jakie następnie wyzyskał w roboczych wersjach komentarza do opracowywanych fragmentów spuścizny. Jednak najciekawsze materiały pochodzą z nieznanego wcześniej archiwum spadkobiercy Tymoleona, najmłodszego z braci Mochnackich.

Kozanecki, korzystając ze spisów mieszkańców w biurach adresowych, szczęśliwie odszukał w Krakowie prawnika Włodzimierza Jung-Mochnackiego (ur. 16 XII 1905 w Chyrowie, zm. 22 VI 1981 w Krakowie), który – jak się okazało – odziedziczył część rodzinnego archiwum po Tymoleonie, uprzednio będącego w posiadaniu Seweryny, jego córki, a potem kolejnych pokoleń. Jung-Mochnacki był synem generała Władysława Junga i Seweryny z Mochnackich, która nosiła imię po swojej babce; jako dziadek Marty Ławacz, wspominany dziś z rozrzewnieniem, pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku powierzył jej rodzicom część archiwum domowego¹⁴. Ale tylko część. Oryginalne dokumenty z archiwum Ławacz oraz odpisy pewnych dokumentów z archiwum Junga-Mochnackiego nie w pełni się pokrywają. Kozanecki korzystał z niektórych papierów rodzinnych znajdujących się pierwotnie w rękach spadkobierców Tymoleona Mochnackiego jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku, o czym przekonuje korespondencja z tamtego okresu. Przy czym spadkobierca chyba za bardzo nie ufał partyjnemu archiwistce, albowiem udostępnił mu do wglądu tylko wybrane materiały. Te właśnie nie znalazły się potem w posiadaniu rodziny Ławacz, więc stanowią do pewnego stopnia uzupełnienie jej archiwum prywatnego. Wydaje się, że Jung-Mochnacki przekazał do Warszawy przede wszystkim zasoby związane z matką Maurycego, Marią z Pagowskich Mochnacka, inne zaś papiery (bezpośrednio łączące się z Tymoleonem i z rodziną ojca, Bazylego) pozostały u niego w Krakowie. Nie mamy wglądu do oryginałów, tylko do fotokopii i najczęściej odpisów dokumentów sporządzonych przez Kozaneckiego. Autografy zapewne są jeszcze przechowywane gdzieś w pokoleniu spadkobierców Junga-Mochnackiego (a przynajmniej mam taką nadzieję). Jednak po konsultacjach

¹³ Zob. K. Trybuś, *Tajemnicze losy spuścizny po Mochnackim*. W zb.: *Nasze pojedynki o romantyzm*. Red. D. Siwicka, M. Bieńczyk. Warszawa 1995. – Z. Przychodniak, K. Trybuś, *O losach spuścizny rękopiśmiennej po Maurycym Mochnackim w świetle dokumentów Towarzystwa Literackiego w Paryżu z lat 1835–1838*. „Akta Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu” t. 3 (1996). – M. Strzyżewski, *Podwójna śmierć Mochnackiego*. W zb.: *Polonistyka toruńska Uniwersytetowi. W 50. rocznicę utworzenia UMK*. T. 2: *Literaturoznawstwo. Materiały konferencji naukowej, 14–16 marca 1995 r.* Red. nauk. J. Kryszak. Toruń 1996.

¹⁴ Zob. Strzyżewski, *Nieznanie archiwum rodzinne Mochnackich*, s. 169–170.

z Martą Ławacz doszedłem do przekonania, że wspomniane archiwalia, z których korzystał Kozanecki, uległy rozproszeniu po śmierci prawowitego spadkobiercy i mogą znajdować się także u dalszych krewnych lub u całkiem przypadkowych osób. Archiwista wykonał kopie drobnych dokumentów wojskowych, prawnych i rodzinnych dotyczących Maurycego, Kamila, Tymoleona i Bazylego Mochnackich, ale najbardziej zaskakują fotokopie oryginalnych portretów poszczególnych członków rodziny, w tym siostr Olimpii i Klementyny, sporządzone na wzór wizerunków powstałych w latach 1838–1842 – wcześniej niereprodukowanych, a przechowywanych w tejże rodzinie (teczka 11). Portret Mochnackiego w mundurze, namalowany przez znanego portrecistę Marcina Jabłonowskiego, jest obecnie w posiadaniu Marty Ławacz, pozostałe także znalazły przyszań u dalszych krewnych.

Nieznana dotąd (oparta na domysłach i szczątkowych świadectwach) była genealogia rodziny Mochnackich, pieczołowicie zrekonstruowana przez Kozaneckiego na podstawie wielu świadectw archiwalnych pochodzących z rozmaitych źródeł polskich, ukraińskich i austriackich. Punkt wyjścia stanowił rękopis *Nieco o familii Mochnackich* autorstwa księdza obrządku greckokatolickiego – Józefa Mochnackiego z Maciejowej, syna Eliasza Mochnackiego, przechowywany wśród papierów rodzinnych Jung-Mochnackiego, sporządzony w 1881 roku (teczka 12). Dzięki temu manuskryptowi oraz materiałom archiwalnym pochodzącym ze Lwowa (jakże wiele czasu musiało zająć ich zebranie, a następnie zweryfikowanie w toku krytycznej analizy!) Kozaneckiemu udało się wiarygodnie przedstawić genealogię rodu. Mochnaccy pochodzili z Sadecczyzny, pierwsze o nich zapisy sięgają XVI wieku. Jako przybysze o korzeniach ormiańsko-wołowskich, osiedlali się początkowo w miejscowościach południowej Galicji i Przedgórza Karpackiego, znaczna część rodu była wyznania unickiego i nie legitymowała się żadnym prawnie nadanym tytułem szlacheckim, wbrew niesprawdzonym informacjom powielanym przez biografów za herbarzami. Jak czytamy w roboczej wersji fragmentu wstępu prawdopodobnie do nowej wersji *Dzieł wszystkich*: „Przydomek »Gerbera«, dodawany w XVIII wieku do nazwiska Mochnacki, zdaje się wskazywać tylko na próbę przybrania go sobie w celu uzasadnienia szlachectwa” (teczka 12). Jeden z antenatów, Stefan Mochnacki, zlecił namalowanie go na swoim portrecie, ale po dokładniejszym sprawdzeniu okazało się, że jest to herb Dragów-Sasów. Rodzina usilnie zabiegała, by uznać ją za szlachecką, co dawało określone możliwości prawne, np. przy zakupie ziemi czy przy ubieganiu się o urzędy. Jednak szlachectwo rodu nigdy nie zostało zweryfikowane w XIX wieku. Dodajmy, że Maurycy Mochnacki także nie wspominał o nobilitacji, mimo że sam czuł się spadkobiercą szlacheckich tradycji. Ojciec, Bazyl Mochnacki, był już chrzczony w obrządku katolickim, a jego żona, Maria z Pagowskich, skoliigacona z arystokratycznym rodem Łosiów, wniosła do rodziny – w gruncie rzeczy mieszczańskiej – katolicki i szlachecki rodowód. Szeroko rozgałęziona familia Mochnackich, od strony ojca trudniąca się przede wszystkim pracą w palestrze oraz nauczaniem religijnym i posługą w kościołach greckokatolickich, została przez Kozaneckiego dokładnie opisana i zidentyfikowana, co jest dużym osiągnięciem wartym upowszechnienia.

Powróćmy na koniec do tytułowego pytania: dlaczego projekt Tadeusza Kozaneckiego edycji *Dzieł wszystkich* Maurycego Mochnackiego ostatecznie nie doszedł do skutku? Wydaje się, że badaczka z czasem najbardziej pochłonięła problematyka

biograficzna, genealogia rodu, sprawy autorstwa tekstów i refleksja nad politycznymi losami Mochnackiego w różnych okresach życia. W istocie historyk zebrał materiał do kolejnej biografii, nie zaś do edycji. Zafascynowany wyjątkową osobowością i pisarstwem autora *Powstania narodu polskiego w roku 1830 i 1831*, przeskakiwał z tematu na temat, napotykał wciąż nowe przeszkody. W rezultacie żadnej części projektu porządnie nie ukończył i chyba zagubił się też w nadmiarze zgromadzonych materiałów. Nie sprostał zadaniu, które było jego najpiękniejszą przygodą intelektualną, jednak wykraczało poza możliwości realizacji w założonym kształcie. Samodzielnie przy dość ograniczonych kompetencjach nie można było udźwignąć tak dużego przedsięwzięcia. Wówczas również z przyczyn politycznych.

Abstract

MIROŚLAW STRZYŻEWSKI Nicolaus Copernicus University, Toruń
ORCID: 0000-0003-2020-656X

WHY MAURZYCZY MOCHNACKI'S "DZIEŁA WSZYSTKIE" ("COMPLETE WORKS") STAYED UNPUBLISHED? FROM TADEUSZ KOZANECKI'S ARCHIVE

Incomplete archive of Tadeusz Kozanecki, stocked in the University of Warsaw Library and in the Joint Libraries of the Faculty of Philosophy and Sociology of the University of Warsaw, the Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences and the Polish Philosophical Society, offers an insight into the problems that this historian faced when realising an ambitious plan to edit Maurycy Mochnacki's *Dzieła wszystkie* (*Complete Works*). Most important is the fact that the endeavour proved too complex to be handled by one researcher without philological competence. This project, initiated in the times of the Polish People's Republic, encountered serious political obstacles since Mochnacki in his texts expressed negative attitude to the Czarist Russia, took part in the November Uprising, and because he was an émigré that involved into national issues. Thus, attempts to publish all his journalistic articles at that time could not have been successful. It must be stressed that while working on this edition, Kozanecki became the first to reconstruct the genealogy of the Mochnacki family, arrived at numerous biographical details, and pointed to many political aspects of his activity. Archive research and Mochnacki's life facts reconstruction was a time-consuming activity that hindered completing the edition even in an abridged form. Apart from it, Kozanecki failed to form a competent editorial team to manage this task. The historian's dispersed documentation clearly demonstrates the problems which the future editor of Mochnacki's *Complete Works* must face.

PIOTR TYLUS Uniwersytet Jagielloński, Kraków

O POTRZEBIE WYDANIA KORESPONDENCJI MIĘDZY JÓZEFEM IGNACYM KRASZEWSKIM A WŁADYSŁAWEM MICKIEWICZEM

Korespondencja, którą prowadzili ze sobą Józef Ignacy Kraszewski oraz Władysław Mickiewicz, nie jest szeroko znana społeczności uczonych i dotąd nie została gruntownie zbadana ani opublikowana. Chodzi o ponad 400 listów w językach polskim i francuskim, z nieznaczną przewagą tych ostatnich. To rzadki przypadek, gdy dysponujemy korespondencją w obu kierunkach. Listy, o których mowa, przechowywane są w Bibliotece Jagiellońskiej, w dwóch odrębnych zbiorach.

Korespondencja Kraszewskiego i Mickiewicza ma różnorodny charakter. Łączyła ich nie tylko głęboka, wieloletnia przyjaźń. Otóż podejmowali oni wspólne przedsięwzięcia księgarsko-edytorskie, żywo interesowali się szeroko rozumianymi kwestiami społecznymi i publicznymi oraz polityką międzynarodową. Niewątpliwie związała ich miłość do Polski. Obaj pragnęli niepodległości i otwarcie wyrażali niechęć do wszystkich paktujących z zaborcami. W owych listach pobrzmiewa też echo spraw, którymi żyli Polacy w kraju i na emigracji, a świadectwo to pozostaje nauce nieznaną.

O Władysławie Mickiewiczu pamięta się dzisiaj niezbyt często, a przecież odegrał on ogromną rolę jako ambasador kultury polskiej we Francji. Biograf i edytor dzieł Adama Mickiewicza, także ich tłumacz na język francuski, niezwykle przyczynił się do popularności swojego ojca, był też wydawcą, publicystą, działaczem społecznym i politycznym. Ogłosił francuskie przekłady pism Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasinińskiego, których część przetłumaczył osobiście. Tłumaczył na francuski i wydawał również Kraszewskiego (*Oulana*, 1882; *Sans cœur*, 1886) oraz innych polskich twórców: Juliana Ursyna Niemcewicza, Kazimierza Brodzińskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego, Agatona Gillera, Seweryna Goszczyńskiego, Juliana Klaczkę, Teofila Lenartowicza, Antoniego Malczewskiego, Ludwika Mierosławskiego. W Paryżu, przy rue de Tournon, założył słynną Księgarnię Luksemburską (nazwaną w ten sposób od Jardin du Luxembourg, miejsca bardzo znanego wśród paryżan), która była nie tylko wydawnictwem, lecz także miejscem spotkań: znajdowała się tam międzynarodowa czytelnia oraz wypożyczalnia książek i czasopism. Jak notował w swych *Pamiętnikach*: „Księgarnia Luksemburska [...] zastosowała się skrupulatnie do pouczeń Kraszewskiego: była oficyną propagandy polskiej i niczym ponadto” (M 255)¹. Założył ponadto bardzo znaną w tamtych czasach serię wydaw-

¹ W ten sposób odsyłam do edycji: W. Mickiewicz, *Pamiętniki*. T. 1: 1838–1861. Kraków 1926. Po

niczą: „Bibliotekę Ludową Polska”, gdzie opublikował 69 tomów – książki produkowano jak najniższym kosztem, ale była to produkcja masowa i Mickiewicz osobiście zajmował się przerzutem na ziemię polskie tych często zakazanych w zaborze rosyjskim arcydzieł polskiej literatury. Zaangażował się również w działalność na rzecz powstania styczniowego oraz bardzo pomagał nowym emigrantom, dla których prowadził w Paryżu kursy języka francuskiego i szukał pracy. Należał do Association Littéraire et Artistique Internationale, a na organizowanych przez to stowarzyszenie kongresach wygłaszał odczyty na temat literatury polskiej. Wraz z Jules'em Lermińą wydawał „Revue universelle internationale”, gdzie podnosił sprawy polskie oraz popularyzował literaturę polską. Był zwolennikiem wolności i braterstwa ludów, wyznawcą idei postępowych i demokratycznych. Współredagował francuskojęzyczny tygodnik „L'Espérance”, nawiązujący do tradycji „Tribune des Peuples”. W czasie pierwszej wojny światowej przyczynił się do powstania armii polskiej gen. Józefa Hallera. Kiedy w związku z tym jeździł samochodem po Francji, odwiedzając obozy jenieckie i wyławiając Polaków, którzy brali udział w wojnie w szeregach armii niemieckiej, podstawowym testem na polskość było pytanie o znajomość *Pana Tadeusza*. W roku 1919 został Mickiewicz honorowym profesorem Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, a trzy lata później – Uniwersytetu Jagiellońskiego². To jemu m.in. zawdzięczamy sprowadzenie prochów Wieszcza na Wawel oraz postawienie jego pomnika na krakowskim Rynku. Władysław Mickiewicz był niezwykle istotną postacią dla emigracji polskiej oraz dla Polaków żyjących w kraju. Jak podkreśla jego biograf Andrzej Kłossowski, „stawał się powoli człowiekiem instytucją, duchowym ambasadorem ojczyzny, z którego opinią liczyli się Polacy w kraju i władze francuskie”³.

A więc nie tylko Kraszewski, ale również Mickiewicz wywierał wielki wpływ na polskie społeczeństwo, tak bardzo rozproszone, kształtował opinię społeczną. Obaj byli dla Polaków bezspornymi autorytetami.

Ogromna korespondencja Kraszewskiego, zawierająca listy do niego przychodzące, dostępna w Bibliotece Jagiellońskiej, obejmuje rękopisy o sygnaturach 6456–6546, zatem 90 tomów listów adresowanych do pisarza przez niezliczonych korespondentów. Autor *Starej baśni* był życzliwie ustosunkowany do ludzi, miał wielu przyjaciół, otrzymywał też wiele listów od swoich czytelników i wielbicieli, a korespondowanie stanowiło jego codzienną aktywność. Pewna część tej korespondencji – listy wychodzące i przychodzące – została ogłoszona drukiem. Owe wydania są liczne, ale nie obejmują listów będących przedmiotem niniejszego artykułu⁴.

skrótce podają numery stron. Zob. też W. Mickiewicz, *Pamiętniki*. Oprac. K. Rutkowski, M. Troszyński. Warszawa 2012.

² Zob. A. Kłossowski: *Ambasador książki polskiej w Paryżu: Władysław Mickiewicz*. Wrocław 1971; *Mickiewicz Władysław*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 20. Wrocław 1975.

³ Kłossowski, *Mickiewicz Władysław*, s. 714.

⁴ Wykaz listów J. I. Kraszewskiego wraz z bibliografią edycji znajduje się w poświęconym mu tomie 12 „Bibliografii Literatury Polskiej »Nowy Korbut«”: *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys bibliograficzny*. Kraków 1966, s. 136–147. Wydania książkowe listów J. I. Kraszewskiego (opublikowane po ukazaniu się „Nowego Korbuta”) są następujące: *Listy do Adama i Joanny Miłaszewskich, rodziny Langie, Walerego Eljasza-Radzikowskiego*. Oprac. W. Danek. Wrocław 1966; *Listy do rodziny 1820–1863*. Cz. 1: *W kraju*. Oprac. W. Danek. Kraków 1982; *Listy do rodziny 1863–1886*.

Listy od Mickiewicza znajdują się w zbiorze o sygnaturze 6520, stanowiącym jeden z 90 wspomnianych tomów. Dodatkowo znajdujemy list Mickiewicza do Kraszewskiego z 21 V 1870 w rękopisie 6527 (k. 109). Jest to spuścizna Kraszewskiego, która do Biblioteki Jagiellońskiej trafiła niedługo po jego śmierci. O znaczeniu całego zasobu (rękopisy 6456–6546) wspomina Adam Bar:

nietrudno ocenić wartość tej korespondencji. Nie tylko historyk literatury znajdzie tutaj bardzo obfity materiał nawet do opracowań monograficznych, ale i historyk, badacz sztuki, dziejów filozofii w Polsce spotka się z niejednym ważnym i ciekawym przyczynkiem i szczegółem⁵.

Zanim listy przychodzące do Kraszewskiego znalazły się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, zostały oprawione przez jego rodzinę, być może na polecenie bratanka pisarza, Bogusława, lub ojca tegoż Bogusława, Kajetana⁶, co bardzo utrudnia pracę nad nimi, ponieważ przy oprawianiu użyto pasków papieru, do których przyklejone są listy, często ze szkodą dla tekstu: chodzi o słowa znajdujące się na końcu linii, na odwrotnej stronie kart (*verso*), i w niejednym przypadku można tylko snuć domysły⁷.

Z kolei listy Kraszewskiego do Mickiewicza znajdują się w zbiorze, który dotychczas ma jedynie sygnaturę akcesyjną Przyb. 101/65. Wiele istotnych informacji na temat tego zasobu przynosi maszynopisowa *Notatka o listach J. I. Kraszew-*

Cz. 2: *Na emigracji*. Oprac. S. Burkot. Wrocław 1993; *Listy do Władysława Chodźkiewicza*. Oprac. S. Burkot. Kraków 1999; *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego z Filipem Löbensteinem w latach 1877–1882*. Oprac. J. Łączewski, T. B. Hadaś. Tarnowskie Góry 2002; *Listy do Władysława Maleszewskiego*. Oprac. M. Obrusznik-Partyka. Piotrków Trybunalski 2011; *Pracujemy dla Polski. Listy Władysława Platera do Józefa Ignacego Kraszewskiego z lat 1863–1887*. Wstęp, oprac. Z. Pietrzyk. Kraków 2022. Edycje listów Kraszewskiego w czasopiśmie i dziełach zbiorowych (wykaz tytułów nieodnotowanych w „Polskiej Bibliografii Literackiej” online, obejmującej publikacje do 2003 roku – <http://pbl.ibl.poznan.pl/dostep> (data dostępu: 28 I 2023)): *Nieznane listy Józefa Ignacego Kraszewskiego do Wacława Aleksandra Maciejowskiego*. Oprac. T. Szperna. „Studia i Materiały Polonistyczne” t. 7 (2007). – *Listy Sygurda Wiśniowskiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego (1877–1881)*. Oprac. K. Z. Szymańska. „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 4. – *Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego z Władysławem Wisłockim ze zbiorów rękopiśmiennych Biblioteki Jagiellońskiej*. Oprac. M. Jaglarz. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” t. 62 (2012). – *Listy Jakuba Goldszmita do Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Oprac. B. Wojnowska. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 4. – „Korespondencje konstantynopolitańskie” *J. I. Kraszewskiego*. Oprac. M. Jaglarz. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” t. 68 (2018).

⁵ *Indeks korespondencji Józefa Ignacego Kraszewskiego przechowywanej w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej*. Zest. A. Bar. Kraków 1929, s. 11.

⁶ Kustosze z Oddziału Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej twierdzą, że w Bibliotece na pewno czegoś takiego nie zrobiono, ponieważ nigdy nie stosowano w niej podobnej praktyki, i przypisują ten niefortunny pomysł rodzinie Kraszewskich.

⁷ Nie chodzi jedynie o brak możliwości odczytania pewnych słów, na trwale zasłoniętych wspomnianymi paskami papieru. Otóż przed wykonaniem oprawy w wielu przypadkach listy zostały niewłaściwie ułożone w porządku chronologicznym i w takiej też kolejności oprawione. Poza tym w przypadku niektórych listów bez daty można przynajmniej w przybliżeniu ustalić czas ich powstania na podstawie wnikliwej lektury, a tutaj figurują nie tam, gdzie powinny figurować. Przytoczmy jeszcze inny przypadek. Na karcie 42 (według foliacji wykonanej w Bibliotece Jagiellońskiej) jest list rozpoczynający się *in medias res*. Z kolei na kartach 109–110 znajduje się list, który nagle się urywa. Okazuje się, że karta 42 stanowi ciąg dalszy kart 109–110 – chodzi o ten sam list, a pomiędzy jego obydwoma częściami mamy szereg innych dokumentów. Niestety, istniejący stan rzeczy jest „nie do ruszenia”.

skiego do Wł. Mickiewicza przekazanych Bibliotece Jagiellońskiej przez Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego w dniu 25 czerwca 1965 r., sporządzona 30 VI 1965 przez Annę Jałbrzykowską. Otóż nie udało się ustalić pochodzenia tego zbioru. Prawdopodobnie był on przechowywany w Bibliotece Polskiej w Paryżu, którą w czasie drugiej wojny światowej Niemcy wywieźli i zniszczyli w 75 procentach⁸. Jakimś sposobem ktoś te listy uratował i jakimś sposobem trafiły one do Polski. Władysław Mickiewicz zdeponował swoje archiwum w ufundowanym przez siebie Muzeum Adama Mickiewicza przy Bibliotece Polskiej w Paryżu, mieszczącej się do dzisiaj na Wyspie Świętego Ludwika⁹. Krótką charakterystykę tego zbioru znajdujemy u Mieczysława Rulikowskiego¹⁰. Według niego Muzeum posiadało 205 listów Kraszewskiego do Mickiewicza. Takich danych dostarczyło zapewne samo Muzeum w odpowiedzi na ankietę, o której wspomina Rulikowski¹¹.

Korespondencja obejmuje lata 1859–1887. Zazwyczaj są to listy dość pokaźnych rozmiarów. W korespondencji Kraszewskiego z Mickiewiczem znajdujemy 204 listy, a nie 205, jak pisze Rulikowski (103 w języku francuskim i 101 w języku polskim); z kolei, w korespondencji Mickiewicza z Kraszewskim – 205 listów (102 po francusku i 103 po polsku). Większość listów w obu zbiorach jest ze sobą powiązana (dany list stanowi odpowiedź na inny). Dokumenty te są oryginalne, własnoręcznie pisane przez autorów. Z pewnością nie posiadamy wszystkich listów, które Kraszewski i Mickiewicz między sobą wymienili; część uległa rozproszeniu i być może zniszczeniu, natomiast nic nam nie wiadomo o występowaniu takowych listów w innych kolekcjach niż Biblioteka Jagiellońska, oprócz jednego listu Mickiewicza do Kraszewskiego, który to list jest przechowywany w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, w rękopisie o sygnaturze 92 (t. II, k. 72–73)¹².

To właśnie w swoich *Pamiętnikach* przedstawia Mickiewicz znajomość z Kraszewskim (M 251–299). Cały rozdział VII pierwszego tomu *Pamiętników* poświęcony jest autorowi *Ulany*, od początku znajomości do ostatnich lat życia pisarza, chociaż ów rozdział tomu I powinien zatrzymać się na 1861 roku. Mickiewicz poznał Kraszewskiego we wrześniu 1858. Kraszewski przybył do Paryża, gdzie poszukiwał współpracowników do warszawskiego dziennika, którym wtedy kierował (M 251). Mickiewicz wspomina, że list z 30 VI 1859, nadesłany z Żytomierza, jest pierwszym listem, który otrzymał od Kraszewskiego (M 253–254). Pisarz zachęcał go w nim do posyłania kronik paryskich do zakładanego przez siebie dziennika w Warszawie, ale ta współpraca nie trwała długo. Podczas swojego paryskiego pobytu w 1858 roku –

Kraszewski prawie codziennie gościł u siebie najwybitniejszych przedstawicieli emigracji polskiej, co było powodem do namiętnych dyskusyj: emigracji było pilno zobaczyć kraj na arenie bojowej, kraj zaś niespokojnie badał, jak emigracja mogłaby mu w razie potrzeby dopomóc. [M 253]

⁸ Zob. L. Cuisinier, *Biblioteki paryskie podczas wojny 1940–1944. (Les bibliothèques à Paris pendant la guerre)*. „Przegląd Biblioteczny” 1947, z. 3/4. Znamienny jest fakt, że okupujące Francję wojska niemieckie nie obeszły się w podobny sposób z żadną z bibliotek francuskich.

⁹ Zob. F. Pułaski, przedmowa w zb.: *Katalog rękopisów Muzeum Adama Mickiewicza w Paryżu*. Oprac. A. Lewak. Kraków 1931, s. XIV.

¹⁰ M. Rulikowski, *Korespondencja Kraszewskiego*. W: *Księga ku czci Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Red. I. Chrzanowski. Łuck 1939.

¹¹ *Ibidem*, s. 438, przypis 10.

¹² Informacja niedawno pozyskana przez U. Klatkę.

Ponownie Mickiewicz spotkał się z Kraszewskim w roku 1861, ale odtąd – jak pisze w *Pamiętnikach* – „już nie stracił go z oczu i nie przerwał listownych wynurzeń” (M 253). Jednakże kontakt się urwał, a odnowił się w roku 1864, po powrocie Mickiewicza do Paryża po jego długotrwałych podróżach oraz po wydaleniu Kraszewskiego poza granice Królestwa Polskiego; wówczas to – jak pisze Mickiewicz – „korespondencja [...] rozpoczęła się znowu, żeby się już nie przerwać póty, póki on zdolny był utrzymać pióro w ręku” (M 254). Jak wiadomo, rok 1864 jest istotny jako czas dużej zmiany w dziejach Polski. Wspomina Mickiewicz: „Od tegoż roku byłem z nim [tj. z Kraszewskim] w stosunkach bez przerwy, widywałem się z nim w Warszawie, Dreźnie, Paryżu...” (M 254). Z *Pamiętników* wynika, że z Kraszewskim łączyła go szczerza przyjaźń. Podobne wrażenie można odnieść z listów.

Kraszewski pisze w listach do Mickiewicza o sprawach prywatnych, ale porusza również kwestie ogólne, polityczne i społeczne. Trudno jest krótko scharakteryzować tę kolekcję w całości, tak więc pokażemy jedynie kilka migawek. Gdy pisarz znalazł się na wygnaniu, podczas pobytu w Dreźnie – zatem w Saksonii, która niebawem miała stracić niezależność od Prus – ze względu na problemy finansowe próbował sprzedać gromadzoną przez 20 lat kolekcję ikonograficzną i prosił Mickiewicza o pomoc (list z 29 X 1864¹³), której ten próbował mu udzielić, o czym zawiadamiał korespondencyjnie. Z kolei w liście z 14 XII 1864 zajmuje się Kraszewski sprawą transferu polskich czasopism do Francji oraz sprawą ich sprzedaży¹⁴. List z 3 II 1866, podobnie jak kilka następnych, porusza kwestię przesyłania polskich książek do Francji¹⁵. Są to informacje istotne dla historii intelektualnej polskiej emigracji. Część listów dotyczy spraw związanych z publikowanym przez Mickiewicza tygodnikiem „L'Espérance”. W listach z tego okresu słychać echo ówczesnych wydarzeń politycznych, np. zbliżającej się wojny francusko-pruskiej (już w listach z 1866 roku) i ewidentną niechęć pisarza do Prusaków („ces sacrés Prussiens [ci przekleści Prusacy]”, jak możemy przeczytać w liście z 19 VI 1866, wysłanym z Krakowa¹⁶) oraz jego miłość do Saksonii. W listach z roku 1866 wiele miejsca poświęca wojnie między Prusami a Saksonią. Polacy, którzy mieszkali wtedy w Dreźnie, obawiali się, że Prusacy wydadzą ich Rosjanom, i te obawy w listach Kraszewskiego widać wyraźnie. Po swoim pobycie w Krakowie opisuje on w listach do Mickiewicza sytuację panującą w Galicji, czyli inercję i apatię ludności: „bankructwo powszechne, uważane za stan normalny [...], niewiarygodne odrętwienie”, jak możemy przeczytać w liście z 26 VIII 1866, którego w tej kolekcji nie ma, a o którego istnieniu i zawartości dowiadujemy się jedynie z *Pamiętników* Mickiewicza (M 257–258). Kraszewski informuje też o pomocy, jakiej udzielał polskim emigrantom przejeżdżającym przez Drezno, gdzie zatrzymywali się oni przed dalszą drogą do Paryża i Londynu. Listy z roku 1871 traktują o wojnie francusko-pruskiej. W listach z roku 1882 relacjonuje Kraszewski przygotowania do jubileuszu 50-lecia jego działalności pisarskiej, który miał się odbyć we wrześniu 1882 w Krakowie. I oczywiście sprawa pomnika Adama Mickiewicza zajmuje istotne miejsce w wielu listach jednego i drugiego.

¹³ Rkps Przyb. 101/65, pierwsza obwoluta, k. 15–16.

¹⁴ Jw., k. 17–18.

¹⁵ Jw., k. 22.

¹⁶ Jw., k. 44–46.

O wyborze Rynku Głównego na miejsce dla pomnika, a nie placu Franciszkańskiego, przesądził Kraszewski: „Ja zawsze byłem za głównym Rynkiem obok Sukiennic, ale ja tam¹⁷ miru nie mam” – czytamy w liście z 26 IV 1882¹⁸. Mickiewicz zajmował się rozpowszechnianiem dzieł Kraszewskiego po francusku. I te kwestie autor *Matki królów* również porusza, np. pisząc 23 IV 1882 z Drezna:

Cher Monsieur Ladislas. Toutes les traductions de mes ouvrages, qu'il Vous plaira d'entreprendre et de publier, je Vous autorise d'en disposer à votre gré, et je Vous transmets tous mes droits [Drogi Panie Władysławie. Jeśli chodzi o wszystkie tłumaczenia moich dzieł, których zechce Pan się podjąć i które Pan wyda, upoważniam Pana do dysponowania nimi dowolnie i przekazuję Panu wszystkie moje prawa]¹⁹.

Korespondencja ta odzwierciedla historię zidentyfikowania Kraszewskiego jako agenta rządu francuskiego, który prowadził działalność szpiegowską przeciw Prusom, historię jego aresztowania i więzienia w Magdeburgu²⁰. Bardzo osobistą nutę mają listy pisane przez schorowanego Kraszewskiego z San Remo, niedługo przed śmiercią, gdzie widać liczne cierpienia, fizyczne i psychiczne (lęk przed powrotem do Magdeburga, niepokój o byt materialny). Pomimo złego stanu zdrowia, problemów finansowych i obaw, że zostanie wydany Prusakom, o czym często pisze Mickiewiczowi, przebywający w San Remo autor *Boleszczyców* nie przestaje zajmować się sprawą krakowskiego pomnika.

Ogólnie mówiąc, znajdujemy w tych listach cenne informacje na temat ich autora oraz wielu wydarzeń okolicznościowych, także z życia emigracji polskiej; nie odnoszą się one jedynie do wielkich wydarzeń politycznych – i podobnie rzecz się ma w przypadku listów Mickiewicza.

Władysław Mickiewicz często pisał do autora *Starej baśni* o sprawach wydawniczych, „Bibliotece Ludowej Polskiej”, własnych przedsięwzięciach translatorskich, w tym o tłumaczeniu dzieł Kraszewskiego na francuski (w kilku listach wspomina o wydaniu *Sans cœur*), o Księgarni Luksemburskiej, wydarzeniach z życia emigracji polskiej, nieszczęściach, chorobach, zgonach i pogrzebach. Dużo miejsca w listach zajmują jego problemy, przy czym były to czasem problemy, w które wpędził go sam Kraszewski, tak jak proces, który wytoczyła mu hrabina Maria Czapska w związku z wydaniem *Próbek historycznych* jej ojca, Henryka Rzewuskiego²¹. Bardzo też interesował się Mickiewicz konfliktem francusko-pruskim i ogólnie polityką mię-

¹⁷ Chodzi o komitet, który w Krakowie miał pieczę nad tą sprawą.

¹⁸ Rkps Przyb. 101/65, druga obwoluta, k. 209.

¹⁹ Jw., k. 46.

²⁰ Działalność szpiegowska Kraszewskiego jest dzisiaj faktem powszechnie znanym i nie stanowi już żadnej sensacji. Warto przeczytać bardzo interesujący artykuł „*Korespondencje konstantynopolskie*” J. I. Kraszewskiego (zob. przypis 4), poświęcony temu epizodowi z jego życia.

²¹ Kraszewski odkupił rękopis tego dzieła od pewnego rosyjskiego cenzora, którego nazwiska nie ujawnił, a następnie sprzedał go Mickiewiczowi za 350 franków, co jak na tamte czasy było kwotą niewygórowana, ale też i niebagatelna. W rękopisie Przyb. 101/65 znajdujemy pokwitowanie wystawione przez Kraszewskiego w związku z przekazaniem rękopisu Księgarni Luksemburskiej i z otrzymaniem wspomnianej kwoty. Mickiewicz wydał wersję oryginalną tego dzieła, lecz również przełożył je na francuski i opublikował (*Récits d'un vieux gentilhomme polonais*. Paris 1866). Hrabina M. Czapska jako wierna poddana cara Rosji zażądała spalenia rękopisu i zniszczenia edycji. Sprawa procesu została poruszona w kilku listach, a w jednym z nich (rkps 6520, k. 38-39v; list bez daty) znajdujemy relację Mickiewicza ze spotkania z hrabiną (dokładny zapis ich rozmowy).

dzynarodową oraz życiem w Polsce. Wyraźnie widać, że darzył Kraszewskiego szczerym uczuciem i szacunkiem. Nawet formuły grzecznościowe kończące jego listy często nie są konwencjonalne ani banalne. Przytoczmy kilka przykładów z listów francuskich, ponieważ w języku francuskim owe formuły zazwyczaj przybierają postać sformalizowaną, natomiast u Mickiewicza wydają się autentyczne i oryginalne – z całą pewnością nie są to skostniałe formułki: „*Je vous serre respectueusement et affectueusement la main* [Z szacunkiem i uczuciem ściskam Pańską dłoń]”, „*Dieu vous garde, cher Monsieur, et mette fin à vos épreuves!* [Niech Bóg Pana strzeże, drogi Panie, i położy kres Pańskim trudnym doświadczeniom!]”, „*Bonne santé et affectueuses poignées de main* [Życzę Panu zdrowia i z czułością ściskam Pańską dłoń]”, „*Poignées de main bien cordiales* [Bardzo serdeczne uściski dłoni]”, „*Avec affection et respect* [Z uczuciem i szacunkiem]”, „*Portez-vous bien, cher Monsieur, et croyez-moi votre bien dévoué* [Oby Pan się miewał dobrze, drogi Panie, i proszę mi wierzyć, iż jestem szczerze Panu oddany]”, „*Pardon de ce retard involontaire à remplir votre commission, et mille et mille amitiés* [Proszę wybaczyć mi to niezamierzone opóźnienie z wypełnieniem Pańskiej prośby, i tysiące wyrazów przyjaźni]”, „*Bien des remerciements et mille amitiés de votre dévoué L. Mickiewicz* [Wielkie dzięki i tysiące wyrazów przyjaźni od szczerze Panu oddanego W. Mickiewicza]”, „*À vous de cœur L. Mickiewicz* [Całym sercem Panu oddany W. Mickiewicz]”.

Rzeczywiście, ileż serca Mickiewicz wkładał w swoje listy! W liście z 21 XII 1884, otrzymanym przez więźnia w magdeburskiej twierdzy być może w samą Wigilię, a z pewnością w Oktawie Bożego Narodzenia, kiedy zgodnie z ówczesnym polskim zwyczajem wciąż składano sobie życzenia świąteczne, na samym początku czytamy:

Le 1^{er} Janvier est une date où il est permis à tout prisonnier d'espérer un changement favorable et tous vos amis se flattent que leurs désirs deviendront bientôt une réalité. Je vous envoie à la polonaise un fragment d'hostie et les respectueuses cordialités de tous les miens [1 stycznia jest dniem, kiedy każdemu więźniowi wolno mieć nadzieję na odmianę jego losu, i wszyscy Pańscy przyjaciele spodziewają się, że ich pragnienia wkrótce staną się rzeczywistością. Zgodnie z polskim zwyczajem przesyłam Panu kawałek opłatka wraz z pełnymi szacunku, serdecznymi życzeniami od moich najbliższych]²².

Przyznać jednak trzeba, że Mickiewicz czasem traktował pisarza jak swego podwładnego, któremu zlecał różne sprawy związane z działalnością Księgarni Luksemburskiej. Zdarzało się, że nie dawał mu spokoju nawet wtedy, gdy tamten przebywał w magdeburskiej twierdzy, np. wręcz natarczywie prosząc go o pisanie artykułów do „*Revue universelle*”. O jednej i tej samej sprawie związanej z jego działalnością potrafił pisać w kilku następujących po sobie listach. Czasem można odnieść wrażenie (z pewnością niesłuszne), że była to przyjaźń interesowna. Mickiewicz był też bardzo skrupulatny w kwestiach finansowych i autorowi *Białego księcia* nie darował nawet centyma. Kiedy Kraszewski przebywał w Magdeburgu, pewnego razu poprosił Mickiewicza o drobne zakupy. Ten prośbę spełnił, nadał przesyłkę i tak oto napisał w liście z 24 IX 1885: „*Godets, vernis, port, emballage, le tout vous revient à 4 fr.* [Naczynia, lakier, koszt wysyłki i opakowania, wszystko to kosztuje Pana 4 franki]”. A nieco dalej dodał:

²² Rkps 6520, k. 264.

Vous aviez envoyé à la librairie 12 f. 30 c., et lui deviez 16 f. 65 c. Maintenant votre dette s'augmente de 4 f. pour les godets et le vernis... [Wysłał pan do Księgarni (Luksemburskiej) 12 franków i 30 centymów, a był pan jej winien 16 franków i 65 centymów. Teraz pański dług wzrósł o 4 franki za naczynia i lakier...]²³

Może się to wydawać nieco niefortunne, jeśli weźmiemy pod uwagę wszystkie bezinteresownie wyświadczony Mickiewiczowi przez Kraszewskiego przysługi, a także niezwykle trudną sytuację, w jakiej znajdował się pisarz, jego sędziwy wiek i zrujnowane zdrowie w związku z pobytem w więzieniu. Ale jest to tylko ciekawostka, która świadczy jedynie o problemach finansowych Mickiewicza, które były duże, uciążliwe i długotrwałe.

Na etapie wykonywania oprawy listów Mickiewicza do Kraszewskiego (rękopis 6520), najwyraźniej sądzono, że pierwszy list (k. 21–22)²⁴ pochodzi z roku 1858, skoro umieszczono go przed listem z 17 IX 1863. Czy oznaczałoby to, że posiadamy pierwszy list napisany przez Mickiewicza do Kraszewskiego? Nie, ponieważ obydwaj panowie poznali się we wrześniu 1858, a list nosi datę „10go stycznia” (przy tej okazji Mickiewicz składa Kraszewskiemu życzenia noworoczne). Rzeczywiście, data roczna zamieszczona na końcu listu może budzić wątpliwości. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że chodzi o 1858 rok. Jednak z całą pewnością list powstał w styczniu 1868. Otóż Mickiewicz pisze w nim o *Próbkach historycznych* Rzewuskiego, które, jak skądinąd wiadomo, znalazły się na półkach księgarskich w pierwszych dniach lutego 1868. Tak więc pierwszy zachowany list Mickiewicza do Kraszewskiego został napisany 17 IX 1863. Następny powstał 11 XII 1865 i od tej daty rozpoczyna się mniej więcej regularna korespondencja. Pomiedzy rokiem 1874 a 1877 występuje luka, nie ma też listów z roku 1880 i nie zachował się żaden list z roku 1887, kiedy to autor *Starej baśni* zmarł. Wydaje się to dziwne, ponieważ w rękopisie Przyb. 101/65 występują listy Kraszewskiego do Mickiewicza z tego właśnie 1887 roku. Najwięcej listów napisał Mickiewicz w roku 1866 – 32, i w roku 1885 – 38. Z kolei pierwszy zachowany list Kraszewskiego do Mickiewicza pochodzi z 30 VI 1859 (dokument wzmiankowany wcześniej), kolejne – z 6 VIII 1859, 16 IX 1859, 9 VII 1861, 29 X 1864, 14 XII 1864, 7 I 1866 – od tej daty korespondencja staje się regularna. Nie występują tutaj listy z lat 1873 i 1880. Zauważmy, że w zbiorze korespondencji Mickiewicza z Kraszewskim znajdujemy listy z roku 1873, zatem jakieś listy Kraszewskiego do Mickiewicza z tego okresu najprawdopodobniej zaginęły, tak jak zaginęły listy Mickiewicza do Kraszewskiego z 1887 roku. Z kolei ani w jednym, ani w drugim zbiorze nie występują listy z 1880 roku. Również dużo listów Kraszewskiego do Mickiewicza, podobnie jak w przeciwnym kierunku, powstało w roku 1866 – 23, i w 1885 – 39. Zażyłość między Kraszewskim a Mickiewiczem była tak wielka, że w ciągu jednego dnia autor *Doli i niedoli* potrafił wysłać trzy listy – tak zdarzyło się 3 III 1868²⁵. Ostatni zachowany list Mickiewicza do Kraszewskiego został napisany 31 XII 1886 w Paryżu. Ostatni list Kraszewskiego do Mickiewicza pochodzi z 4 III 1887, o czym ten drugi wspomina w *Pamiętnikach* (M 297). Niedługo potem, w dniu imienin, Kraszewski odszedł z tego świata.

²³ Jw., k. 330.

²⁴ Jest to list francusko-polski: pierwsze dwie strony napisane są po francusku, a ostatnia po polsku.

²⁵ Rkps Przyb. 101/65, pierwsza obwoluta, k. 98–103.

Kiedy oprawiano tom z listami Mickiewicza do Kraszewskiego, opatrzony dzisiaj sygnaturą 6520, odrzucono wszystkie koperty. Natomiast w zbiorze o sygnaturze Przyb. 101/65, zawierającym listy Kraszewskiego, zachowała się część kopert wraz ze stemplami i znaczkami pocztowymi. Kraszewski wysyłał listy z Drezna, Krakowa, Lwowa, Żytomierza, Londynu, Magdeburga, Genui i San Remo. Z kolei Mickiewicz pisał przede wszystkim z Paryża.

Dodajmy jako ciekawostkę, że w rękopisie 6520 znajdujemy jeden list po niemiecku. Jest to list napisany przez Mickiewicza w dniu 1 VIII 1883. Autor operował doskonałą francuszczyzną, bardzo dobrze pisał po polsku, ale ten list w języku niemieckim wygląda tak, jakby był przetłumaczony za pomocą dzisiejszych translatorskich narzędzi informatycznych.

Mickiewicz opublikował w *Pamiętnikach* niewielką część listów otrzymanych od Kraszewskiego, ale są to głównie pojedyncze passusy, często przytaczane niedokładnie, swobodnie i niejednokrotnie przekrecone cytaty, zatem fragmenty podane w taki sposób, że nie odzwierciedlają rzeczywistej wymowy oryginalnych listów. Nie można więc traktować jego *Pamiętników*, jeśli chodzi o cytaty z listów autora *Banity*, jako źródła do pracy badawczej. Tak więc np. w listach z roku 1879 poruszana jest sprawa przeniesienia prochów Adama Mickiewicza do Krakowa i wystawienia mu pomnika. Cytuję na podstawie rękopisu listu z 10 XII 1879, nadesłanego z Drezna²⁶:

Szanowny Panie Władysławie! Na list Wasz wczoraj odebrany spieszę Wam odpowiedzieć, że na całą treść jego się zgadzam. Kwestia przeniesienia zwłok jeszcze jest na dalszym planie, zaledwie ją poruszono, a w Krakowie, o ile go znam, będzie ona jeszcze wiele faz przechodzić, nim do jakiegoś przyjdzie postanowienia. Głównym motorem w tej sprawie jest młodzież uniwersytecka, ale ostatecznie stanowiąc będą ultramontanicy przywódcy i duchowieństwo. Na Wawelu, gdzieby przystało złożyć ś. p. Ojca Waszego – nie dadzą miejsca, i już przygotowano Kryptę na Skalce, gdzie są zwłoki Długosza i gdzie chcą wszystkich literatów, poetów, itd. osobno oddzielić, aby się nie bratali z królami i Hetmanami, choć niejednen z nich, jak Wasz Ojciec, narodowi hetmanił...

A teraz przytoczmy ten sam *passus* za Mickiewiczem:

Spieszę zawiadomić pana, że apróbuję wnioski jego wczorajszego listu. Sprawa przeniesienia zwłok pańskiego ojca leży na drugim planie. W Krakowie zaledwie zabrano się do niej, przez wiele faz jeszcze przejdzie, zanim jakaś decyzja zostanie powzięta. Inicjatywę w tej sprawie podjęła głównie młodzież uniwersytecka, ale ostateczne rozwiązanie zależy od ultramontanów i kleru, którzy nie pozwolą na Wawel, najbardziej odpowiedni na miejsce spoczynku dla pańskiego ojca, i już przygotowuje się krypta na Skalce; tam spoczywają szczątki Długosza, i jest projekt oddzielenia poetów i literatów, żeby nie bratali się z królami i hetmanami, chociaż niejednen z nich był, jak ojciec pański, narodu hetmanem... [M 270]

Obszerne cytaty z listów Kraszewskiego występujące w *Pamiętnikach* Mickiewicza nie mają nic wspólnego z edycją krytyczną ani w ogóle z edycją źródeł. Mickiewicz nie tylko dowolnie parafrazuje, ale też częściowo oczyszcza tekst z warstwy emocjonalnej; można zwrócić uwagę na usunięcie sekwencji „o ile go znam” w odniesieniu do Krakowa: „a w Krakowie, o ile go znam, będzie ona jeszcze wiele faz przechodzić, nim do jakiegoś przyjdzie postanowienia”, co oznacza, że w Krakowie

²⁶ Jw., druga obwoluta, k. 199–200.

długo się debatuje, zanim dojdzie się do konstruktywnej decyzji, i stanowi to cenna informacja o tym mieście. Co więcej, Mickiewicz wprowadza swoją warstwę emocjonalną, usuwając „duchowieństwo” i zastępując je „klerem”²⁷. To tylko przykład. Podobne przykłady można mnożyć, jeśli chodzi o modyfikacje i opuszczenia w przywoływanych listach, zarówno polskich, jak i francuskich – w polskim przekładzie dokonany przez Mickiewicza, który nie cytuje wersji oryginalnej, tylko od razu tłumaczy na język polski. To jego literacka próba, a nie pisanstwo Kraszewskiego. Przytoczmy jeszcze dwa podobne przypadki, choć jest ich naprawdę wiele. W liście Kraszewskiego z 24 XII 1884 czytamy:

*La vie est dure pour nous tous, et le temps est venu où il semble méritoire de la rendre pénible et difficile à tout homme qui est né Polonais. [...] Mais dans ce tourment il y a du bon... la douleur est comme le „hartowanie”... – le fer devient de l’acier...*²⁸

Mickiewicz oddaje to w sposób następujący:

Życie jest ciężkim dla nas wszystkich, i nadszedł czas, gdy wydaje się wskazane, ażeby uczynić je przykrym i trudnym dla każdego, ktokolwiek urodził się Polakiem. [...] Ta udręka ma i dobre strony. Przez cierpienie żelazo w stal się zamienia. [M 280]

W zasadzie nie „wskazane”, lecz „zasługujące na uznanie” albo „chwalebne”, „stanowiące tytuł do chwały”, natomiast tłumaczenie Mickiewicza czyni *passus* częściowo niezrozumiałym; z kolei sekwencja „*est comme le »hartowanie«*...” została całkowicie pominięta. Następnie w rękopisie listu występuje kilka paragrafów (k. 15–16), które Mickiewicz opuszcza i w ogóle tego faktu w żaden sposób nie sygnalizuje (wielokropkiem bądź inaczej), co czyni ten długi list nadzwyczaj krótkim. Inny przykład niedokładności znajdujemy w liście z 14 II 1885, również nadesłanym z Magdeburga: „*Je n’écris aujourd’hui que pour Vous assurer de ma meilleure volonté et de ma constante amitié*”²⁹, co Mickiewicz tłumaczy częściowo: „Dziś piszę do pana tylko po to, żeby go zapewnić o mej niezmiennej przyjaźni” (M 280). Jak widać, występująca przed „niezmienną przyjaźnią” sekwencja „*de ma meilleure volonté*” znika.

Dlatego listy Kraszewskiego do Mickiewicza zasługują na wydanie krytyczne, tym bardziej że w przywoływanych tutaj *Pamiętnikach* przytoczone są wyłącznie ich fragmenty – nie jest to edycja całości.

Pamiętniki są jednak cenne dlatego, że niektóre z cytowanych listów zaginęły, tak jak listy z 3 i 9 VII oraz z 5 IX 1885 (M 282).

Zastanawiające jest to, czemu oba zbiory nie stały się dotychczas przedmiotem edycji ani pogłębionych badań. Być może z powodu „nieprzyjaznego” pisma, zwłaszcza w przypadku listów Kraszewskiego, ale także Mickiewicza, przede wszystkim tych późniejszych, kiedy w związku z wiekiem pisał on coraz bardziej niedbale. A być może ze względu na język francuski, coraz mniej w Polsce znany. Niewielu było, czy jest obecnie, polskich romanistów pracujących na rękopiśmiennych teks-

²⁷ Mickiewicz był antyklerykałem, w przeciwieństwie do swych siostr, Kraszewski natomiast zwalczał klerykalizm, ale antyklerykałem nie był, co wynika z jego listów.

²⁸ Rkps Przyb. 101/65, czwarta obwoluta, k. 15.

²⁹ Jw., k. 21v.

tach źródłowych, również niewielu romanistów interesowały *polonica* w języku francuskim. Dodać należy, że z tymi listami zetknęło się liczne grono badaczy, o czym świadczą metryczki towarzyszące rękopisom, ale żaden nie podjął się wydania ani opracowania; zgodnie z moją wiedzą żaden badacz nie powołuje się też na ten zasób, nie jest on wzmiankowany w literaturze przedmiotu. Prawdopodobnie barierę stanowi przede wszystkim język francuski. Dlatego francuskojęzyczną korespondencję tych istotnych dla polskiej kultury postaci należy odkodować poprzez jej przetłumaczenie.

O zasadności opublikowania korespondencji Kraszewskiego pisze sam Mickiewicz w *Pamiętnikach*:

Nadużyłem może cytat z jego listów, ale nie mogłem zdobyć się na to, żeby go nie dopuścić jak najdłużej do głosu. Od początku do końca olbrzymiej korespondencji jego, z której przytaczam tylko nieliczne fragmenty, tchnie ta sama nienasycona ciekawość [...] i ten sam wiecznie czujny patriotyzm.

Zebrana w jedno, byłaby żywą kroniką współczesnej mu epoki. Powieści jego wyjdą z mody – jest to los wszystkich powieści, ale do korespondencji jego sięgnąłby z pożytkiem ten, kto chciałby zbadać wszystkie zmiany opinii publicznej w Polsce w ciągu tych lat pięćdziesięciu, gdy żwawe pióro Kraszewskiego zaznaczało z dnia na dzień najbliższe jej wahania. [M 298–299]

Podobnie można powiedzieć o Mickiewiczu, którego bardzo zajmowały sprawy polskie, polityczne i społeczne, który wiele dla nich uczynił i który także był świadkiem swojej epoki.

Obecnie w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (moduł „Dziedzictwo Narodowe”) jest przygotowywana edycja krytyczna wszystkich znanych listów wymienianych między Kraszewskim a Mickiewiczem, która ukaże się z obszernym wstępem i opracowaniem naukowym. Pracuje nad tym niewielka grupa badaczy: Monika Jaglarz (historyk, bibliotekoznawca oraz kustosz w Oddziale Rękopisów BJ)³⁰, Urszula Klatka (polonistka i kustosz w Oddziale Rękopisów BJ) oraz piszący te słowa (romanista), który jest jednocześnie kierownikiem projektu. O istnieniu dwóch powiązanych ze sobą zbiorów poinformowała mnie Monika Jaglarz i, prawdę powiedziawszy, gdyby nie ona, nigdy nie wpadłbym na pomysł realizowania tego przedsięwzięcia³¹.

Jeśli chodzi o zasady edytorskie w przypadku listów polskich Kraszewskiego, zostały one już dawno wypracowane przez jego wielkich znawców i edytorów naukowych: Wincentego Dankę i Stanisława Burkotą, którzy przygotowali przywoływane dwutomowe wydanie listów pisarza do rodziny³². Istotne są także wzory wypracowane przez Stanisława Burkotą w opublikowanej przez niego w roku 1999 edycji listów Kraszewskiego do Władysława Chodźkiewicza. Te same wzorce zostaną częściowo zastosowane w przypadku listów polskich Władysława Mickiewicza, celem ujednoczenia edycji. Kwestie edytorskie związane z listami napisanymi po francusku nie są tak skomplikowane jak w przypadku listów powstałych w języku polskim, gdzie ogromnym problemem jest choćby ortografia – wiadomo, że w tamtym

³⁰ Dodam, że z M. Jaglarz współpracuję od wielu lat i zawsze była to bardzo cenna współpraca.

³¹ Choć istnienie tego zasobu nie jest żadną tajemnicą: listy W. Mickiewicza do J. I. Kraszewskiego są faktem powszechnie znanym, z kolei informacja o rkpsie Przyb. 101/65, zawierającym listy Kraszewskiego do Mickiewicza, figuruje w tomie 12 „Nowego Korbuta” (s. 139, poz. 65a).

³² Zob. przypis. 4.

czasie we wszystkich trzech zaborach panowały odmienne zasady ortograficzne. Natomiast w języku francuskim od dawna istniała ściśle ustalona norma. Zresztą, co się tyczy Mickiewicza, posługiwał się on francuskim w stopniu doskonałym. Dokonał licznych tłumaczeń dzieł literatury polskiej na ten język, o czym już wspomniano. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że jego pierwszym językiem był francuski. Tak więc w przypadku jego listów francuskojęzycznych są poprawiane błędy, które nie wynikają z niewiedzy, tylko z roztargnienia czy pośpiechu. Wszystkie poprawki tego rodzaju zostały odnotowane w przypisach. Natomiast czymś zupełnie odrębnym są francuskojęzyczne listy Kraszewskiego. Sprawnie operował on językiem francuskim, ale był to dla niego język obcy, stąd liczne, niezamierzone błędy, choć zdarzają się również niefortunne formy, których musiał używać świadomie. Nie ma tutaj miejsca na wchodzenie w szczegóły, tym bardziej że studium używanego przez niego języka francuskiego będzie częścią wstępu do wydania korespondencji i będzie stanowiło cenną informację na temat tego pisarza. Posłużę się tylko jednym przykładem. Otóż Kraszewski konsekwentnie stosuje formę „*apprésent*” = „à *présent*”. Rzeczywiście w języku średniofrancuskim (*moyen français*) oraz w tzw. francuskim klasycznym (*français classique*) przyimek „à” często łączył się z następującym po nim wyrazem przy jednoczesnym podwojeniu początkowej litery spółgłoskowej, ale w drugiej połowie XIX wieku, a nawet już znacznie wcześniej, o czymś takim nie było mowy. Znajdujemy też tutaj pewne archaizmy leksykalne. Można zadać sobie pytanie o lektury, dzięki którym młody Kraszewski doskonalił swój francuski – pytanie, które pozostanie bez odpowiedzi. Czy dzięki takim dziełom jak *Próby* Michela Montaigne’a? Tłumaczyłoby to ów stan rzeczy.

Korespondencja Józefa Ignacego Kraszewskiego jest być może w większym stopniu interesująca dla historyka niż dla historyka literatury – tym bardziej sprawdza się to w przypadku Władysława Mickiewicza – choć przecież nie sposób oddzielić historii literatury od historii. Znajdujemy tutaj nie tylko wiele cennych informacji o ich życiu i działalności, ale również wiele bezcennych informacji na temat polskiej emigracji oraz spraw, którymi żyła wtedy Polska.

Abstract

PIOTR TYLUS Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0003-0925-3250

ON THE NEED TO PUBLISH JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI AND WŁADYSŁAW MICKIEWICZ'S CORRESPONDENCE

The subject of the paper is correspondence between Józef Ignacy Kraszewski and Władysław Mickiewicz (Adam Mickiewicz's eldest son) treasured in the Jagiellonian Library in two collections. The first contains Mickiewicz's letters to Kraszewski, labelled manuscript 6520, that came into the library after Kraszewski's death, while the second one, Kraszewski's letters to Mickiewicz, collection Przyb. 101/65, is of unknown origin (it most probably comes from the Polish Library in Paris). This collection of letters, written between 1859 and 1887, consists of 400 items in Polish and in French, has been unpublished to this day and little is known about it (it is unmentioned even in the subject literature), nevertheless it serves as a source of invaluable pieces of information on Kraszewski's and Mickiewicz's lives and works as well as on the Polish emigration.

JAN A. CHOROSZY Uniwersytet Wrocławski

BLUŹNIERCZY OJCZENASZ STANISŁAWA MAYKOWSKIEGO (I CORPUS DELICTI)

W biografii Stanisława Maykowskiego (1880–1961) niemałe zainteresowanie wywołuje epizod z 1914 roku, ciekawy jako element życia literackiego i jako zdarzenie odsłaniające splot zjawisk społeczno-politycznych nie tylko charakterystycznych dla monarchii Habsburgów czy – zwłaszcza – Galicji, lecz także powtarzalnych w różnych czasach, szerokościach geograficznych i formacjach kulturowych. Każda blasfemia, przy całym historycznym zróżnicowaniu treściowym, z reguły wywołuje reakcje, w których ujawniają się emocje, przekonania, a ponadto szyte grubym ścięciem oskarżenia ideologów. Tak było i w tym wypadku, choć w całej, zasadniczo dość znanej historii brakowało wielu istotnych faktów. Ustalenie wszystkich w dalszym ciągu jest utrudnione, głównie z powodu trwającej w Ukrainie wojny i ograniczenia dostępu do zbiorów archiwalnych we Lwowie, co dotyczy również kilku tytułów prasowych niedostępnych w kraju. Uznałem jednak, że mogę już przedstawić dość spory materiał, a zwłaszcza opublikować cały tekst wiersza Maykowskiego, owo *corpus delicti*. Mam nadzieję, że w nieodległej przyszłości zdołam dotrzeć do pozostałych źródeł, w tym urzędowych i sądowych, aby dramatyczną historię bluźnierczego ojczenasza odsłonić w pełni.

Rezygnuję z przedstawienia pogłębionej sylwetki Maykowskiego¹, ograniczając się do kilku relacji prezentujących go jako utalentowanego nauczyciela, na boku też pozostawiam (tymczasem?) kwestię wartości literackiej jego wierszy i ocenę kompetencji historyka literatury piszącego o Marii Konopnickiej i o *Anhellim* Juliusza Słowackiego – w obu tych sprawach zdania były podzielone. W pamięci uczniów wszakże różnicy zdań nie stwierdziłem. Jak opowiada Anna Kasprowicz-Jarocka:

W klasie mej siostry (była o klasę wyżej ode mnie) uczył Stanisław Maykowski, polonista, literat, poeta, związany też z teatrem. W późniejszych latach opracował podręczniki dla szkół. Znana była jego wysoka, urodziwa postać, flanująca po godzinie pierwszej ulicą Akademicką. Chodził, unosząc się jakby w górę za każdym krokiem. Klaniając się spotykanym uczennicom, robił szeroki gest swym dużym okrągłym kapeluszem i wznosił oczy, a raczej wpatrywał się nimi gdzieś w dal. Uczennice, oczywista,

¹ Podstawowym źródłem jest biogram w *Polskim słowniku biograficznym* (t. 20. Wrocław 1975), opracowany przez R. Skręta; tam bibliografia. Więcej szczegółów historycznoliterackich zawiera hasło K. Batory w kompendium *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny* (Red. J. Czachowska, A. Szałagan. T. 5. Warszawa 1997).

przyprawiał ten ukłon o zawrót głowy. Na lekcjach bywał nawet czasem surowy, ale głos jego i sposób bycia sprawiały, że był uwielbiany. Klasę, w której uczył, nastroił na tony wybitnie literackie².

Wspomnienie córki Jana Kasprowicza dotyczy lat 1907–1908. Z dużo starszym pedagogiem zetknął się Lew Kaltenbergh:

Stanisław Maykowski, uczący nas języka polskiego, przekroczył już dobrze czterdziestkę. I nigdy, ani na pierwszy rzut oka, ani potem, nie wydał mi się stary. Gdybym spotkał go dziś, odczułbym pewno zażenowanie ze względu na własne posunięcie się w latach. Maykowski był najprawdziwszym poetą, pierwszym żywym poetą, jakiego zobaczyłem z bliska. Był aż do granic nieprawdopodobieństwa rzetelny w ocenach i poglądach. Że kochał gest i pozę? Tak, ale pod gestami nie ukrywał próżni. Nikt jak on nie umiał rozsmakować nas w pięknie literatury. Nikt jak on nie umiał obrzydzić tandety, szmiry, łatwizny.

[...] A jeszcze Maykowski beztrząsowo dopuszczał się tego, co nam, sztubakom, było surowo wzbronione. Flirtował mianowicie z uczennicami od Strzałkowskiej. I – uchodziło mu to jakoś³.

Ostatni portret wyszedł spod pióra Mariana Naszkowskiego:

W trzeciej klasie zaszło wydarzenie, które wycisnęło ślad na kierunku mych późniejszych zainteresowań. Mieliśmy wtedy nauczyciela polskiego, nader ciekawego i sympatycznego człowieka. Był to wcale niezły poeta, lecz przede wszystkim wychowawca z bożej łaski i entuzjasta literatury polskiej. Nazywał się Stanisław Maykowski. Niestety, nie ma już dziś wśród żywych tego czarującego marzyciela o zapalanej głowie i gorącym sercu, zawsze pełnego inwencji.

On niewątpliwie pobudził we mnie zamiłowanie do języka, do pisania. Na którejś lekcji dał zadanie: napisać nowelkę na dowolny temat. [...]

Nowelka była zapewne bardzo naiwna. Opisywałem pożar w domu. Ale po wysłuchaniu jej pan Stasio swoim zwyczajem zaczął biegać po klasie i zacierać ręce. [...]

Na przerwie wziął mnie pod rękę jak dorosłego i przechadzając się po podwórzu – wśród zdziwionych spojrzeń uczniów – gorąco zachęcał do pisania.

Ze wspomnień ucznia VI Gimnazjum we Lwowie wybieram jeszcze dwa akapity:

W gimnazjum istniała dwuwładza. Składała się z dyrektora i księdza katechety. Dyrektor, przezywany jednogłośnie „Guzikiem”, był to mały pan z brzuszkim, srogі w spojrzeniu i ruchliwy jak kula. Jego dyszkant bez przerwy rozlegał się na korytarzu.

Katecheta – ksiądz Szulc, zażywny, czerwony „pomidor”, dynamicznie ingerował w całe życie szkoły. Był on równocześnie kierownikiem seminarium duchownego przy arcybiskupie i część jego wychowanków uczęszczała do naszego gimnazjum. Stanowili oni w szkole jego legion⁴.

Szkoła nie jest w mojej opowieści tylko scenografią, tłem, na którym rysuje się oryginalna i wyrazista postać lwowskiego nauczyciela pomagającego poetom i nowelistom. Jest jednym z dwóch pól bitewnych, na których rozgrywała się wojenka domowa tuż przed wybuchem wojny światowej.

Przed konfrontacją dwóch narracji snutych przez bezpośrednich uczestników

² A. Kasprowicz - Jarocka, *Córki mówią...* Warszawa 1966, s. 47–48.

³ L. Kaltenbergh, *Utanki stłuczonego lustra. Dzieciństwo na kresach – tamten Lwów*. Warszawa 1991, s. 45.

⁴ M. Naszkowski, *Lata próby*. Warszawa 1965, s. 24–25. Lewicowe (i komunistyczne) przekonania memuarysty nie rzutowały, jak się wydaje, na ocenę szkolnej rzeczywistości. Komentując lwowski zjazd sodalicyj mariańskich, pisała „Krytyka” (1914, z. 6, s. 379): „Jeden [...] z profesorów powtarzał piosenkę, że szkoła obecna za mało na to baczy, że jedynie religia daje fundament zasadom etycznym, i żądał w tym kierunku jeszcze większego współdziałania szkoły. Należy mianowicie do tego współdziałania wciągnąć – prócz katechety – także całe grono profesorów”.

wydarzeń odwołam się do błędnej w szczegółach, ale obiektywnej relacji świadka, jakim był Jan Parandowski. Pomijam opis Maykowskiego-suplenta (zastępcy nauczyciela), z którym autor zetknął się raczej przelotnie w 1905 roku w IV Gimnazjum, choć i jego wrażenie było ogromne, a sympatia trwała. Dodam od razu, że w 1906 roku Maykowski złożył egzamin nauczycielski i został pełnoprawnym pedagogiem. Dalej Parandowski wspomina:

Było to wieczorem, już latarnie zapalono, mógł to być wieczór jesienny, wracałem z uniwersytetu – byłem na pierwszym roku i moje zajęcia trzymały mnie do późna w gmachu przy ul. św. Mikołaja – wracałem bez pośpiechu, zbaczając to w stronę księgarni, to w stronę redakcji dzienników, które rozklejały na murze ostatni swój numer. Tak właśnie zobaczyłem świeżą „Gazetę Wieczorną”, szklistą od kleju, a w niej odcinek z wierszem Maykowskiego *Ojciec nasz*. Kupiłem ten numer, by go przeczytać w domu. Wiersz był bardzo burzliwy, ostra kłótnia z Panem Bogiem⁵.

Pamięć zawiodła Parandowskiego na pewno w sferze chronologii (na jesień 1913 przesunął to, co miało miejsce wiosną 1914). Nie potrafię stwierdzić, czy istniała realna możliwość zaopatrzenia się w numer gazety z bluźnierczym wierszem, choć istnieją dowody (przynajmniej trzy), że wydrukowany tekst był w rękach osób zaangażowanych w sprawę i aktywnych w publicznym sporze.

W dwóch narracjach snutych przez głównych uczestników wydarzeń na plan pierwszy wysuwają się wspomnienia Stanisława Wasylewskiego, opublikowane w 1937 roku i wznowione w 1957 – a konkretnie ten ich rozdział, który odnosi się do marca 1914 i pracy w redakcji lwowskiej „Gazety Wieczornej”⁶. Opowieść jest długa, potoczna, przyprawiona humorem i złośliwością. Wybieram z niej najistotniejszy fragment:

Jest wiosna 1914 roku. Szesnasty dzień marca 1914. Tarapaty mam straszliwe i najmilsze. Bataglia wędruje po świecie, jego zastępca choruje we Lwowie. Szefuję sam. Już dobry tydzień pomiędzy piorunami spóźnionych kolumn, nienapisanych entrefiletów, zagubionych skryptów. Nie wychodzę w ogóle z redakcji. Władysław Milko, redaktor wydania porannego, obserwuje mnie zezem i on jeden nie życzy mi złamania karku.

A metrampaż siedzi na karku. Potwór wzruszający: ma żonę, dzieci i skomli wciąż o tym, że stracił posadę.

Moment jest taki. Lewą ręką wyciągam z szuflady felieton wierszy Maykowskiego, całą ich plikę wy dostał onegdaj od autora Jacek Frühling, zastępujący sekretarza redakcji. Pierwszy z kraju manuskrypt spośród wielu pisanych na liniowanym, wydartym z zeszytów szkolnych papierze, by udobruchać potwora-metrampaża. Długość dobra, wypełni kolumnę pod kreską. Tytuł *Ojciec nasz*. To również dobre, bo Maykowski miał takie miłe dotknięcie figur przyrodnych, chrystusików. Drugą ręką odwalam dalej następne sto wierszy. Noc, świt i dzień. Całkiem nowy dzień. Milko z zezem poszedł spać. Ja dukwię dalej, montując numer. Telefonematy, paty, adiustacje. Obrzask, niedosmak nikotyny w ustach. I rewizje na półjawie. Nareszcie stop. Ostatnia kolumna z kalandra. Godzina pierwsza z minutami w południe. Niech tylko maszyna ruszy, będę się mógł zdrzemnąć nad biurkiem. Ruszyła, zdrzemnąłem się. Z gęsią skórką rozigranych i kastygowanych kilkudniową bezsennością nerwów, w żartkim śpiku młodego bobasa, który zaszył się nosem w poduszkę ze skryptów i mokrawych, czerniących płacht korekty.

Nagle rwetes kroków na schodach. Znam, znam głos ten. Pewnie trzeba coś wyskrobać. Wpada Zdżiszio Tranda, późniejszy dyrektor Pata w Poznaniu, ówczesny technik „Gazety Wieczornej”. Wyskakuje ze snu chętnie, przepadam bowiem za taką skrobanką błędów na gorąco. Najpierw trzeba osadzić,

⁵ J. Parandowski, *Stanisław Maykowski*. W zb.: *Szkice*. Seria 2. Warszawa 1968, s. 65–66.

⁶ Zob. B. Langer, *Początki pracy redakcyjnej Stanisława Wasylewskiego*. „Rocznik Historii Prasy Polskiej” 2021, z. 2. Korekty wymaga podany przez autorkę (*ibidem*, s. 168) jako prawdopodobny numer pisma skonfiskowanego z powodu wiersza Maykowskiego – nie był to nr 1791, lecz 1774.

jak konia na zadzie, rozpędzoną maszyną rotacyjną, wyjąć rozgrzany srebrzysty odlew, niby wafel gigantów, i wyciąć zeń dłutem owe groźne dla porządku społecznego czy paragrafu policyjnego ustępy. Matowo-srebrny aliaż odlewu polyskać będzie w zranionych miejscach jak lustro, jak klinga demeszki.

Wyskrobać? Tranda uśmiecha się chytrze, maskując swój triumf nad moją gafą, gafą zastępcy szefa, a ten zastępca myśli sobie, że pewnie jakieś głupstwo i nie ma o czym mówić.

Wyskrobać? Komu i po co? Nakład odbity w całości (pięć czy sześć tysięcy). Już poszedł na miasto.

Można więc spokojnie czytać z czystodruku równocześnie z P. T. Publicznością, która już ma gazetę w rękę przy stolikach kawiarnianych.

Więc czytam. („Dziwnie uczące czytanie”):

OJCZE NASZ

Kto nas do Ciebie mówić
uczył? We włosów bieli
dziś stoim. Słów tych słodkich
dawnośmy zapomnieli.

No dobrze, ale idźmy dalej. Mięciusięki zwykle i jedwabnosłowy liryk zaczyna fikać, zwią pięść i nuże nią wygrażać staremu Panu Bogu. Żeby nie czekał, aż mu my wszyscy skarg do nieba naszłem, lecz już zaraz, na zapas, nawiedził nas ślepotą i kaszlem (dla rymu).

Gdy legniem w złocie lata
radości odpoczynkiem,
łam gałąź pełną jabłek
pod naszym małym synkiem
i staw daj naszym córkom
z posepną szarą wodą,
by się gdzie miały topić
blisko, gdy je uwiodą.

Ciemno przed oczami. Rozbudziłem się już zupełnie. I zachodzę w głowę, co się stało Maykowskiemu, o którym mówią panienki – jego uczennice, że cechuje go raczej bigoteria niż taka bezbożność, *iz principialnoj toczki zrjerja*. I czytam dalej, uważając, że im dalej, tym gorzej grzbiecą się zwrotki poematu, przechodząc w sztubacki stek bluźnierstw i brutalną parodię.

Z ócz naszych wypij młodość,
usty Cię struchlałemi
i tak będziemy wielbić
na niebie i na ziemi!

I tak dalej przez 24 czworowiersze w deseń jaskrawy, nawet w tomiku wierszy nie do druku.

Ryczę wreszcie: „Kto czytał rewizję numeru?” Nikt nie czytał. Korektorka wezwana do raportu bełkoce w spazmach. Zauważyła, naturalnie, że bluźnierstwo, nawet poprawiła wszystkie błędy literalne, próbowała zwrócić uwagę metrapaźowi, ale pan redaktor wie. Wiem, wiem, pani jest panną z dobrego domu, a metrapaź nie przebiera w jaskrawiźnie kłątów. Diabli mnie biorą. Kto czytał rewizję?! Jest jakiś kleks u dołu. Mój, ale ja nie czytałem. Bafomet czytał i podpisał moim szyfrem.

Dziś jeszcze czuję dreszcz na wspomnienie. Próbuję ostro uratować prestiż i broń poety. Przecież Mickiewicz także. Niestety wiersz jest słaby. Gadulstwo rozcieńczone pięknym słówkiem. Za długie, za gładkie. I za takie coś płacić dymisją z rządowej posady, Maykowski jest bowiem rzeczywistym c.k. profesorem gimnazjalnym. Kuniec pieśni – jak mówią w Poznaniu.

Za chwilę cerata z półksiężycem, policjant. Konfiskata nakładu. Za godzinę autor zdruzgotany. Człowiek głęboko wierzący nie posiada się z wściekłości, że taki właśnie strzęp osobistej, chwilowej depresji, że taki brulion czy projekt wyrzwał z jego waliz. „Żeby to był przynajmniej dobry wiersz”.

Telefonuję „dringend” do Wiednia (VIII, Ledergasse 4). Raport o wypadku, postawienie się do dyspozycji. Battaglia w ciągu rozmowy wyrывa sobie włosy z brody, której też dziś nie posiada. Pojutrze przyjedzie.

A dziś? Dziś wieczorem odbyło się uroczyste posiedzenie c.k. Rady Szkolnej Krajowej we Lwowie, która (cytuje dosłownie z tekstu urzędowego) uchwaliła zawieszenie w urzędowaniu c.k. profesora Sta-

niślawą Maykowskiego i wytoczenie mu śledztwa dyscyplinarnego za umieszczenie w odcinku „Gazety Wieczornej” wiersza *Ojcz nasz*.

Mojej dymisji natomiast nie przyjęto. Musiałem tylko ogłosić oświadczenie z ubolewaniem oraz słowami: „Wiersz ów przyjąłem do druku, jak to się z utworami literackimi czynić zwykło, na odpowiedzialność autora i w przekonaniu, że enuncjacjom poetyckim, o ile wychodzą spod piór znanych pisarzy, należy zostawić pełną swobodę”.

Sprawa nabrała rozgłosu. Dymisja poety-profesora za wiersz bluźnierczy, to się rozniosło poza Lwów szybko. Wilhelm Feldman pisał o incydencie w swojej „Krytyce” i obiecywał Maykowskiemu zaprotegować wydanie tomu poezji u samego Mortkowicza („Pod Znakiem Poetów”).

Ja zaś miałem odpowiadać przed sądem. „Stanowczo proszę pana, to są te rzeczy – doradzał mi prof. Bronisław Gubrynowicz – skandal, lepiej jechać do Warszawy. I dawał mi list do Ferdynanda Hoesicka. Hoesick znał mnie z żartobliwej satyry *Smutno mi, Boże* i był mi wtedy życzliwy.

Uciekać? Nie. Stałem się przed sędzią śledczym.

„To będzie sprawa o obrazę Boga Ojca – warknął pan sędzia surowo, unosząc się znad biurka napuchniętego protestami, memoriałami związków, towarzystw, sodalicji. – Co pan ma na swe uniewinnienie?”

Nic nie miałem na swe uniewinnienie. W drzwiach zetknąłem się ze swym dawnym profesorem, prefektem sodalicji mariańskiej, który zeznawał jako biegły. Radca dworu i cenzor, Krechowicki, obiecywał mi, owszem, instancję. „Ale do pewnych granic, zrozumie pan chyba”. Zrozumiałem chyba.

Kwiecień, maj; śledztwo szło swoim tokiem normalnym, nie licząc się z faktem, że ma w ogóle czas do lipca 1914. A kiedy w sierpniu kładłem maciejówkę legionową, było może i trochę uciechy z tego, że przechodząc ul. Batorego, zasalutuję panu sędziemu. Marceli Krajewski, który był szarżą, robił z tego powodu jakieś złośliwe dowcipy⁷.

Na tej relacji, dość ironicznej wobec talentów poetyckich Maykowskiego, bezceremonialnie kpiącej w licznych akapitach (tu pominiętych), opierali się historycy literatury i biografowie, piszący o Maykowskim-bluźniercy lub o Wasylewskim-redaktorze. Inny punkt widzenia utrwalili Parandowski, który – mimo usterek pamięci – o blasfemicznym ojczenaszu wyrobił sobie zupełnie odmienną opinię niż lwowski dziennikarz. Przypuszczam, że jego ocena uwzględniała sympatię i szacunek dla Maykowskiego, ugruntowane w młodości, a związane z jego zasługami dla edukacji polonistycznej kilku pokoleń.

Parandowski, zaprzyjaźniony z poetą, wiedział, że pracował on nad autobiografią, której jednak nie zdążył opublikować. Do zbiorów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie trafiła w 1987 roku spora spuścizna Maykowskiego, w tym rękopiśmienny brudnopis i maszynopis obszernej opowieści zatytułowanej *Domy i dymy*. Z tego pamiętnika wybieram dłuższy fragment, w którym cała historia wygląda zupełnie inaczej niż w narracji Wasylewskiego:

Ten względnie pomyślny okres mego życia nie trwał długo. Raz w nocy, zajęty przygotowaniem lekcji, usłyszałem, że ktoś dobija się do mego parterowego okna. Był to sekretarz „Gazety Wieczornej”.

– Nie dostaliśmy wierszy do jutrzejszego felietonu – uzasadniał swój napad. – Pan Wasylewski mi zakazał wracać bez nich.

Uspokoilem napastnika:

– Są gotowe, widzi pan, tylko ołówkiem pisane, a teraz przepisywać nie mam czasu. Zrobię to jednak na pewno wcześniej rano i przyniosę skrypt do redakcji.

Dopiero po przypięczeniu obietnicy słowem honoru poszedł sobie. Pracowałem długo, prawie do trzeciej. A tu trzeba jeszcze przepisywać! Pod wpływem zmęczenia zapewne, razem ze świeżymi, przepisany na czysto wierszami, chwyciłem w ręce jakiś walający się na biurku, widać z teki wyrzu-

⁷ S. Wasylewski, *Niezapisany stan służby*. Warszawa 1937, s. 101–106.

cony nieużytek, powstały przed dziewięciu laty, smarowany zresztą ołówkiem, i wsadziłem go razem z tamtymi do koperty, wręczoną o siódmej rano woźnemu redakcyjnemu. To, co nastąpiło później, opisuje Wasylewski w swojej książce pt. *Niezapisany stan służby*, poświęcając mi w niej osobny rozdział. Naturalnie, spycha tam winę na mnie, broniąc się dość dziwną zasadą: „Utwory autorów znanych drukuje się bez poprzedniego czytania”. Co wynikało z tej zasady naprawdę niebezpiecznej? Że w redakcji pojawiła się wnet żandarmeria, numer pisma skonfiskowano, a ja... Trudno kryć prawdę: nie tylko wyleciałem z posady profesorskiej, ale i pociągnięto mnie do odpowiedzialności sądowej, „za obrazę Boga”, i groziło mi – w klerikalnej Austrii przecież – aż sześćoletnie więzienie. Ten *Ojciec nasz*, którego wstydziłem się jako nieudatego, zanadto młodzieńczego wiersza, narobił mi rozgłosu takiego, jak żaden mój utwór dobry. Jezuiti odprawili nabożeństwo „celem odegnania gniewu Bożego od murów miasta” i chcieli przy pomocy arcybiskupa Bilczewskiego rozszerzyć tę pobożną akcję, na szczęście bez skutku. Popularna wtedy sodalicja mariańska, usłyszawszy, że jestem wierzącym katolikiem, zażądała, żebym ogłosił to w wydawanym przez nią organie i potępił swój drukowany przez nieuwagę utwór. Byłem za dumny, żeby się usprawiedliwiać przed „opinią”, i odmówiłem prezesowi tego Towarzystwa, baronowi Konopce. Człowi uczeni i pisarze ówczesni: rektor filozof Twardowski, profesor Uniwersytetu wówczas, no i poeta Kasprowicz, krytyk krakowski Feldman oraz profesor literatury polskiej w Krakowie Chrzastowski, napisali i chcieli ogłosić zbiorowy protest przeciw mieszaniu się cenzury do spraw twórczości literackiej i zbrali aż siedemdziesiąt podpisów pod tym dokumentem, ale jakich! Były tam nazwiska najznakomitszych twórców ówczesnych. Niestety, wybuch wojny przeszkodził ogłoszeniu tego pisma. Za to mniejsze osoby były przeciw mnie. Jakaś wiekowa pani napuła mi pod nogi, gdy szedłem przez plac Bernardyński. Dostawałem też sporo pogardliwych listów. Co było robić? Nawet sławny adwokat Grek nie chciał podjąć się obrony w razie dojścia do procesu.

– Chyba za cztery lata – odpowiedział dowcipniś na mą prośbę. – Bo nie znam się na Panu Bogu i musiałbym przedtem przestudiować, no i ukończyć teologię.

Na razie przyszło do trwającego aż trzy miesiące śledztwa. Zakończyła je wojna. W pierwszy dzień po wejściu Rosjan do Lwowa szedłem ulicą Batorego, na której mieścił się Sąd Karny. Nagle z okna tuż nad sobą słyszę znany głos.

– Panie profesorze – wzywał mnie kierujący śledztwem radca Witoszyński – uwolnię pana. Proszę przyjść do mnie zaraz i podpisać uwolnienie.

W kilku skokach byłem u drzwi jego kancelarii, by uczynić zadość żądaniu. Dopiero potem domyśliłem się, że ten porządny bardzo człowiek, ale Rusin, i to moskalofil, nie wierzył w powrót Austriaków do Lwowa i to pobudziło go do wspaniałomyślności. Za co mu byłem więcej wdzięczny? Za puszczenie mnie do sali, w której mieściły się zeznania świadków w mej sprawie, składane naturalnie pod pieczęcią tajemnicy.

– Niech pan je sobie przeczyta! – rzekł z uśmiechem. – Na pewno zajmie pana ta lektura.

Nie pomylił się. Trwała ona pewnie cztery godziny. Wtedy dopiero przekonałem się, jak my nic nie wiemy o prawdziwym stosunku innych ludzi do nas. Nie chciałem wierzyć oczom, odczytując te zeznania. Osoby, rzekomo najbliższe, obrzucały mnie stekiem opinii nieprzyjajnych, a ci, których uważałem za zdecydowanych wrogów, byli naprawdę gorącymi przyjaciółmi. Najwięcej oddaną mi przyjaciółką okazała się moja porzucona przecież... żona.

Nie było czasu do długiego namysłu. Na gwałt spakowałem się i uciekłem z Helena, rozumie się, do podnajętego pokoju z kuchnią na miłej ulicy 29 Listopada, ale w nie bardzo miłym domku, z posażkiem Matki Boskiej jako sąsiadem. [...]

Dobrze, że wypłacono mi akurat zaległości „pensyjne” za trzy lata, bo dopiero teraz uznała władza szkolna moją niewinność w sprawie ojczenasza⁸.

Dość enigmatyczne stwierdzenie o niezbyt miłym sąsiedztwie łatwo wytłumażyć: ulica 29 Listopada (obecnie Konowalca) biegła równolegle do Murarskiej (później Mączyńskiego, dzisiaj Jefremowa), a kamienicę pod numerem 49 ze świętą figurą, jedną z najpiękniejszych we Lwowie, wybudowano w 1906 roku dla To-

⁸ S. Maykowski, *Domy i dymy*. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, mpis 845, t. 3, k. 85–87.

warzystwa Wzajemnej Pomocy Kapłanów⁹. Było to stowarzyszenie, które wydawało „Gazetę Kościelną”, zaangażowaną w piętnowanie bluźniercy. O złych stosunkach z klerem wspominał po latach Maykowski w dwóch listach zachowanych w Dziale Rękopisów Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu. Przytoczę oba fragmenty, których kontekstem są starania o posady w teatrach Lwowa, Poznania i Bydgoszczy. Najpierw list do Juliusza Balickiego, gdzie Maykowski wymienia arcybiskupa lwowskiego Józefa Bilczewskiego:

Wielce Szanownego i Laskawego Pana atakuję po raz drugi, nie w sprawie literackiej wszakże. Mam do Pana ogromną prośbę. Nie wiem, czy Pan o tyle zna moją przeszłość, że nieobce Panu są moje studia nad teatrem i teatrologią oraz fakt, że sam jestem ukończonym uczniem dwóch aż kolegów szkół dramatycznych, co w związku z kilkunastoletnią pracą krytyczno-teatralną pozwala mi starać się o kierownictwo teatrem. Kiedy WPan był jeszcze we Lwowie, stawałem do konkursu i miałem na ostatnim posiedzeniu komisji] teatralnej 14 głosów na 18, padłem zaś jedynie skutkiem wysłania listu arcybiskupa] Bilczewskiego do części komisji, listu zwróconego przeciw mnie. Dziś te niechęci kleru ustały i wyrównałem stosunki z nim, polegające głównie na nieporozumieniu [...] ¹⁰.

W liście do Witolda Bełzy, najprawdopodobniej z kwietnia 1923, wymieniając Pawła Gantkowskiego, ponownie Bilczewskiego i kardynała Edmunda Dalbora, donosił:

Do Bydgoszczy napisał również szwagier mój, mający duże wzięcie w Wielkopolsce lekarz i prof[esor] uniwersytecki] w Poznaniu, dr Gantkowski. Z ostatnim listem arcyb[iskupa] Bilczewskiego do ks. Dalbora, dla mnie o tyle ważnym, że niegdyś miałem we Lwowie z klerem zatarg, którego echa, nie wyświetlone przez kompetentną stronę, mogłyby mi zaszkodzić, otóż z tym ostatnim listem, przyrzeczoną mi, czekam na moment rozstrzygający ¹¹.

W Poznaniu udało się to, co było niemożliwe we Lwowie i co się nie powiodło później w Bydgoszczy – w 1922 roku Maykowski został kierownikiem artystycznym Teatru im. Heleny Modrzejewskiej, ponadto wykładał w Szkole Dramatycznej i był kierownikiem literackim „Kurieria Poznańskiego”.

Trwałość afektu nie powinna dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę intensywność piętnowania, z jakim spotkał się autor trawestacji *Modlitwy Pańskiej*. A przecież nie miał jak odierać zniewagi i – o czym świadczą przytoczone fragmenty – wcale nie chciał dowodzić wartości literackiej inkryminowanego utworu ani tym bardziej stroić się w czarny pancerz ateisty czy, Boże broń, satanisty. Stał więc na zupełnie innej pozycji niż jego poprzednicy na polu bluźnierstwa, choćby Stanisław Przybyszewski czy Tadeusz Miciński, głoszący suwerenność wielkiej sztuki i niezależność artysty. Można pytać, czy utwór napisany w 1905 roku – roku rewolucji – był manifestacją radykalizowanej świadomości, przejawem buntu, czy raczej literacką wprawką młodego człowieka, niczym „nowela na dowolny temat” otwierająca na nowe doświadczenie pisarskie. Jest fakt, który można zinterpretować jako potwierdzenie dość poważnego stosunku Maykowskiego do *Modlitwy Pańskiej*, jako sygnał

⁹ Zob. P. Włodek, A. Kulewski, *Lwów. Przewodnik*. Pruszków 2006, s. 293–294.

¹⁰ S. Maykowski, list do J. Balickiego, z 15 III 1922. Bibl. Ossolineum, rkps 14310, k. 41, 43.

¹¹ S. Maykowski, list do W. Bełzy, z IV 1923. Bibl. Ossolineum, rkps 14590, k. 47, 46. W obu tekstach pomieszano kolejność listów.

głębokiej refleksji filozoficznej nad dziełem, które do niej nawiązywało. Wspominając okres przed 1912 rokiem, pisał Juliusz Szygowski, wtedy lwowski gimnazjalista:

W tym mniej więcej czasie prof. Stanisław Maykowski miał serię odczytów o *Ojcie nasz* Augusta Cieszkowskiego, o czym nasi profesorowie wspominali w czasie wykładów i zachęcali nas, abyśmy poszli na jeden chociaż z tych odczytów¹².

No cóż, wydaje się, że większą roztropnością wykazał się Mikołaj Biernacki (Rodoć), którego równie bluźnierczy *Ojcie nasz ultramontański* z 1876 roku skutecznie pozostał swego czasu w rękopisie¹³.

Utwór Maykowskiego znalazł się w skonfiskowanym numerze 1774 „Gazety Wieczornej” z poniedziałku 16 III 1914. Kampanię prasową, którą zamierzam przedstawić w porządku chronologicznym, zainicjowało lwowskie „Słowo Polskie”, dziennik Stronnictwa Demokratyczno-Narodowego, już w piątek 20 III piórem R. S. w notce zatytułowanej *Arogancja*:

Wiadomo od dawna, że „Gazeta Wieczorna” jest organem żydowskim. Nikt też nie żąda od niej zrozumienia polskiej kultury katolickiej. Ale można przecież żądać, aby Żydzi, o ile po polsku swe gazety drukują, mieli na tyle choć taktu, aby nie obrażać uczuć polskiego chrześcijańskiego ogółu jawnym naigrzywaniem się z podstawowych naszych wierzeń.

Co by powiedzieli Żydzi, gdyby które z polskich pism wydrukowało wiersze trawestujące modlitwy żydowskie i wymyślające Jehowie za lichwę i oszustwa dzieci Izraela? Tymczasem „Gazeta Wieczorna” drukuje wiersze, które pod tytułem Chrystusowej modlitwy *Ojcie nasz* są stekiem ordynarnych i głupich bluźnierstw.

Jeśli wydawcy „Gazety Wieczornej” sądzą, że zaszczerpany przez nich rozkład moralny w społeczeństwo nasze łatwiej do umysłów polskich przeniknie, gdy mu dadzą formę pseudopoezji, to się mylą. Społeczeństwo nasze ma się już na baczności przed obcymi wpływami¹⁴.

W ostatnim zdaniu pojawia się jeden z dwóch kluczowych w tej sprawie wątków, na dużą skalę podjęty przez „Słowo Polskie” – redagowane, przypomnę, przez Zygmunta Wasilewskiego – po kilku dniach. Otóż w wydaniach popołudniowych dziennika od czwartku 26 III do piątku 3 IV wydrukowano 6-częściowy artykuł *Sprawa masonerii w Polsce*, temat zaś trzykrotnie wracał jeszcze między wtorkiem 7 IV a środą 15 IV¹⁵. Powiązanie masonerii z Żydami było jednym z głównych motywów wszystkich tych publikacji.

W sobotę 21 III do kampanii prasowej włączył się tygodnik „Kronika Powszechna”, organ katolickiego Towarzystwa im. Piotra Skargi, szczególnie aktywnego we Lwowie¹⁶ i Krakowie. Pismo, jak wiadomo, finansował hrabia Stanisław Henryk

¹² J. Szygowski, *Tak się zaczęło*. Chicago, Ill., 1972, s. 14.

¹³ M. Biernacki, *Ojcie nasz ultramontański*. W zb.: *Ojcie nasz – nasz. Przekłady, parafrazy i inne opracowania literackie Modlitwy Pańskiej*. Zebrał, oprac. J. A. Choroszy. T. 2. Wrocław 2008, s. 118–119.

¹⁴ R. S., *Arogancja*. „Słowo Polskie” 1914, nr 110 (wyd. popołudniowe), s. 5.

¹⁵ *Sprawa masonerii w Polsce*. Jw., nr 119, 121, 123, 127, 131, 133. – *O międzynarodowej masonerii*. Jw., nr 139. – *Zatrute pociski*. Jw., nr 148. – *O samodzielności naszej polityki*. Jw., nr 150.

¹⁶ Zob. K. Meus, *Działalność lwowskiego Towarzystwa imienia Księdza Piotra Skargi. Jego wpływ na życie codzienne katolików rzymskich we Lwowie w czasach galicyjskich*. W zb.: *Lwów. Miasto – społeczeństwo – kultura. Studia z dziejów Lwowa*. T. 9: *Życie codzienne miasta*. Red. K. Karolczak, Ł. T. Sroka. Kraków 2014.

Badeni, a jego redaktorem był wówczas Tadeusz Czapelski. W rubryce *Przegląd prasy* zamieszczono stosunkowo długi tekst:

W felietonie jednego z dzienników lwowskich pojawił się w tym tygodniu rymowany koncept pt. *Ojczy nasz*.

Czy to przeróbka cudnej modlitwy, danej ludzkości przez Zbawiciela? Nie! To uraganie Bogu niechlujnymi usty.

Mniej więcej w połowie przeszłego stulecia jakiś Anglik napisał kredą na drzwiach kościoła bluźnierstwo, a że w kodeksie nie znaleziono na to kary, przeto musiał parlament orzec, co czynić w tym razie. Uchwała jego brzmiała: „Jeżeli zwierzę, to nieczesane, a jeżeli człowiek, to obłąkany. W pierwszym wypadku niech gąbką zetrze bluźnierczy napis, a w drugim – odesłać go do czubków”. Zaznaczył w ten sposób parlament angielski, że normalny człowiek nie może znieważać przedmiotu czci powszechnej.

Przyłożmy tę samą miarę do bazgracza ramoty nazwanej tak zuchwale.

Kim on być może?

Wiersze jego bez ładu i składu; zamiast myśli – jakieś niby myślatka, wyrażone słabo, niezdarne. Lepiej pisywał często Rozbicki. Nie obłąkaniec ów gryzmoła, bo obłąkańcy są w wyrażeniach swych dosadni, a ten gładzi nudno, długo i niedorzecznie; sam przy tym świadom swej nieprzyzwoitości, gdyż w jednej strofie mówi, że mu „złe słowa płyną dziś do gardła”. Skąd płyną? – nie wiemy: duszę może ma, lecz ducha ani śladu. Obłąkańcem nie jest on jeszcze dlatego, że w dzisiejszych czasach, kiedy niwe literatury zachwyciła pornografia, a zamiast poezji mamy trociny, podobne ramoty nie odbierają mu prawa do mniemania, iż nosi na karku całą głowę.

Kimże jest tedy?

Byłby kłopot z trafnym zaliczeniem go do właściwego mu gatunku istot, gdyby sam nie określił się w jednej strofie tymi oto słowy:

A że nas życie męczy
I zdychać rychło trzeba...

Więc on z tych, co zdychają! Zagadka rozwiązana. Niechże weźmie gąbkę i zostawmy go w spokoju¹⁷.

Można by się zgodzić z przypuszczeniem, że Wasylewski potrafił zacytować z pamięci kilka strof bluźnierczego wiersza, że upływ czasu nie zatarł rymów, lecz powyżej widnieje dowód, że tekst realnie wydostał się spod konfiskaty. Liczba odbiorców nie mogła być wysoka, niemniej wydaje się, że nie było przypadku w pozyskaniu utworu przez redakcję „Kroniki Powszechnej”, która nadała ton wyraźnie spersonalizowanemu atakowi.

Z podobnym oburzeniem donosiła o sprawie rządowa „Gazeta Lwowska” – redagowana przez Adama Krechowickiego – w niedzielę 22 III w rubryce *Kronika* (z soboty 21 III), pod nagłówkiem *Przykra sprawa*:

Wielkie zgorszenie w szerokich kołach wywołał przykry fakt ogłoszenia przed kilku dniami w odcinku „Gazety Wieczornej” wiersza pt. *Ojczy nasz*. W wierszu tym autor nadużył słów Modlitwy Pańskiej do ohydnych, bluźnierczych zwrotów przeciw Bogu, które muszą wzbudzić wstręt i oburzenie nie tylko u ludzi wierzących i czujących po chrześcijańsku, ale u wszystkich poważnie myślących, a uznających w religii ważny i szanowny czynnik społeczny. Zgorszenie musiało się zwiększyć i przybrać rozmiary zaniepokojenia ogółu, gdy się dowiedziano, że podpisany nad wierszem autor tych bluźnierstw jest profesorem jednej ze szkół średnich lwowskich.

Dowiadujemy się, że Rada Szkolna Krajowa bezzwłocznie zajęła się tą smutną sprawą, uchwalając zawieszenie w urzędowaniu rzeczonoego profesora i wytoczenie mu śledztwa dyscyplinarnego za tak rażące wykroczenie przeciw obowiązkom nauczyciela, którego zadaniem, w myśl przepisów, jest współdziałać w wychowaniu młodzieży na gruncie religijno-moralnym.

¹⁷ „Kronika Powszechna” 1914, nr 2, s. 120.

Ponieważ profesor wspomniany przed jakimś czasem okazywał w swym postępowaniu objawy zwłknięcia równowagi duchowej, a będący z tym w związku stan jego zdrowia spowodował udzielenie mu dłuższego urlopu, z którego niedawno powrócił, można przypuszczać, a dochodzenie to wykaże, że pisząc ów utwór, działał pod wpływem fatalnego zbroczenia, a ubolewać tylko należy, że się znalazło poważne pismo, które takiej poezji otwarło swe łamy¹⁸.

W sprawozdaniu dyrekcji gimnazjum zamieszczono informacje, że w pierwszym półroczu Maykowski był na urlopie dla poratowania zdrowia, a w drugim – uczył do 25 III¹⁹. Może dziwić, że temat zawieszenia w obowiązkach nie został odnotowany w „Dzienniku Urzędowym C.K. Rady Szkolnej Krajowej”.

Kolejne wzmianki zostały opublikowane w niedzielę 22 III w porannych wydaniach dwóch krakowskich gazet – konserwatywnego „Czasu” pod redakcją Rudolfa Starzewskiego i „Nowej Reformy” demokratów, kierowanej przez Michała Konopińskiego, a przywołanym oficjalnym źródłem był dziennik rządowy:

BLUŹNIERCZY WIERSZ

We wczorajszej „Gazecie Lwowskiej” w kronice ukazała się notatka pt. *Przykra sprawa*, donosząca, że wielkie zgorszenie w szerokich kołach wywołał wiersz pt. *Ojciec nasz*, ogłoszony przed kilku dniami w odcinku „Gazety Wieczornej”. W wierszu tym – pisze „Gazeta Lwowska” – autor nadużył słów Modlitwy Pańskiej do bluźnierczych zwrotów przeciw Bogu. Zgorszenie musiało się jeszcze zwiększyć i przybrać rozmiary zaniepokojenia ogólnego, gdy dowiedziano się, że podpisany autor jest profesorem jednej ze szkół średnich lwowskich”. „Gazeta Lwowska” dowiaduje się, że Rada Szkolna Krajowa bezzwłocznie uchwaliła zawieszenie tego profesora w urzędowaniu i wytoczyła mu śledztwo dyscyplinarne „za tak rażące wykroczenie przeciw obowiązkom nauczyciela, którego zadaniem jest współdziałanie w wychowaniu młodzieży na gruncie religijno-moralnym”. – Autorem wiersza jest p. Stanisław Maykowski²⁰.

ZAWIESZENIE W URZĘDOWANIU

„Gazeta Lwowska” donosi, że Rada Szkolna Krajowa zawiesiła w urzędowaniu p. Stanisława Maykowskiego, nauczyciela w jednej ze szkół średnich we Lwowie, za wiersz pt. *Ojciec nasz*, zamieszczony niedawno w „Gazecie Wieczornej”. W wierszu tym znajdują się bluźniercze zwroty przeciw Bogu. Autorowi wytoczono śledztwo dyscyplinarne²¹.

Warto dodać, że parę dni wcześniej, 17 i 18 III, we Lwowie odbyła się Krajowa Konferencja Nauczycielska, w trakcie której – pod dyktando rządowej Rady Szkolnej Krajowej i organizacji katolickich – debatowano nad wieloma zagrożeniami procesu kształcenia i postulowano wychowanie na płaszczyźnie religijno-moralnej. Temat, wzmocniony krytyczną oceną galicyjskiej szkoły, sformułowaną przez profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego, wywołał żywy rezonans społeczny. Maykowski znalazł się w centrum politycznej burzy.

W poniedziałek 23 III do głosu doszedł organ ludowców, dziennik „Kurier Lwowski”, redagowany przez socjalistę Bolesława Wystoucha:

ZASUSPENDOWANIE PROFESORA GIMNAZJALNEGO WE LWOWIE

Czytamy w urzędowej „Gazecie Lwowskiej”: „Wielkie zgorszenie w szerokich kołach wywołał przykry fakt ogłoszenia przed kilku dniami w odcinku »Gazety Wieczornej« wiersza pt. *Ojciec nasz*. W wierszu tym au-

¹⁸ *Przykra sprawa*. „Gazeta Lwowska” 1914, nr 66, s. 3.

¹⁹ *Sprawozdanie dyrekcji c.k. Gimnazjum V we Lwowie, za rok szkolny 1914*. Lwów 1914, s. 27, 31.

²⁰ „Czas” 1914, nr 95 (wyd. poranne), s. 1.

²¹ „Nowa Reforma” 1914, nr 95 (wyd. poranne), s. 2.

tor nadużył słów Modlitwy Pańskiej do bluźnierczych zwrotów przeciw Bogu. Podpisany nad wierszem autor tych bluźnierstw jest profesorem jednej ze szkół średnich lwowskich (M.).

Dowiadujemy się, że Rada Szkolna Krajowa uchwaliła zawieszenie w urzędowaniu rzeczonoego profesora i wytoczenie mu śledztwa dyscyplinarnego²².

Inicjał nazwiska bluźniercy wywołuje skojarzenie z procesem karnym, postawieniem w stan oskarżenia, nie wydaje się jednak, aby takie intencje przyświecały redakcji, która nie wyraziła własnego stanowiska. Wysłouch na pewno był świadom rosnącego nacisku duchownych łacińskich na galicyjski system szkolny.

Nie wymieniając nazwiska Maykowskiego, tego samego dnia, w poniedziałek 23 III, napiętnowała go redakcja demokratycznie zorientowanego „Dziennika Polskiego”, wówczas pod kierownictwem Edmunda Kolbuszewskiego, drukując obszerny komentarz i imputując autorowi bluźnierczego wiersza nihilizm zakorzeniony w literaturze rosyjskiej:

NIE WOLNO

Coraz częściej spotykamy się w naszej literaturze i prasie z niezmiernie szkodliwym i destrukcyjnym światopoglądem nihilistycznym, przeszczepionym z bogatej, ale myślowo barbarzyńskiej literatury rosyjskiej.

Ten nihilizm rosyjski, który w imię ideału równości niwelował *in minus*, uważając używanie mydła i grzebienia za przywilej krzywdzący tych, którzy się nigdy nie myją i nie czeszą – staczając się bezwładnie po doktrynerskiej linii, doszedł do sceptycznego traktowania oświaty i kultury, wynoszących pewnych ludzi ponad masy ślepe i brutalne – aż skończył u najnowszych, nawet bardzo utalentowanych autorów [skłonnością? – J. A. Ch.] do wyszydzenia uczciwości i cnoty, przeciwstawiając im żalosne zadumy zbrodniarzy i wszetecznic.

Całą mądrością tej nihilistycznej pseudofilozofii jest wyrzucenie człowieka z przyrodzonych jego darów woli, rozumu i sumienia i zrzucenie odpowiedzialności za wszystko, co się dzieje, na Boga – w którego zresztą nie wierzy.

Przeszczepianie tego światopoglądu na nasz grunt jest ciężką krzywdą społeczną, niszczy bowiem jednostkę jako istotę tworzącą swoje życie własną swoją energią i siłą, a czyni ją igraszką bezwładną sił ślepych i złowrogich, którym opierać się jakoby nie ma sposobu. Zdrowy instynkt społeczny i narodowy opiera się też oddziaływaniu tej kultury na nasz zdrowy grunt i wybucha protestem, ile razy objaw tego oddziaływania ostrzej się zarysuje.

Stoimy wobec takiego faktu.

Jedno z pism codziennych zamieściło wierszyk, którego autor wierzy w Boga tak mocno i fanatycznie, że wszystko, co się dzieje z braku rozumu, woli lub sumienia u człowieka – Jemu przypisuje.

Tego rodzaju utwór poetyczny nie powinien być znaleźć się na szpaltach dziennika dostępnego dla szerokich, bezkrytycznych mas. Napisał wprawdzie religijny szczerze i głęboko Mickiewicz *Improwizację*, zaś Jan Kasprówicz *Święty Boże* – kreśląc krwawe zmagania się ludzkiego ducha z Utajoną Prawdą. Liryczny wierszyk, artystycznie zresztą udatny – pomimo że nosi wybitne piętno oddziaływania rosyjskiej literatury, mógł znaleźć się bez żadnej dla nikogo szkody w tomiku poezji lub w literackim miesięczniku, gdzie poezja ma znaczenie dźwięcznie brzmiącego słowa.

To, „co stało w gazecie”, ma dla szerokich mas, które czytają dzienniki, znaczenie dogmatycznej nauki praktycznego życia. Zrzucenie wszelkiej winy z człowieka na Boga musi działać na nierozwinięty umysł, słabą wolą, destrukcyjnie. Jest to usprawiedliwienie wszelkiej zbrodni, wszelkiego występku, wszelkiej nikczemności. Tymczasem zbrodnia, występki, nikczemność nie mogą nawet przez nieszczyście znaleźć usprawiedliwienia.

Nie wolno tego światopoglądu apoteozującego bezwład rozumu, woli i sumienia człowieka przenościć na nasz grunt i szerzyć go wśród szerokich mas za pośrednictwem dzienników. Nie wolno takiej nihilistycznej kultury zaszczeptać w polskim społeczeństwie, które potrzebuje właśnie czynnej energii i sprawnej woli dla tworzenia swojego własnego zdrowego i mocnego życia. Poecie wolno było jako arty-

²² „Kurier Lwowski” 1914, nr 113, s. 4.

ście wyładować swoje liryczne nastroje w dowolnej, byle artystycznej formie. Polskiej prasie nie wolno rzucić w szerokie masy posiewu działającego ubezwładniająco i destrukcyjnie²³.

W poniedziałek 23 III na dwa krótkie oświadczenia zdobyła się wreszcie nieskora do politycznych sporów „Gazeta Wieczorna” (wychodząca o 14.00)²⁴. Z Wiednia wrócił już Roger Battaglia i redaktorzy postanowili zarządzać kryzysem, ratując także skórę Wasylewskiemu, który opublikował stosowne oświadczenie, skomentowane przez zespół:

OJCZE NASZ

Jako redaktor części literackiej „Gazety Wieczornej” umieściłem w odcinku z dnia 16 marca wiersz Stanisława Maykowskiego, który wywołał szereg protestów i sprzeciwów. Wiersz ów przyjąłem do druku, jak to się zawsze z utworami literackimi czynić zwykło, na odpowiedzialność autora i w przekonaniu, że enuncjacja poetyckim, o ile wychodzą spod piór znanych pisarzy, należy zostawić pełną swobodę.

St. Wasylewski

Tyle nasz referent literacki. Ze strony redakcji musimy wyrazić nasze głębokie ubolewanie, że i nastroj wiersza, i niektóre jego ustępy mogły istotnie wywołać słuszne protesty.

„Gazeta Lwowska” donosi, że Rada Szkolna Krajowa uchwaliła zawieszenie w urzędowaniu profesora St. Maykowskiego i wytoczenie mu śledztwa dyscyplinarnego za umieszczenie w odcinku „Gazety Wieczornej” wiersza pt. *Ojciec nasz*. – Ze zrozumiałych powodów wstrzymujemy się od komentarzy²⁵.

Sprawa daleka była jednak od zakończenia. We wtorek 24 III zainteresowanie tematem zaawizował dziennik „Naprzód”, organ Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej wydawany w Krakowie. Ten sygnał był krótki:

BLUŹNIERCZY WIERSZ

W urzędowej „Gazecie Lwowskiej” ukazała się notatka pt. *Przykra sprawa*, donosząca, że wielkie zgorznienie wywołał wiersz pt. *Ojciec nasz*, ogłoszony przed kilku dniami w „Gazecie Wieczornej”. W wierszu tym autor nadużył słów modlitwy do „bluźnierczych” zwrotów przeciw Bogu. Zgorznienie musiało się jeszcze zwiększyć, gdy dowiedziano się, że autorem wiersza jest profesor jednej ze szkół średnich lwowskich. „Gazeta Lwowska” dowiaduje się, że Rada Szkolna Krajowa uchwaliła zawieszenie tego profesora w urzędowaniu i wytoczyła mu śledztwo dyscyplinarne. Autorem wiersza jest p. Stanisław Maykowski. Wiersz pojawił się w „Gazecie Wieczornej” w numerze z poniedziałku 15 III bm.²⁶

W kolejnej nocy, wydrukowanej w piątek 27 III, za Maykowskim-poetą ujął się redaktor, na którym tekst zrobił wrażenie, i jednocześnie elokwentny obrońca:

Rada Szkolna Krajowa przypomniła się naszemu społeczeństwu, zawieszając w czynnościach nauczycielskich jednego z najwybitniejszych poetów młodego pokolenia, p. Stanisława Maykowskiego, za wiersz *Ojciec nasz* wydrukowany w „Gazecie Wieczornej”. Prześliczny ten wiersz, w którym poeta wypowiada całą gorycz i ból współczesnych, którzy patrzeć muszą na ten „najlepszy” ze światów, w którym głód, nędza ciągle wiszą nad nami – nędzę ziemi naszej, wołającej przez dziesiątki tysięcy ginących z głodu w Boguminie, wiersz ten pełen siły i polotu, wiersz, którego nie skonfiskował prokurator, wiersz ten ściągnął gniew Rady Szkolnej Krajowej! Zaiste może to bezprawie p. Dembowskiego, który nadaje się więcej do biura dorożkarskiego w policji niż na wychowawcę publicznego, przepelni wreszcie miarę

²³ „Dziennik Polski” 1914, nr 77, s. 2.

²⁴ W skrótovej charakterystyce poszczególnych tytułów prasowych opieram się na książce: J. Jarowicki, *Dzieje prasy polskiej we Lwowie do 1945 roku*. Kraków–Wrocław 2008.

²⁵ „Gazeta Wieczorna” 1914, nr 1786, s. 5.

²⁶ „Naprzód” 1914, nr 68, s. 5.

cierpliwości i może wreszcie wróci [on] do Mościsk, gdzie z chlubą prowadził wybory! Nie wiadomo tylko, dlaczego w jednym szeregu z p. Dembowskim tak zawzięcie usiłuje stanać „Gazeta Wieczorna”. Demokratyczny ten dziennik robi takie pocieszne koziołki, że pytać należy, kto chce na ten „poważny” dziennik dawać jeszcze monetę. „Słowo Polskie” zadenuncjowało wiersz Maykowskiego, a „Gazeta Wieczorna”, pełna strachu, zaczyna ubolewać nad „bezeceństwem” swoim, umieszczając [!] ten nieszczęsny wiersz²⁷.

Wymieniony w nocie Ignacy Dembowski był wiceprezydentem Rady Szkolnej Krajowej. Znowu nasuwa się pytanie: czy do Krakowa dotarł skonfiskowany numer „Gazety Wieczornej”, czy może wrażenia z lektury „prześlicznego wiersza” były całkowicie zmyślane (dla dobra sprawy)?

W piątek 27 III głos zabrał jeden z najwytrwalszych adwersarzy Maykowskiego, ksiądz doktor Aleksander Pechnik, a uczynił to na łamach „Gazety Kościelnej”, mocno związanej z klerem (wydawało ją Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Kapłanów) i – pośrednio – z sodalicją mariańską. I on musiał mieć w ręce egzemplarz skonfiskowanego numeru nieprzyjaznego pisma:

BLUŹNIERCZY WIERSZ PROFESORA

P. Stanisław Maykowski, prof. Gimnazjum V we Lwowie, próbował już kilka razy sił swoich na niwie literackiej w sposób bardzo niefortunny. Drukował liche pseudopoezje, napisał dramat, przyjęty nieprzychylnie zarówno przez krytykę poważną, jak i przez publiczność, który też nie mógł utrzymać się na scenie, wydał w r. 1909 rozprawę pod nazwą „Anhelli” *Słowackiego w świetle najnowszych badań krytycznoliterackich*, napisaną stylem ciężkim, zawiłym, nienaturalnym, napuszonym, a upstrzonym wyrazami obcego pochodzenia lub przez autora ukutymi, jak np. „a p o l i n s k o ś ć [!] ich dusz... uderzona kolistością gestu” (str. 27), „[czynniki] destruuujące” (str. 42), „[poezja] planimetryzująca przeżycie” (str. 45). Formie tej dziwacznej i nieszczęśliwej odpowiada treść broszury. „Anhellizm – czytamy tam między innymi (str. 5 i 6) – to pod indywidualny kąt widzenia Słowackiego wzięty, przetwórczy stosunek jednostki do masy [-] jednostki, urastającej własnym trudem na człowieka, do masy, urastającej dzięki trudowi człowieka na n a r ó d” (por. ocenę tej broszury w „Gazecie Kościelnej” z r. 1909, str. 537).

Ale bez porównania gorsze jest to, co zrobił w dniach ostatnich, zamieszczając w żydowsko-liberalnej „Gazecie Wieczornej” z 16 bm. wiersz pod nazwą *Ojczenasz*, który jest stekiem bluźnierstw prawdziwie potwornych i niedorzecznych. Pomijamy już formę tych wierszy i brak w nich jakichkolwiek zalet artystycznych*, ale treść jest tego rodzaju, że musimy uznać za zupełnie słuszne zawieszenie autora w urzędowaniu przez Radę Szkolną Krajową. W sprawie tej pisze „Gazeta Lwowska” z 22 bm. [...]. [...]

Spodziewamy się, że nie tylko autor, ale i redakcja „Gazety Wieczornej” będzie pociągnięta do odpowiedzialności sądowej za umieszczenie tego wiersza!

X. P.

* Oto kilka próbek:

Ta stara, dobra wiara
Już dawno w nas umarła,
Łzy ciężkie i złe słowa
Płyną nam dziś do gardła.

Nie czekaj, aż Ci przekleństw
I skarg do nieba naszłem:
Pioruny bij w nas swymi,
Ślepotą nawiedz, k a s z l e m.
(Dla rymu! – Dziwne zestawienie kaszlu z piorunami i ślepotą!)

Może pod cudzym płotem
W żebracych trwóg ohydzie,
I w to uwierzym kiedyś,
Że Twe Królestwo przydzie.

A gdy nas będą grzebać
W dzień mgłą jesienną siny,
Te, których nikt z nas nie miał, <?>
Odpuść nam nasze winy...

A żeśmy już w tym życiu
Dość chyba mieli złego,
Łaską nas swoją świętą
Od życia zbaw przyszedł²⁸

W sobotę 28 III redakcja „Kroniki Powszechnej” ponownie zabrała głos, dokonując przeglądu publikacji i (z niedokładnymi cytatami) recenzując stanowisko „Dziennika Polskiego”:

W wiadomej już sprawie wiersza *Ojciec nasz* pisze „Gazeta Lwowska” [...]:
[...]

Również zabiera głos w tej rzeczy „Słowo Polskie”, a to w artykule zatytułowanym *Arogancja*.

Nadto, wołając: *Nie wolno!*, protestuje „Dziennik Polski”. Czyni to wszakże w osobliwy sposób. Jego bowiem zdaniem utwór „nie powinien być stać w gazecie”, natomiast „liryczny ten wierszyk, artystycznie zresztą udatny <?!>, mógł znaleźć się bez żadnej dla nikogo szkody <?!> w tomie poezji lub w literackim miesięczniku, gdzie poezja ma znaczenie dźwięcznie brzmiącego słowa”...

Inkryminowana zaś „Gazeta Wieczorna” wyraża swoje „głębokie ubolewanie, że i nastrój wiersza, i niektóre jego ustępy mogły istotnie wywołać słuszne protesty”...²⁹

To nie był jednak koniec szyderstwa i oskarżeń. Własne stanowisko – dość późno, co prawda, lecz efektownie – tego samego dnia zaznaczyli redaktorzy lwowskiego „Herolda Polskiego”, ilustrowanego dziennika popularnego pod kierownictwem Stanisława Brandowskiego:

KPINY Z PUBLICZNOŚCI

„Gazeta Wieczorna” zamieściła wiersz niejakiego p. Maykowskiego, zatytułowany *Ojciec nasz*. Cały wiersz, od początku do końca, jedno bezwstydné uraganie religii. Rada Szkolna Krajowa, ponieważ ów p. Maykowski jest suplentem, wytoczyła mu dyscyplinarkę, a prokuratoria śledztwo o zbrodnię bluźnierstwa.

Naturalnie, że „Gazeta Wieczorna” widziała się zmuszoną usprawiedliwić tę elukubrację. A że kierownikiem literackim „Gazety Wieczornej” jest jakiś młodzik, podpisujący się St. Wasylewski, więc ogłosił on na swe usprawiedliwienie, że wiersz oddał do druku bez przeczytania go, bo nazwisko autora, p. Maykowskiego, było mu dostateczną gwarancją literackiej i etycznej wartości utworu!

Drogi Panie Baronie Battaglio! Te skandale redakcyjne i te kpiny z czytelników powinny się skończyć. Maykowski – znany autor! On nie potrzebuje, on nie znosi cenzury! Ot, Mickiewicz! Niepełnoletni jeszcze, ale już Mickiewicz. Za to gdy Gabriela Zapolska przysłała artykuł, to połowę się z jej artykułu wyrzuca, a drugą połowę z gruntu zmienia. Taką Gabriellę Zapolską należy poprawić, wygładzić, przerobić, aby ją można było czytać. Maykowski to zupełnie co innego. Świętość. Nieomylność. Perfekcja. Tabu.

I na tak marnie i idiotycznie redagowany dziennik różni fabrykanci i przemysłowcy sypią ustawicznie tysiącami. Tylko w Galicji możliwe³⁰.

²⁸ „Gazeta Kościelna” 1914, nr 13, s. 148–149.

²⁹ „Kronika Powszechna” 1914, nr 13, s. 132.

³⁰ „Herold Polski” 1914, nr 221, s. 4.

Dla porządku przypomnę, że Maykowski od 1906 roku nie był supletem, a – urodzony w 1880 – pełnoletność osiągnął dawno. Wasylewski, pięć lat młodszy, do młodzików już się nie zaliczał, o czym lwowscy dziennikarze dobrze wiedzieć musieli, lecz pamiętać nie zamierzali.

W polemikę włączyła się jeszcze lwowska „Trybuna”, która również w sobotę 28 III nazwisko Maykowskiego wyeksponowała na jedyne tuż pod winiętą i powiązała ze skonfiskowanym artykułem o Radzie Szkolnej Krajowej (*Wiersz Maykowskiego i... Abdera*)³¹. Oto co pozostało w druku w nakładzie drugim:

W RADZIE SZKOLNEJ KRAJOWEJ

Niebawego rozgłosu nabrała w ostatnim tygodniu sprawa z a s u s p e n d o w a n i a profesora V Gimnazjum we Lwowie, p. Stanisława Maykowskiego. Niebawym też jest faktem, że krok ten władzy szkolnej znalazł aż taki komentarz na łamach urzędowej „Gazety Lwowskiej”, która zazwyczaj milczać w takich wypadkach, teraz rozpiśała się na dobre.

Ponieważ szanownego tego organu prawie nikt u nas nie czyta, z wyjątkiem c.k. starostów i czarnej giełdy, żerującej tam za edyktami licytacyjnymi, uważamy za stosowne w całości przedrukować tę notatkę, która zarazem uwolni nas od wyjaśnienia, o co władzom szkolnym chodzi. Brzmi ona następująco:

[...] ³².

Kiedy wydawało się, że zainteresowanie bluźnierczym ojczenaszem wygasa, w kolejną sobotę, 4 IV, „Kronika Powszechna” wróciła do tematu religijno-moralnych podstaw wychowania w szkołach publicznych, zapewne nie bez związku z artykułem Romany Berezowskiej w piśmie „Sodalis Marianus”³³, redagowanym w Krakowie, lecz popularnym w całej Galicji i dobrze skomunikowanym z organizacjami sodalicyjnymi. Obszerny tekst *Mszycę na szkolnictwie* podpisał Wacław Masłowski – wybieram (z poczuciem straty) kilka fragmentów najmocniej związanych z historią Maykowskiego:

Szkoł różnego typu i rodzaju posiadamy już niemało. [...]

Lecz pedagogów – wytrawnych, doświadczonych kierowników młodzieży – zanadto mało w tych szkołach, a natomiast za dużo zastępców nauczycieli, młodzieńców, którzy dopiero co sami opuścili akademicką ławę, o pedagogii nie mają pojęcia, ale za to w jakąś doktrynę, w jakąś nowinkę, nawiana z Zachodu, w jakąś przelotną modę patrzą jak w słońce i kult takiej nowalii głoszą młodzieży z zapalem fanatyków. W roku bieżącym wykładła w szkołach średnich publicznych 1234 profesorów, a 1090 supleatów, z których 621 nie złożyło nauczycielskiego egzaminu. Stąd brak powagi, dozoru, pedagogii, z wszystkimi tego następstwami.

Ala są jeszcze inne niedomagania, o które obwiniamy ducha czasu, rozpolitykowanie, złą literaturę, pornografię, „kina”, „tango” i powszechny rozwój lenistwa.

[...]

Pewien suplent literatury oznajmił uczniom z katedry, że słynne utwory *Kiedy ranne wstają zorze* i *Oda do młodości* należą do romantycznych rupieci, figurują jednak w programie szkolnym, przeto trzeba je przepytłować, ale zaraz potem, niby cukierek po miksturze, nastąpi rozbiór kilku najnowszych

³¹ Orzeczenie Sądu Krajowego Karnego o konfiskacie artykułu *Abdera w Radzie Szkolnej Krajowej* opublikowała „Trybuna” (1914, nr 14 <po konfiskacie nakład drugi>, s. 1).

³² Jw., 1914, nr 13 (po konfiskacie nakład drugi), s. 1-2.

³³ R. B e r e z o w s k a, *O zwalczaniu złego piśmiennictwa i nieetycznych przedstawień teatralnych i kinematograficznych*. „Sodalis Marianus” 1914/15, nr 1/2. O zaangażowaniu sodalicji i jezuitów w walkę o moralność w mediach zob. M e u s, *op. cit.*, s. 285-288. – A. P e t r a s h, *Działalność jezuitów w Tarnopolu i Lwowie w latach 1852-1914*. „Rocznik Przemyski” t. 58 (2022): *Literatura i język*, z. 2.

erotyk. Oryginalny to wykład literatury! [...] Inny suplent gruntownie zastanawiał się w klasie nad bohaterką *Dziejów grzechu*, jako nad typem „kobiety mocnej”. Tak, bardzo mocnej, nawet aż zanadto! – i to dla wszystkich, a cóż dopiero dla młodzieży! Mocniejszy chyba tylko typ takiego pedagoga... [...] A i to całkiem zrozumiałe, że znalazł się suplent, który chcąc podobnych sobie prześcignąć, bryknął publicznie wierszydłem pod tytułem *Ojczyzna nasza*...

Wszystkie takie zbrocenia od zasad pedagogii i od względów na duszę młodzieży, dusze przyszłej Polski, nie są oczywiście wysypką, znamionującą jakąś wewnętrzną chorobę naszego szkolnictwa, lecz raczej są napadami mszyc na krzew szkolny. Ale mszyce rozmnażają się nadzwyczaj prędko, jeżeli się ich nie usunie w porę, więc nie lekceważmy tych zbroceń, abyśmy nie musieli uczynić sobie gorzkiego wyrzutu, że zawsze działamy po czasie! [...] ³⁴.

Przedostatnim głosem, jaki wynotowałem podczas kwerend, jest wypowiedź – zapewne Wilhelma Feldmana – w krakowskiej „Krytyce”, wydrukowana i puszczona w obieg w czwartek 16 IV:

Piszą nam ze Lwowa:

Istniejące tutaj pod egidą hr. Badeniego Towarzystwo im. Piotra Skargi praktykuje „nawracanie” pogan lwowskich w sposób arcychrześcijański. Czy sławetne Towarzystwo nie wie, czym czynem: spowodowanie Rady Szkolnej do zasuspendowania w obowiązkach nauczyciela gimnazjalnego pewnego poety? P. Stanisław Maykowski umieścił w jednym z dzienników wiersz, w którym jako poeta wylewa przed obliczem dobrotliwego Boga całą gorycz serca, zranionego potwornościami życia. Kontrast czuwającej Opatrzności, a tryumfującej podłości i nędzy wywołuje zgrzyty, w literaturze nienowe. Pan Maykowski znalazł na ich wyrażenie moc prawdziwie młodzieńczą. C.k. Prokuratoria Państwa nie uważała za stosowne wiersz skonfiskować i – o ile mi wiadomo – dotąd tego nie uczyniła. Gdyby za podobne utwory miano konfiskować i więzić, nie byłby od kary wolny ni Mickiewicz, ni Goethe (*Prometeusz*), ni Ujejski, ni Carducci, ni Kasprzowicz. Dewotki nasze są jednak innego zdania, a wiceprezydent Rady Szkolnej okazuje się ich narzędziem: poeta pozostał bez chleba i jest zagrożony procesem.

Rozumie się, że gdy chodzi o akt barbarzyństwa, Towarzystwo Piotra Skargi znalazło potężnego sojusznika w organie tropiącym zawodowo masonerie, miss Vaughan i diabła Bitru: w „Słowie Polskim”. I ono oczywiście z denuncjacją pospieszyło. Stare podpory reakcji prostują się wobec świeżego prądu i chcą okazać całą swą sprężystość. P. hofrat Krechowicki, który dotąd nie pozwala grywać w teatrach galicyjskich *Kłatwy* Wyspiańskiego, w ostatnich czasach okazuje taką hipertrofię moralności, że aż żałować go wypada, iż niepokalaną czystość swej duszy musiał brudzić czytaniem kilku sztuk obcych, grywanych w całej Europie, tu uznanych za niemoralne, oraz *Dziejów Józefa Perzyńskiego*. I dzieło Perzyńskiego, grywane z takim powodzeniem w Warszawie, zostało przez p. Krechowickiego zakazane. Prawdziwy męczennik z pana hofrata: on musiał ten utwór gorszący przeczytać!

Jednym słowem: bigoteria i interes polityczny podały sobie ręce i tworzą u nas rząd uboczny dla denuncjowania i szerzenia postrachu. Słyszałem, że p. Krechowicki wniósł skargę na siebie samego, gdyż w jednej ze swych powieści dał kilka sympatycznych rysów *Lyszczyńskiemu*, spalonemu na stosie bluźniercy. Prezes Towarzystwa im. Skargi, hr. Badeni, opracowuje referat żądający usunięcia z Wawelu trumny z popiołami autora *Pieśni Zemsty* i *Improwizacji*, gdyż zawierają wyrazy niewątpliwie bluźniercze, a zrobienia tam miejsca dla Jeske-Choińskiego. P. Wasilewski, za gorliwość w tropieniu masonów, ma być mianowany pod-Krechowieckim; pierwszy to stopień do awansu na rzeczywistego tajnego jezuitę; proponowano go na komisarza policji w Pipidówce, ale „czynnik decydujący”, rzuciwszy okiem na artykuły o masonach, zawołał: *zu dumm!* P. Dembowski pracuje nad rozporządzeniem, iż każdy profesor gimnazjalny ma co dzień przedkładać dyrektorowi poświadczenie od stróżki, iż rano leżał przed podobizną św. Ignacego Loyoli kwadrans krzyżem. Prezydent Neumann postawi na najbliższym posiedzeniu Rady Miejskiej wniosek, aby zakazać pisarzom nazywania stolicy „Lwigródem”, bo ani on, ani żaden z pp. radców nie są lwami, a nazwać go: Ciemnogrodem.

Prawda wtedy zatrumfuje ³⁵.

³⁴ W. Maślowski, *Mszycy na szkolnictwie*. „Kronika Powszechna” 1914, nr 14, s. 135–137.

³⁵ „Krytyka” 1914, z. 2, s. 123–124.

Hymn Giosuègo Carducciiego *Do Szatana* Feldman drukował w 1913 roku³⁶. Zagadkowe dziś postaci *miss* Diany Vaughan i diabła Bitru były dobrze znane w całej Europie w związku z sensacyjno-antymasońskim dziełem *Le Diable au XIX^e siècle* wydanym w latach 1892–1894 przez mistyfikatora Léo Taxila (właśc. Gabriel Jogand-Pagès) wraz Charles'em Hacksem pod wspólnym pseudonimem Doktor Bataille³⁷. Kazimierza Łyszczyńskiego uczynił Adam Krechowicki bohaterem czwartej części (*Mrok*, 1905) powieści historycznej *O tron*. Józef Neumann był, oczywiście, prezydentem Lwowa.

Od publikacji wiersza Maykowskiego do druku artykułu w „Krytyce” w kalendarzu 1914 roku upłynął miesiąc, liczony przecież nie tylko gazetowymi atakami, lecz również – jak wiadomo – żwawo prowadzonymi przesłuchaniami świadków oskarżenia i obrony. Do tego zasobu obiecuję sobie wrócić niebawem, aby uzupełnić społeczny obraz Lwowa utrwalony w przeddzień wielkiej wojny, która na kilka lat unieważniła tamte spory i przecięła supły niefortunnego życia poety. Stawiam sobie pytanie: czy byłoby uczciwie, gdyby jego bluźnierczy ojczenasz pozostał jako awatar w pisanych w złej wierze wynurzeniach ideologów i filipikach lub prześmiewczych wspominkach? Czy nie pora na publikację całego tekstu, tak jak go skreśliła ręka autora na trzech arkuszach papieru zatrzymanych w zbiorach Działu Rękopisów Ossolineum? Odpowiadam: owszem, pora. Nasz świat aż tak bardzo się nie zmienił, a mszyce i pasożyty stale ożywają chorą wyobraźnię. Oto ten wiersz, ostatni głos i *corpus delicti*:

Stanisław Maykowski

OJCZE NASZ

Kto nas do Ciebie mówić
Uczył. We włosów bieli
Dziś stoim. Słów tych słodkich
Dawnośmy zapomnieli.

Ojcem Cię naszym nazwał.
Więc i my dziś bełkoczem
Tę dziwną nazwę – w żalu
Sami nie wiemy, po czym.

Po tej ufności może,
Co szuka koło siebie
Promiennych Twoich blasków,
Szepcząc, że jesteś w niebie.

Ta stara, dobra wiara
Już dawno w nas umarła,
Łzy ciężkie i złe słowa
Płyną nam dziś do gardła.

Nie czekaj, aż Ci przekleństw
I skarg do nieba naszlem;

³⁶ G. Carducci, *Do Szatana*. Przeł. J. Dicksteinówna. Jw., 1913, z. 11, s. 209–212.

³⁷ Zob. L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*. Wrocław 1982, s. 402–403. Wątek podjął U. Eco w *Cmentarzu w Pradze* (Przeł. K. Żaboklicki. Wyd. 2. Warszawa 2021, s. 371–426).

Pioruny bij w nas swymi,
Ślepotą nawiedz, kaszlem.

Gdy leżym w złocie lata
Radośni odpoczynkiem,
Łam gałąź, pełną jabłek,
Pod naszym małym synkiem.

I staw daj naszym córkom
Z posępną szarą wodą,
By się gdzie miały topić
Blisko, gdy je uwiodą.

Łachmanem obwieszeni,
Od żalów wiecznych zgięci,
I tak Ci wyszepczemy,
Niech się Twe imię święci!

I czekaj, letniej nocy
– Któż może zgadnąć, zali
Nędza bogactwem nie jest –
Niech dach się nasz zapali.

Może pod cudzym płotem
W żebraczych trwóg ohydzie
I w to uwierzę kiedyś,
Że Twe Królestwo przydzie.

A kogo w łzach i głodach
Z obejścia w świat wyżena,
By sznur gdzie miał zaczepić,
Belkę mu postaw jeno.

Powodzi każ przychodzić
Pod nasze domy nocą,
By brała, nad czym lata
Dłonie się nasze poca.

Zaś tym, co się ratują
– Ucieczka jest niełatwa –
Za świętą Twoją wolą
Niech się rozbije tratwa.

Z ócz naszych wypij młodość,
Usty Cię struchlałami
I tak będziemy wielbić
Na niebie i na ziemi.

Gdy utracimy wszystko,
Ze złotej nam ambony
Rzecz, że po śmierci będzie,
Kto łaknie, nasycony.

A że nas życie męczy
I zdychać rychło trzeba,
Olej nam daj ostatni
Miał powszedniego chleba.

Zmęczeniśmy są pono,
Żyjemy już za długo,

Prędzej nam oczy przesłoń
Swych gromnic złotą smugą.

A gdy nas będą grzebać
W dzień mgłą jesienną siny,
Te, których nikt z nas nie miał,
Odpuść nam nasze winy,

Iżbyśmy w dół rzuceni,
Na własny smutek głusi,
Choć wtedy zrozumieli,
Że tak, jak jest, być musi.

I gdy nas wieść już będą,
Na drogę przecież daj co,
Choć promień słońca – Ty nasz
Jedyny winowajco.

Już się ni Twojej groźby,
Ni sądu nie przestraszam,
O, Ty, którego niegdyś
Zwaliśmy Ojcem naszym.

Cóż, że pomrzemy? Ludzi
Jak liście dłoń Twa żenie.
Nikogo tylko nie wódź
Na żalu pokuszenie.

Przeciw żalowi daj nam
Lęk – Ty wiesz od nas lepiej,
Czym żal jest i czym lzy są,
Od których żyjem ślepi.

A żeśmy już w tym życiu
Dość chyba mieli złego,
Łaska nas swoją świętą
Od życia zbaw przyszłego³⁸.

Abstract

JAN A. CHOROSZY University of Wrocław
ORCID: 0000-0003-0447-9277

STANISŁAW MAYKOWSKI'S BLASPHEMOUS PATER-NOSTER (AND CORPUS DELICTI)

The paper is a reconstruction of events caused by a publication of a blasphemous poem *The Lord's Prayer* in a Lvov "Gazeta Wieczorna" ("Evening Newspaper"). Its creator was a popular poet and middle school teacher Stanisław Maykowski (1880–1961), later an author of highly valued readings used to teach Polish. A few literary historical sources include mentions about the history of the newspaper's confiscation, the author's dismissal from work and charging him in the Lvov Criminal Court of Justice. Based on Maykowski's handwritings, on remarks placed in memoir books, but primarily on numerous press articles, Jan A. Choroszy presents this 1914 issue as an element of literary life and an incident that reveals a chain of socio-political phenomena repeatable in various times, regions, and cultural formations. In its coda, the article contains the full text of *Ojczę nasz* (*The Lord's Prayer*).

³⁸ S. Maykowski, *Ojczę nasz*. Bibl. Ossolineum, rkps 14590, k. 55–58. Teksta zawiera korespondencję W. Bełży z lat 1891–1954. Pisownię poddałem nieznaczącej modernizacji.

Z ARCHIWUM IRIT AMIEL*

Opracowała
ANITA JARZYNA Uniwersytet Łódzki

Zmarła w 2021 roku Irit Amiel, polsko-izraelska poetka i prozaiczka, pozostawiła po sobie stosunkowo niewielki objętościowo dorobek literacki. Za życia opublikowała książki poetyckie *Egzamin z Zagłady* (1994), *Nie zdążyłam* (1998) i *Wdychać głęboko* (2002), ponadto ukazało się polsko-angielskie wydanie jej wierszy zebranych *Spóźniona/Delayed* (2016), tomy opowiadań *Osmaleni* (1999) i *Podwójny krajobraz* (2008) oraz autobiografia *Życie – tytuł tymczasowy* (2014). Kilka miesięcy po śmierci pisarki wyszły jeszcze *Ostatnie fastrygi* (2021), rozmowa rzeka, którą przeprowadziła Agnieszka Piśkiewicz-Bornstein, w ostatniej dekadzie życia poetki jej asystentka literacka. Cała twórczość Amiel, w dużej mierze autobiograficzna, dotyczy właściwie jednego tematu: pamięci i doświadczenia Zagłady, a szczególnie losów ocalałych czy „osmalonych”, jak ich nazwała, wynajdując nową, nośną kategorię w narracjach i badaniach na temat Zagłady.

Dzięki swemu oszczędnemu, rzeczowemu, niekiedy zaś surowemu stylowi oraz często ironicznemu tonowi pisarka znalazła się w gronie najważniejszych, kanonicznych twórców literatury Holokaustu, a jej teksty doczekały się przekładów na wiele języków – od angielskiego, przez portugalski, włoski, węgierski, aż po chiński i japoński. Twórczość tę docenili pisarze, krytycy oraz badacze; z uznaniem wypowiedzieli się o niej m.in. Henryk Grynberg, Michał Głowiński, Hanna Gosk, Przemysław Czapliński, Piotr Śliwiński czy Jacek Leociak. Amiel dwukrotnie nominowana była do Nagrody Literackiej „Nike”: w 2000 roku za *Osmalonych* i w 2009 za *Podwójny krajobraz*.

Irit Amiel urodziła się jako Irena Librowicz 5 V 1931 w Częstochowie w mającej świeckiej rodzinie żydowskiej. Wojnę przeżyła, ponieważ we wrześniu 1942 dzięki staraniom ojca zdołała uciec z likwidowanego getta, do którego kilka miesięcy po akcji wysiedleńczej na krótko wróciła (wtedy też dowiedziała się o śmierci rodziców, wywiezionych do Treblinki). W roku 1943 przedostała się do Warszawy, następnie wraz z bratem matki i jego żoną ukrywała się na wsi, a w 1945 przyjechała znów do Częstochowy. Wówczas, jako niespełna 16-letnia sierota, zdecydowała się usamodzielnąć. W roku 1947 wyruszyła do Palestyny, gdzie dotarła po trudnej, wielomiesięcznej podróży. Na miejscu świadomie dążyła do tego, by jak

* Publikacja powstała w ramach realizacji projektu IDUB UŁ „Grant dla doświadczonych badaczy” pod nazwą *Archiwum prywatne Irit Amiel – opracowanie zbiorów oraz publikacja ineditów literackich*, nr decyzji – 2/2021.

najbardziej się zasymilować, wejść w środowisko sabrów (żydowskich mieszkańców tego rejonu, urodzonych przed powstaniem państwa Izrael): zmieniła imię, uczyła się hebrajskiego. Najpierw żyła w kibucach (najdłużej w Bet ha-Szitta w Emek Israel), a gdy poznała swojego przyszłego męża, Eliyahu Amiela (pseud. Chuzy), i założyła rodzinę, zamieszkała w Tel Awiwe, gdzie podejmowała różne prace (była m.in. stewardesą naziemną). W latach osiemdziesiątych, po ukończeniu czteroletniego kursu dla tłumaczy, zaczęła przekładać literaturę polską na język hebrajski, zbliżyła się do środowiska izraelskich pisarzy i pisarek polskiego pochodzenia, skupionych wokół periodyku „Kontury”. Debiutowała dość późno, w wieku 63 lat. Swoje doświadczenia, szczególnie wojenne, Amiel szyfrowała w wierszach i prozach, niekiedy przypisując własne losy fikcyjnym bohaterkom, ale też opowiadając powierzone jej biografie innych „osmalonych”¹.

Po śmierci autorki *Egzaminu z Zagłady* okazało się, że zostawiła ona jeszcze niemałą liczbę tekstów nieopublikowanych bądź rozproszonych w czasopiśmie. Są to wiersze, opowiadania oraz szkice literackie, a także przekłady z języka hebrajskiego – zwłaszcza ułożona przez nią antologia poezji hebrajskiej. Archiwum prywatne Amiel zasługuje na osobną uwagę, bo – jak wiele tego rodzaju zbiorów – daje wgląd w warsztat autorki: oprócz tekstów ukończonych znajdują się w nim wersje alternatywne, szkice rozpoczętych utworów, rozmaite literackie wprawki. Wszystkie teksty napisane w języku polskim wraz krytycznym opracowaniem próż ze zbiorów *Osmaleni* i *Podwójny krajobraz* ukażą się nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego w tomie redagowanym przez Martę Tomczok, Agnieszkę Piśkiewicz-Bornstein oraz piszącą te słowa.

Wspomnianą publikację zapowiadają trzy prezentowane tu teksty, które powstały na przestrzeni blisko 70 lat i które można potraktować jako swoistą klamrę twórczości Amiel. Reprezentują one różne, choć zwykle ząbujące się rejestry jej pisarstwa: autobiograficzny, wspomnieniowy, fabularny i liryczny. Pierwszy utwór to jedna z najwcześniejszych zachowanych wypowiedzi poetki, powstałych już po przybyciu do Palestyny, impresyjny szkic literacki, w którym autorka notuje swoje wrażenia – przede wszystkim duże, nieco egzaltowane, młodzieńcze wzruszenie po lekturze *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej. Szkic ten jest szczególnie choćby dlatego, że większość młodzieńczych prób literackich Amiel przepadła – w archiwum znajduje się jeszcze jedno, prawdopodobnie starsze opowiadanie, zatytułowane *Zegarmistrz*, a w przywołanej rozmowie rzece pisarka wspomina o próbach literackich podejmowanych, gdy przebywała w obozie dla dipisów na Cyprze, a które, najprawdopodobniej poza jednym wyjątkiem, wraz z prowadzonym wtedy dziennikiem zniszczyła, zanim dotarła do Palestyny². Ale najistotniejszy okazuje się charakter przemysleń poetki, snuty pod wpływem sagi Dąbrowskiej, wynikających zaś – jak można przypuszczać – z poczucia osamotnienia, z tęsknoty za bliskimi, z prób odnalezienia się w nowej rzeczywistości społecznej i kulturowej, z potrzeby zbudowania nowych więzi. Pisarka wspominała, że urodziła się wówczas po raz trzeci (drugimi narodzinami miała być ucieczka z getta). Echa tych doświadczeń wybrzmiewają też w póź-

¹ Biografię I. Amiel szczegółowo rekonstruuje M. Tomczok w książce *Irit Amiel. Życie* (Łódź 2021).

² I. Amiel, *Ostatnie fastrygi*. Rozm. A. Piśkiewicz-Bornstein. Katowice 2021, s. 116.

niejszych opowiadaniach (na myśl przychodzą zwłaszcza *Pierwsze kroki w Kraju*³). Za pośrednictwem lektury *Nocy i dni* prowadzi Amiel zawołany dialog ze sobą (podobny do tych, jakie później będzie prowadziła w prozie i autobiografii) o swoich potrzebach i wyborach egzystencjalnych. Znamienne, że komentując powieść, zwraca uwagę na wartości bliskie ideom kibucowym: oddanie pracy, wspólnotowość, afirmację życia.

Dwa pozostałe teksty mają zdecydowanie więcej wspólnego z utworami Amiel znanymi ze zbiorów próz i wierszy, zapewne powstały już po debiucie pisarki, wprost odnoszą się do trwania i funkcjonowania pamięci o Zagładzie. *Świętoszka* jest historią „osmalonej”, polskiej Żydówki, która jako jedyna z rodziny przetrwała wojnę, gdyż podając się za gojkę, została wywieziona do Austrii na roboty przymusowe, później zaś wyszła za mąż za miejscowego rzemieślnika. Nigdy nie skonfrontowała się z prawdą swojego pochodzenia, swojej tożsamości, prowadziła życie konformistyczne. Opowiadanie sytuuje się w kręgu utworów, które podejmują temat awansu społecznego ocalałych i stawiają pytania o możliwość budowania relacji Żydów z Niemcami, a więc o kwestię lojalności wobec ofiar oraz społecznej, ponadpokoleniowej współwiny, współodpowiedzialności za zbrodnie. I może z tego powodu na tle innych opowiadań pisarki to odznacza się surowym, nawet rozliczeniowym tonem.

Wiersz *Przedmioty*, po śmierci autorki odnaleziony w dwóch rękopiśmiennych wersjach, zasługuje na osobną, szczegółową analizę; można go zestawić z takimi arcydziełami polskiej poezji Zagłady jak *Rzeczy* Władysława Szlengła czy *Non omnis moriar...* Zuzanny Ginczanki, ale o ile wołyńska poetka ukazuje jednostkowe doświadczenie, o tyle u Amiel enumeracja rozrzuconych, jeszcze nie rozkradzonych rzeczy, przypominających skorupy po ciałach właścicieli, tworzy charakterystyczny krajobraz po gettowej akcji, co z kolei łączy ten utwór z obrazem Szlengła. Tylko że w *Przedmiotach* wznaga się ironiczna wymowa opisu, także za sprawą gramatycznej konstrukcji kolejnych zdań, w których rzeczy konsekwentnie zajmują pozycję podmiotu – nad wyraz żywotne, poniekąd samodzielnie zmieniają właścicieli, unieważniając winę sprawców, przysyłając los ofiar. To jeden z wierszy, które ciekawie wpisują się w nowe kierunki badań nad Zagładą (takie jak studia nad rzeczami), a jednocześnie wskazują na ich potencjalną problematyczność.

Już ten niewielki wybór utworów wydobytych z archiwum Amiel pozwala uznać, że owe teksty nie tylko dopełniają obraz dorobku literackiego pisarki, potwierdzają jego wartość jako cennego świadectwa oraz znaczącego dzieła, ale też otwierają perspektywy rozwoju badań nad dorobkiem autorki *Osmalonych* oraz jego miejscem w literaturze Zagłady.

Wszystkie teksty odnaleziono w gabinecie Irit Amiel, w jej domu w Ramat Gan koło Tel Awiwu.

Pierwszy tekst, bez tytułu, jest zapisany czarnym atramentem, starannym piśmem bez skreśleń, i zajmuje cztery luźne kartki pożółkłego liniowanego papieru formatu A5, prawdopodobnie wyrwane z zeszytu; w kilku miejscach autorka dopisała drobniejszym piśmem pojedyncze wyrazy. W poprzek wszystkich kartek pośrodku biegnie rdzawy ślad po zgięciu, w tym miejscu papier jest na brzegu wyszczerbiony, najpewniej od zszywki.

Świętoszka to maszynopis znajdujący się na dysku prywatnego komputera autorki.

Przedmioty zostały przepisane przez Agnieszkę Piśkiewicz-Bornstein z dwóch rękopiśmiennych

³ I. Amiel, *Pierwsze kroki w Kraju*. W: *Podwójny krajobraz*. Warszawa 2008.

wersji, które następnie opracowano i scalono zgodnie z instrukcjami Amiel. Każdy z rękopisów zajmuje jedną kartkę liniowanego papieru A5, zapisane starannym pismem, niebieskim atramentem; poprawki i skreślenia były wprowadzane czarnym atramentem. Kartki są podniszczone, poplamione, noszą ślady zmoczenia.

We wszystkich tekstach zachowano oryginalną pisownię autorki, wprowadzono drobne poprawki interpunkcyjne.

* * *

Palestyna, 14.4.48¹

Skończyłam *Noce i dnie*². I płakałam, tak bardzo płakałam, wpatrzona w te pola bezkresne za oknem. Tak wiele jest we mnie, co mogłabym, co chciałabym powiedzieć im: Agnieszce, Barbarze, Ceglarskiemu, Bogumiłowi³.

Noce i dnie – i może dlatego właśnie, że noce i dnie, tak bardzo wpadły mi w samą głębię serca. Bo jak się tak z kimś razem żyje swoje noce i dnie z jego, to łączy coś głęboko, głęboko. Chciałabym tak bardzo spotkać Agnieszkę. Wszak jest między nami pokrewieństwo ducha, pokrewieństwo myśli.

Pragnę wytłumaczyć jej, otworzyć przed nią siebie, swoją całą wewnętrzną istotę.

Stanełybyśmy przed wieczorem na polu i zagubiły się, zatoneły na moment razem, wraz z tym kręgiem słonecznym, który ginie, znika za szczytami Gilboa⁴. I pomyśleć tylko, że tak jak to słońce wszędzie zachodzi tak pięknie, lecz tylko w pojedynczych sercach jest w stanie budzić zachwyt bezgraniczny, upojenie, tak samo wędrują *Noce i dnie* po różnych ludziach i tylko gdzieś kiedyś ktoś potrafi przeżyć je swoim własnym nocowo-dniowym życiem. Więc czemu muszę tak bardzo płakać? Dlaczego słone, gorące łzy spływają po mojej twarzy? A gdybym ją spotkała, tobym jej też powiedziała, że jestem Żydówką? Ale nie taką z tych, co „siebie samych się wstydzą lub traktują się jak nietykalne tabu”. Jedną z tych jestem, którzy walczą z sobą samymi. Bo to nie ważne, czy Żyd czy Polak, Francuz lub Włoch. Przede wszystkim człowiek ducha. Więc wszystko jedno, gdzie żyje, co je, po jakiemu mówi czy czyta. Ważne jest, jak żyje, co mówi, co rozumie, co czuje i chce. Bo to jest taki dziwny naród nie naród, rodzina nie rodzina. Obcy sobie różnych narodowości ludzie, którzy się jednak szukają, ludzie, których łączy nie-

* * *

¹ Do Palestyny pisarka dotarła 19 XII 1947: przyplęnęła do Hajfy na statku „Hatikva”, a następnie pojechała do Atlit. W kwietniu 1948 mieszkała już prawdopodobnie w kibucu.

² Czterotomowa powieść M. Dąbrowskiej ukazała się w latach 1931–1934 w warszawskiej oficynie J. Mortkowicza. Amiel mogła czytać przedruk drugiego wydania, który w 1945 roku opublikowała Placówka Wydawnicza Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z siedzibą w Jerozolimie w serii „Szkolna Biblioteczka na Wschodzie”.

³ Barbara z d. Ostrzeńska i Bogumił Niechcicowie – główni bohaterowie sagi Dąbrowskiej, reprezentujący średniozamożną szlachtę; losy ich oraz ich rodziny i środowiska są w powieści ukazane na tle ważnych wydarzeń historii Polski, od powstania styczniowego po pierwszą wojnę światową; Agnieszka Śniadowska z d. Niechcic – córka Barbary i Bogumiła, ich trzecie z kolei dziecko, druga córka, wyróżniająca się inteligencją i ambicjami, wyrastająca na niezależną intelektualistkę zaangażowaną politycznie; Ludwik Ceglarski – epizodyczny bohater *Nocy i dni*, fabrykant z Kalińca, bliski znajomy Barbary.

⁴ Wzgórza Gilboa – pasmo górskie w północno-wschodniej Samarii, przebiega przez nie granica między Izraelem a Autonomią Palestyńską.

odparta chęć życia wśród nocy i dni. Co dzień, jak Bogumił w pracy, nieświadomie, cicho dla siebie – żyć Boga, żyć najwyższe konsekwencje filozofii.

Bez paragrafów, bez kodeksów i przykazań, żyć tak, jak nakazuje to „coś”, to nieuchwytny, nieokreślony, nieskonkretyzowany, które wieść jest w stanie drogie życia, tego, co potrafi usłyszeć jego głos.

Umieć zaufać życiu, tak jak Barbara, w chwili gdy świat się wali zda się w gruzy, gdy tysiące, miliony niewinnych i winnych, giną, padają jak muchy, to sztuka życia. To bezgraniczna ufność i wiara w życie.

I takie mam dziwne uczucie, jak gdybym wraz z tą książką skończyła jakiś etap swego własnego życia.

Bo to tak już jest zawsze, że jak się czemuś lub komuś oddasz całym sobą, to masz takie uczucie, gdy się kończy.

Leży przede mną książka VI tom *Noce i dnie. Wiatr w oczy*. Powieść. Maria Dąbrowska⁵. I wypełnia moje serce wdzięczność. Wdzięczność dla nocy i dni, wdzięczność dla autorki, która napisawszy tę książkę, nie wie chyba, że poprzez góry i morze przywędrowały te ludzkie „noce i dnie” aż do słonecznej Palestyny i pewnego jasnego poranka wniosły w moją księgę życia nowy bogaty rozdział.

I tego dzisiejszego pochmurnego dnia kończę, kończę coś, co właściwie się jeszcze nie kończy, coś, co ma swoje miejsce w moim całym życiu, coś, co jak cienka, ledwo dostrzegalna, lecz mocna nić wplata się we wszystkie nasze noce i dni i zapędzając je sobą, ciągnie dalej – myśl.

Świątoszka

Sama przyznaje, że zostawiła ich wtedy na pastwę losu, jak płonący I a s. Drobną, niepozorną, o smutnej, raczej żydowskiej urodzie, zwracała na siebie uwagę w gronie zdrowych, wesołych polskich wieśniaczek. Pracowały przymusowo w fabryce amunicji w Austrii. Ten system niewoli wymyślił pomysłowy Adolf Hitler podczas drugiej wojny światowej. Dawkowano im chleb, zupę i zbożową kawę. Nie głodowały, bo dziewczyny otrzymywały ze wsi paczki żywnościowe od rodzin. Ja dokarmił pewien austriacki majster-klepka, który zakochał się w niej. Na początku dokarmił ją z litości, bo wyglądała tak bezradnie. Z biegiem czasu zaczęła mu się podobać. Było w niej coś, co go pociągało. Jej żydowskie poczucie mniejszej wartości, może smutne spojrzenie bitego psa jej piwnych oczu w czarnej oprawie. Sam dość niemrawy czuł przy niej swoją przynależność do wyższej rasy niemieckiej. Prosił, żeby mu śpiewała polskie piosenki. Nieraz swoim drżącym głosikiem śpiewała mu *Ave Maria*, a z biegiem czasu też niemieckie *Lieder*¹. Słuchał oczarowany jej słabością, podniecony ukrytą siłą jej marnego istnienia. Postanowił uratować ją i pojąć za żonę, mimo podejrzenia, że jest Żydówką. Dla niego była rozbijająca.

⁵ Na *Noce i dnie* składają się cztery tomy: *Bogumił i Barbara*, *Wieczne smartwienia*, *Miłość*, *Wiatr w oczy*, ale zarówno tom trzeci, jak i czwarty autorka podzieliła na dwie części. W wydaniu, z którego korzystała Amiel, każda z nich publikowana była jako osobny wolumin.

„Ona będzie moja, moja, tylko i wyłącznie moja. Będę jej panem i władcą. Zrobię wszystko, cokolwiek zażadam, bo ratuję życie jej” – rozumował. A ona, niewiniątka, świętoszka, też robiła rachunek warto nie warto. A ponieważ – tak jak wielu osmalonych, odciętych kompletnie od żydowskiego *milieu* – myślała, że jest ostatnią Żydówką w Europie, postawiła na niego swoją kartę. Jakim prawem tak myślała? Może dlatego, że tak naprawdę głęboko w sobie czuła się już chrześcijanką, oczarowana ich modlitwami i ceremoniami. Jako córce żydowskiego kuśnierza z małego miasteczka imponowała jej niesłychanie arystokratyczna snobska rodzina Jürgena z tą całą porcelaną w *Zwiebelmuster*, strudelami, *danke schön* i *bitte schön*, *Herr Professor* i *gnadige Frau*². Natychmiast po wojnie Jürgen zabrał ją do rodzicielskiego domu, ulokował w małym pokoiku na poddaszu. W ciągu dnia pomagała kucharce i pokojówce, a w nocy wkradał się w skarpetkach i w piżamie, wsuwał się bezszelestnie do jej wąskiego łóżka, gdzie pozwalała mu się namiętnie całować, lizać i ssać jej duże sutki, wodzić rozpalonymi chucią palcami po jej dziewiczym, nieomal zakonnicyzm ciele. Leżała jak trup, bez ruchu, świadoma faktu, że jej bezruch podnieca go do szału. I tylko chwilami lekko przytrzymywała jego dłoń, muskając ją między nogami, aż wilgotniała i cicho mruczała mu w ucho: *noch, noch, noch*³. Wtedy wsuwał między jej nogi swój marny, a sterczący pręc, a ona z całej siły ścisnęła go udami i w ten sposób bez stosunku szczytowali oboje i ona nadal była dziewczyną świętoszka.

Dopiero po tym jak wyslizgiwał się z jej łóżka, śnili się jej zamordowani w Bełcu bliźniaczy brat, matka, siostry, ciotki, babcia, wujek. I ojciec w płomieniach jak słup ognia syczał po żydowsku: „Ty kurwo jedna, to po to zostałam przy życiu, żeby się po nocach gzić z Niemcem, co nas zamordował?”

Rano znów zakładała zakonnicyzm maskę naiwności i przy pięknie nakrytym żydowskim srebrem stole po arystokratycznym posiłku swoim drżącym sopranem śpiewała im *Ave Maria*.

Należała do tego typu ofiar, które dawały sobie nadzwyczajnie radę w późniejszym życiu. Przyjaźniła się z Niemcami, przyjmowała od nich pieniężne dary. Brała odszkodowania od niemieckiego państwa, jako osoba, która wyrosła w kulturze niemieckiej, co wcale nie było zgodne z prawdą. Dożyła dziewięćdziesięciu lat. Zostawiła po sobie troje dzieci, ośmiu wnuków i dwóch prawnuków. Powoli i systematycznie idiociąła w ciągu ostatnich lat swego życia.

Wykorzystywała wszystkich i wszystko, co tylko możliwe, by zdobyć dla siebie trochę uznania. Jako poetka, malarka, rzeźbiarka. Talent miała niewielki, ale apetyt duży. Głęboko w sobie, nieświadomie była naprawdę chrześcijanką, świętoszka. Umarła ze starości, nie zdając sobie sprawy z tego, czym i kim była naprawdę.

² *Zwiebelmuster* (niem.) – wzór cebulowy, charakterystyczny kobaltowy sposób dekorowania porcelany produkowanej przez słynną fabrykę w Miśni, symbol elegancji, wysublimowanego gustu, a także mieszczańskiej obyczajowości, ciągłości pokoleniowej; strudel – tradycyjne ciasto, kojarzone z kulturą i kuchnią Austro-Węgier oraz Galicji; *danke schön*, *bitte schön*, *Herr Professor*, *gnadige Frau* (niem.) – zwroty grzecznościowe: bardzo dziękuję, proszę bardzo, panie profesorze, łaskawa pani.

³ *noch* (niem.) – jeszcze.

Przedmioty

Między ostrymi odłamkami rozbitych szyb walały się w błocie czapki bez głów, zbyteczne, poszczerbione nocniki bez dupek¹, poźółkłe, poplamione, uśmiechnięte, podeptane zdjęcia, połamane graty, krzesła o trzech nogach, porąbane siekiera, stoły, drzwi poplamione zrudziałą krwią, zeschnięta.

Świat przewrócił się do góry nogami.

Nic nie zginęło, tylko ludzie.

Naszyjniki po prostu zmieniły szyje, srebrne kolczyki zmieniły uszy, a złote ślubne obrączki i brylantowe pierścienie z drogimi kamieniami zmieniły palce.

Perły i brylantowe drogie naszyjniki mienia się dziś na innych dekoltach.

Karakułowe futra, srebrne lisy stroją i grzeją dziś inne ciała.

Futrzanemułki zmieniły dłonie i skórzane rękawiczki.

Puste angorowe sweterki wypełniają inne piersi.

Drogie wieczne pióra ze złotą stalówką zmieniły atrament i rękę.

Wózki dziecięce zmieniły dzieci.

Kryształowe i fajansowe, porcelanowe figurki zmieniły kredensy.

Mahoniowe szafy zmieniły zawartość.

Damaszkowe obrusy zmieniły stoły, a krzesła tyłki.

Porcelanowe świąteczne serwisy zmieniły tradycyjne pesachowe dania² na schab z kapustą i barszcz z uszkami.

Srebrne sobotnie lichtarze oświetlają inne twarze i migotają nad stołami, gdzie dzielili się opłatkiem, a nie macą i kneidelkami³, i płaczą stearynowymi łzami z tęsknoty za narodem, którego nie ma.

Srebrne sztuce zmieniły zęby, ślinę i usta, wiercą się w innych.

Kryształowe kielichy zmieniły kolor, barwę, purpurę wina i usta pijących.

Drogocenne obrazy malowane mistrzowsko zmieniły ściany i inne oczy patrzą na nie.

Sobotnie srebrne świeczniki migotają i oświetlają nowe inne twarze, inne nogi.

Po perskich dywanach i kilimach stąpają po dziś dzień inne stopy.

Drewniane parkiety tajemniczo stękają nocami pod innymi nogami.

Najszybciej zmieniały nogi buty, bo na wojnie buty to życie, wytrych do życia.

I wszystko mogło być super-cicho-sza, gdyby nie te góry szczoteczek do zębów, tych sztucznych szczęk, okularów, porzuconych, zbytecznych tłumoków i węzełków,

PRZEDMIOTY

¹ I. Amiel rozwija enumerację, której załączki – wręcz podobne frazy – pojawiają się w wierszu *Sen na pożegnanie tysiąclecia* (w: *Spóźniona/Delayed*. Przeł. M. Kazmierski. Przedm. B. Frymorgen. Kraków–Budapeszt 2016, s. 148):

W kurzu i błocie walają się
czapki bez głów, beznogi but,
poszczerbione bezdzietne nocniki.

² Dania pesachowe – mowa zapewne o daniach wieczerzy sederowej, czyli kolacji spożywanej w pierwszym dniu święta Pesach. Podawane potrawy odnoszą się do symboliki tego święta, obchodzonego na pamiątkę wyjścia Izraelitów z Egiptu.

³ Kneidlach – kulki z mąki macowej dodawane do rosółu, tradycyjnie podawane podczas kolacji pesachowej.

sztucznych nóg i rąk, kul nikomu niepotrzebnych, co nie pasowały nikomu, więc można je oglądać milionami za szklaną szybą przez ostatnich sześćdziesiąt lat.

Tak żegnam ja ostatnie tysiąclecie – *bye, bye*, do widzenia.

Krajobraz mojego dzieciństwa rozpościera się przede mną złota, dawną europejską jesienią.

Żółkna, złocą się i rudzieją liście na drzewach mojego dzieciństwa zdruzgotanego.

Abstract

FROM IRIT AMIEL'S ARCHIVE

Edited by

ANITA JARZYNA University of Łódź

ORCID: 0000-0001-7527-6085

The article is a commentary to three unpublished to this day pieces by Irit Amiel (1931–2021), one of the most eminent Shoah woman writers. The texts represent various literary forms (recollection, short story, poem) and were produced over a span of 60 years. The oldest is dated 1944—the period the author's production is scanty as her constant literary activity started much later. The three selected pieces are placed within her recurrent themes and problems, namely the Shoah memory, individual fate of the rescued, the life in Israel, and at the same time introduce new tones and solutions to her writing. The presented publication announces a critical edition of Amiel's collected short stories from the volumes *Osmaleni (Blackened)* and *Podwójny krajobraz (Double Landscape)* and archive texts in Polish to be published by Łódź University Publishing House edited by Anita Jarzyna, Marta Tomczok, and Agnieszka Piśkiewicz-Bornstein.

JAN OLASZEK Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa

„PISANE PRZEWAŻNIE DONIKĄD” – NIEZNANY ZBIÓR SZKICÓW ROMANA ZIMANDA

Odnajdywane po latach rękopisy i maszynopisy budzą zainteresowanie zwykle wtedy, gdy ich autorami są postaci najbardziej znane – jak w przypadku zaginionego raptularza Juliusza Słowackiego, odkrytej w 2015 r. debiutanckiej powieści Marka Hłaski czy reportażu Václava Havla napisanego podczas jego pierwszego dłuższego pobytu w areszcie¹. Kазus szkiców Romana Zimanda, zbioru od ponad 40 lat spoczywającego w Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu, o którego istnieniu nikt dotąd nie wiedział, to oczywiście sprawa zupełnie innego kalibru. Ten dziś trochę zapomniany autor nigdy nie należał do postaci z pierwszych stron gazet. Jestem jednak przekonany, że niewydany tom jego tekstów zasługuje na refleksję badawczą. Przemawia za tym zarówno osoba twórcy, jak i zawartość zbioru *Pisane przeważnie donikąd*, bo taki tytuł nadał mu autor.

Zimand urodził się w 1926 r. w bardzo bogatej rodzinie żydowskich przemysłowców we Lwowie. Po wkroczeniu Sowieców do miasta jego ojciec został aresztowany i wkrótce zamordowany, on wraz z matką trafili zaś na zesłanie do Kazachstanu. Próbował zaciągnąć się do armii Władysława Andersa, ale padł tam ofiarą antysemitycznych szykan. Do Polski przyjechał w 1945 roku. Przez pierwszą powojenną dekadę działał w partii komunistycznej i w jej młodzieżowych przybudówkach, studiował socjologię, pracował jako dziennikarz i naukowiec. W latach 1956–1957 był publicystą tygodnika „Po Prostu”. Jesienią 1957 został wyrzucony z PZPR. Wiosną kolejnego roku znalazł posadę w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk (dalej: IBL PAN). Funkcjonował w kręgach opozycyjnie nastawionej inteligencji. Na początku lat siedemdziesiątych zaczęła się współpraca Zimanda z „Kulturą” paryską. Równolegle angażował się on w działania opozycji demokratycznej i współtworzył niezależny ruch wydawniczy jako jeden z jego najbardziej rozpoznawalnych publicystów (Leopolita) oraz wydawca podziemnego pisma naukowego „Almanach Humanistyczny”. Zmarł w 1992 roku².

¹ Zob. H. Głębocki, *Zaginiony raptularz Juliusza Słowackiego z podróży na Wschód (1836–1837) – odnaleziony po 70 latach w zbiorach rosyjskich*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2. – M. Hłasko, Wilk. Wydanie krytyczne. Wstęp, oprac. nauk. R. Młynarczyk. Warszawa 2015. – V. Havel, *Siła bezsilnego. Reportaż z pierwszego uwięzienia*. Przeł. A. S. Jagodziński. [Postłowie] M. Žantovský, A. Freimanová. Warszawa 2022.

² Na temat życia i dorobku R. Zimanda zob. B. W[inkłowa], *Zimand Roman*. Hasło w: *Słownik współczesnych pisarzy polskich*. Seria 2. Oprac., red. J. Czachowska [i in.]. T. 3. Warszawa

Krótki biogram nie oddaje znaczenia i barwności tej postaci. A był Zimand osobą emblematiczną dla formacji fanatycznych stalinistów, zwanych „pryszczatymi”, wchodzących w dorosłość z końcem wojny³. W pierwszym powojennym dziesięcioleciu Zimand w kręgach najpierw wrocławskiej, potem zaś warszawskiej inteligencji słynął z radykalizmu i gotowości do poszukiwania „odchyień” od obowiązującej linii ideologicznej. Natomiast w 1956 r. stał się jednym z najostrzejszych piór tygodnika „Po Prostu”. Tak jak większość tam publikujących autorów krytykował ówczesną rzeczywistość głównie z perspektywy marksistowskiej. Pisał o potrzebie zmian i jednoznacznie negatywnie wypowiadał się o agresji ZSRR na Węgry. Wiosną kolejnego roku został, obok Leszka Kołakowskiego i Wiktora Woroszyłskiego, potępiony za rewizjonizm przez Władysława Gomułkę. W pierwszych latach po odwilży całkowicie odszedł od marksizmu, również od rewizjonistycznego spojrzenia na tę ideologię. W krótkim czasie uległ głębokiej przemianie, prowadzącej do przyjęcia wyraźnie antykomunistycznej postawy.

Wśród ludzi o podobnej biografii wyróżniał Zimanda niezwykle krytyczny stosunek do własnej przeszłości i przekonanie o obowiązku ponoszenia odpowiedzialności za współtworzony system totalitarny. Konsekwencją tego podejścia była decyzja o pozostaniu w kraju po antysemitkiej kampanii w r. 1968, choć wraz z matką (Heleną Rybą) opuszczała Polskę ukochana 10-letnia córka Zimanda (Janina Ryba, nazywana przez wszystkich „Kosią”). Kiedy jej matka w połowie lat siedemdziesiątych ciężko zachorowała (w następstwie czego wkrótce zmarła), Zimand przeniósł się do Francji, żeby zaopiekować się córką. Spędził tam prawie dwa lata. Niebawem po osiągnięciu przez Janinę pełnoletności wrócił do kraju (właśnie wtedy, wyjeżdżając z Francji, oddał na przechowanie Instytutowi Literackiemu zbiór szkiców *Pisane przeważnie donikąd*).

W ostatnich kilkunastu latach istnienia PRL zajmował Zimand ważne miejsce w ruchu kultury niezależnej jako publicysta polityczny i krytyk literacki. Zresztą już o wiele wcześniej odgrywał znaczącą rolę w polskim życiu intelektualnym. Miał

1980. – D. Siwicka: przedmowa w: R. Zimand, *Materiał dowodowy. Szkice drugie*. Wybór, oprac., przedm. D. Siwicka. Paryż 1992; *Roman Zimand*. Hasło w: *Opozycja w PRL. Słownik biograficzny 1956–89*. Red. J. Skórzyński, P. Sowiński, M. Strasz. T. 2. Warszawa 2002. – B. Dorosz, *Zimand Roman*. Hasło w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*. Red. J. Czachowska, A. Szałagan. T. 9. Warszawa 2004. – *Zimand Roman*. Hasło w: W. Winclawski, *Słownik biograficzny socjologii polskiej*. T. 4. Toruń 2011. – [P. Sieniuc], *Biogram Romana Zimanda*. W: R. Zimand, „W nocy od 12 do 5 rano nie spałem”. *Dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury*. Wstęp J. Zieliński. Oprac. P. Sieniuc. Warszawa 2014. – J. Zieliński, *Czerniaków Zimanda. Próba metody*. W: jw. – M. Tomczok, *Zatrucie. „Piótn i popiół...” trzydzieści lat później. „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2017*. – A. Hellich, *Kryptoautobiografia. Twórczość Romana Zimanda*. W: *Gry z autobiografią; przemilczenia, intelektualizacje, parodie*. Warszawa 2018. – K. Biernacki, *Zimand Roman*. W zb.: *Encyklopedia „Solidarności”. Opozycja w PRL 1976–1989*. T. 3. Red. nauk. G. Waligóra [i in.]. Warszawa 2019. – J. Błażejowska, *Trudna biografia. Roman Zimand „Leopolita” (1926–1992)*. „Biuletyn IPN” 2020, nr 7/8. – J. Olszek: „Harcownik w świecie zawodowców”. *Roman Zimand jako badacz literatury i pisarz polityczny*. „Stan Rzeczy” 2019, nr 1; „Jeśli już jestem komunistą, to jestem, a jak ich nie lubię, to naprawdę nie lubię. Droga Romana Zimanda do i od komunizmu”. *Teksty Drugie* 2020, nr 6; *Długie narodziny „wsściekłego rewizjonisty”. Aktywność publicystyczna Romana Zimanda w latach 1955–1956*. „Sensus Historiae” 2021, nr 2.

³ Zob. A. Lisiecka, *Pokolenie „pryszczatych”*. Warszawa 1964.

nieszablonowe poglądy i w kręgach inteligencji opozycyjnej był postacią osobną. Choć jako literaturoznawca nie napisał żadnej pomnikowej pracy, to pozostawił istotny i zróżnicowany tematycznie dorobek, po który do dzisiaj sięgają przedstawiciele nauk humanistycznych i społecznych. Zaproponowana przez Zimanda kategoria literatury dokumentu osobistego zajęła trwałe miejsce w polskim literaturoznawstwie⁴; również publikacje Zimanda dotyczące literatury młodopolskiej czy ideologii narodowej są nadal przytaczane oraz komentowane przez badaczy. Był postacią ważną zwłaszcza dla IBL PAN – nie tylko w sferze czysto zawodowej, ale też towarzyskiej⁵.

Już te cechy Zimanda sprawiają, że nieznanymi zbiór jego szkiców wzbudza zainteresowanie jako potencjalnie cenny przyczynek do historii opozycji demokratycznej, kultury niezależnej i humanistyki w PRL. Potwierdzają to też podstawowe informacje o zawartości tomu. W ogromnej części tworzą go materiały dotychczas niewykorzystywane przez badaczy. Mimo że upłynęło ponad 40 lat od powstania ostatniego ze szkiców, większość z tekstów nadal jest nieznanymi. W momencie ich przekazania do Instytutu Literackiego opublikowano jedynie 6 z 22 prac składających się na zbiór. Co więcej, 2 z tych 6 nie były dotąd przypisywane Zimandowi, ponieważ sygnowano je niekojarzonymi z nim pseudonimami. Od roku 1978 status poszczególnych szkiców przeznaczonych do wydania w zbiorze niewiele się zmienił. Niedługo po pozostawieniu materiałów w Paryżu wydrukowano jeszcze 2 teksty, natomiast 14 innych w żadnej formie nie trafiło do czytelników. Trzeba podkreślić, że wśród nich znalazł się nieznanymi krótki dziennik Zimanda z r. 1974, zawierający m.in. ogólniejsze refleksje na temat diarystyki, znalazło się też kilka naukowych rozpraw i esejów. Choć zbiór szkiców wydaje się bardzo zróżnicowany, bez trudu można wyśledzić jego główne wątki, do których należą rozważania o literaturze dokumentu osobistego, refleksje dotyczące postaw aktorów życia publicznego w PRL, analiza stosunku francuskich polityków i intelektualistów do komunizmu, współczesności i historii Związku Sowieckiego, a także omówienie problemów narodowych w trójkącie Polska–Rosja–Ukraina. Zestawienie tematów z kompetencjami intelektualnymi Zimanda oraz charakterystycznym dla niego nieszablonowym spojrzeniem czynią treść projektowanej książki *Pisane przeważnie donikąd* obiecującą.

W poszukiwaniu odpowiedzi na pytania sprowokowane lekturą szkiców zamieszczonych w zbiorze sięganiem również do źródeł historycznych różnego typu: publikacji Zimanda; niewydanych maszynopisów znajdujących się w archiwum prywatnym jego córki; korespondencji przechowywanej w Bibliotece Narodowej (dalej: BN) w Zakładzie Rękopisów – w Archiwum Leszka Kołakowskiego i w BN w Archiwum Gustawa Herlinga-Grudzińskiego; do listów zachowanych w zbiorach specjalnych Biblioteki IBL PAN, w Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu (dalej: AIL) w dziale Drobne Materiały Powierzone (dalej: DMP) i w AIL w dziale Kore-

⁴ Zob. M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Wyd. 2, zmien. Kraków 2020, s. 19. – P. Rodak, *Dziennik osobisty i historia*. „Kultura i Społeczeństwo” 2008, nr 1, s. 91.

⁵ Zob. np. I. Jarosińska, *O kobietach, herbacie i kamizelkach*. „Teksty Drugie” 1995, nr 5. – J. Sławiński, *Pożegnanie Romana Z. Jw.* – M. Głowiński, *Roman Zimand. W: Tęgie głowy. 58 sylwetek humanistów*. Warszawa 2021.

spondencja Redakcji, a także do wspomnień bliskich Zimandowi osób oraz do innych relacji zebranych przeze mnie w trakcie badań nad jego biografią.

„Ale też taki śmietnik mam w głowie”

Trudno jednoznacznie stwierdzić, jakie zamiary miał Zimand wobec zbioru *Pisane przeważnie donikąd*. Prosząc Gustawa Herlinga-Grudzińskiego o lekturę jednego z zamieszczonych tam esejów, publicysta informował:

Przed wyjazdem ze „słodkiej Francji” zostawiłem na przechowanie u [pana] Jerzego [Giedroycia] (wybacz mi chyba tę poufałość) trochę moich tekstów [...]. Oczywiście, gdyby Pana interesowała lektura całości tego tomu, który włożyłem do lodówki w „Kulturze”, to sprawi mi to jedynie przyjemność [...]. Wyjaśniłem [panu] Jerzemu [Giedroyciowi], dlaczego w każdym razie do jesieni 1979 r. nie mam zamiaru publikować tego (jako książki) i bez trudu uznał moje racje⁶.

Z przytoczonej wypowiedzi wynika, że w 1978 r. Zimand nie podjął jeszcze decyzji co do losów wszystkich prac, skądinąd wiadomo, że na pewno myślał wtedy o ogłoszeniu drukiem niektórych z nich. Czasowe zastrzeżenie ewentualnej publikacji całej książki mogło wynikać z obaw, iż jej wydanie w Instytucie Literackim przeszkodziłoby mu choćby w otrzymaniu zgody na kolejną podróż zagraniczną, będącą okazją do spotkania z córką. Przymuszczenie ważny kontekst stanowiły jego starania o legalną publikację w kraju *Szkiców drugich*, czyli zbioru artykułów dotyczących głównie literatury⁷. Gdyby Zimand zdeponowany u Giedroycia tom wydał, jak planował, pod prawdziwym nazwiskiem, musiałyby się liczyć z konsekwencjami. Prawdopodobnie lękał się też, że utraci możliwość wjazdu do Polski, jeżeli publikacja ukaże się w trakcie jego pobytu we Francji. Myśli tego rodzaju towarzyszyły mu już przedtem, o czym świadczy list do zaprzyjaźnionej filozofki Heleny Eilstein (od kilku lat na emigracji) z sierpnia 1977, wysłany z Francji, w którym Zimand powiadał o chęci powrotu za rok do kraju, ale też dzielił się przypuszczeniem, że być może będzie jednak musiał zostać na Zachodzie⁸.

Zamiarów Zimanda nie rozjaśnia napisana przez niego przedmowa. Stwierdził w niej, iż nie wie, czy i kiedy zebrane w tomie szkice ukażą się drukiem. Sugerował wręcz, że książka może trafić do odbiorców w czasie, w którym niepodobna będzie odpowiedzieć „na różne ewentualne pytania domniemyanych czytelników”⁹. Zastrzeżenia te stwarzają szerokie pole do interpretacji. Mogły być konwencjonalną grą z odbiorcą, ale niekoniecznie. Albo może spodziewał się Zimand utraty wolności. Prawdopodobna jest jeszcze jedna okoliczność – ogłoszenie tomu drukiem po śmierci autora. Kwerenda w ineditach Zimanda prowadzi do wniosku, że myślenie o odejściu towarzyszyło mu już od jakiegoś czasu. W dwóch testamentach sporządzonych

⁶ R. Zimand, list do G. Herlinga-Grudzińskiego, z 11 VIII 1978. Rkps. BN, Archiwum Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, 502, t. 2, k. 39. W cytatach, ze względu na dokumentarny charakter artykułu, zachowano oryginalne zapisy, nie modernizując ortografii ani interpunkcji.

⁷ Zob. Siwicka, *op. cit.*, s. 9–10.

⁸ R. Zimand, list do H. Eilstein, z 27 VIII 1977. Mpis. AIL, DMP, 071, b.p., s. 1. Skrót „b.p.” oznacza „bez paginacji”. Zapis ten dotyczy kart archiwalnych w numeracji ciągłej w teczce, podany po nim numer odnosi się do numeracji stronicy poszczególnych dokumentów.

⁹ R. Zimand, przedmowa w: *Pisane przeważnie donikąd*. Mpis z lipca 1978. Jw., s. 1.

przez niego – w r. 1975 i w r. 1981 – pojawił się wyraźnie temat pośmiertnej publikacji m.in. tego zbioru szkiców. Próbując rozwikłać historię tomu *Pisane przeważnie donikąd*, warto się przyjrzeć testamentowi.

W załączniku do pierwszego z dwóch dokumentów Zimand prosił o podjęcie starań w sprawie wydania za granicą, najlepiej w Instytucie Literackim, niektórych jego nieopublikowanych prac; podawał ich dokładną listę, obejmującą szkice z lat 1954–1974. Na pewno dwa z nich zamieścił później w projekcie zbioru *Pisane przeważnie donikąd*. W testamencie wspominał również o czterech innych artykułach, wcześniej ogłoszonych drukiem, nie precyzując, o jakie chodzi – być może o te właśnie uwzględnione w tomie przekazanym Giedroyciowi.

Z tekstów, które planował do książki zaprojektowanej w 1975 r. w załączniku do testamentu, większość podejmowała różne tematy z zakresu kultury, historii i polityki, dwa z nich były krótkimi zapiskami dziennikowymi autora. W założeniach tom ten stanowił rozliczenie Zimanda z własnym życiem i zaangażowaniem w komunizm, świadczyły o tym zaplanowana zawartość oraz krótka przedmowa znajdująca się w testamencie. W zakończeniu książki miał pojawić się stenogram wystąpienia Zimanda na Plenum Związku Literatów Polskich wiosną 1955. Wówczas publicysta dołączył do ataku na Ludwika Flaszena, krytyka literackiego, który bardzo surowo oceniał postawy pisarzy w okresie stalinizmu i odwilży. Po latach swoją wypowiedź Zimand określił jako „klasyczny stalinowski publicznie wygłoszony donos, czyli »dopomożenie w zrozumieniu błędów«”¹⁰. W załączniku do testamentu wspominał o ewentualnym wydaniu po jego śmierci jeszcze dwóch tomów: wymienionego już zbioru wydrukowanych szkiców dotyczących kultury (chciał to zrobić, gdyby wydanie oficjalne nie doszło do skutku) oraz książki, na którą złożyć się miała „w znikomej tylko części publikowana proza” znajdująca się w jego mieszkaniu¹¹.

Prace, o których mówił drugi testament, mogły jedynie częściowo odnosić się do zawartości zbioru *Pisane przeważnie donikąd*, gdyż większość ze składających się na nią materiałów powstała później. Dokładna treść drugiego testamentu nie jest znana, ale z korespondencji między Wiktoria Krzemień (matką syna Zimanda) a Jerzym Giedroyciem wynika, że dokument taki sporządzono w lipcu 1981 i pojawiła się w nim wola pośmiertnego opublikowania w Instytucie Literackim tomu z esejami politycznymi oraz ewentualnie z fragmentami dzienników. Z przywołanego w liście urywka testamentu wiadomo, iż Zimand wskazał redakcję „Kultury” jako miejsce, gdzie była przechowywana „podstawowa część”¹² materiałów. Tu można założyć, że miał na myśli m.in. właśnie szkice zaplanowane do zbioru *Pisane przeważnie donikąd*. Zgromadzenie rozproszonego dorobku było dla Zimanda niezwykle istotne; od połowy lat sześćdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych publikował w różnych obiegach¹³. Książka *Pisane przeważnie donikąd* ostatecznie nie ukaza-

¹⁰ Załącznik do testamentu R. Zimanda. Mpis z 9 lipca 1975. Archiwum prywatne Janiny Ryby, b.p.

¹¹ Zob. *ibidem*. Zimand nie był pewien, kiedy doszło do ataku na L. Flaszena, datował go na r. 1954 – ze znakiem zapytania.

¹² W. Krzemień, list do J. Giedroycia, z 20 IV 1992. Mpis. ALL, Korespondencja Redakcji, 392, b.p., s. 1.

¹³ R. Zimand: *Szkice*. Warszawa 1965; *Trzy szkice z lat 1978–1979*. Kraków 1981; *Miłosz, Tyrmand, Żinowiew*. Warszawa 1982; „*Wojna i spokój*”. *Szkice trzecie*. London 1984; *Czas normalizacji. Szkic*

ła się ani za życia Zimanda, ani po jego śmierci. Jak wspominałem, światła dziennego nie ujrzała też większość szkiców mających wejść w skład tego tomu. Narodziny Solidarności (a potem stan wojenny) sprawiły, że wiele z nich straciło walor choćby częściowej aktualności. Do pomysłu wydania tomu *Pisane przeważnie donikąd* nie wracał również Giedroyc, prawdopodobnie o jego istnieniu zapomniał. Kiedy w 1992 r. Wiktoria Krzemień spytała redaktora naczelnego „Kultury” o przechowywane w Instytucie Literackim maszynopisy niepublikowanych prac Zimanda¹⁴, w odpowiedzi usłyszała tylko o jednym, sporo późniejszym tekście¹⁵. Może zapomnienie było w jakiejś mierze brakiem aprobaty dla zbioru, który przypominał według słów samego autora, wyrażonych w cytowanym już liście do Herlinga-Grudzińskiego: „owe żydowskie sklepiki z Kamionki Strumiłłowej czy Kołomyi: »Szwarc, mydło, powidło, batogi tudzież inne delikatesy«. Ale też taki śmietnik mam w głowie”¹⁶.

Teksty przeznaczone do tomu różniło niemal wszystko. To, że powstały w odmiennych językach (polskim, angielskim, francuskim i rosyjskim), nie musiało w tego rodzaju „zbiorówkach” dziwić, lecz już oczekiwanie Zimanda wydrukowania pierwotnych wersji językowych szkiców „choćby jako aneks”, co wyjaśniał „śmiesznym snobizmem”, było dość ekstrawaganckie¹⁷. Szczególnie, że Zimand do kwestii tłumaczeń przywiązywał dużą wagę. Sam zresztą zajmował się działalnością translatorską, interesował się przekładem również od strony teoretycznej¹⁸. Życzenie Zimanda na pewno trudno byłoby jednak Giedroyciowi spełnić; nie wiadomo, kto miałby być odbiorcą książki napisanej w czterech językach i dwoma alfabetami. Pomiąć milczeniem nie można też formy fizycznej pozostawionych przez Zimanda tekstów, zbiór ten tworzyły kserokopie opublikowanych prac, poprawiane odręcznie maszynopisy – niekiedy z wklejonymi fragmentami cudzych tekstów jako cytatai, oraz rękopis. Po przeczytaniu już choćby kilku szkiców dawało się dostrzec, że wybrane przez Zimanda prace reprezentowały rozmaite gatunki. Były wśród nich komentarze polityczne, felietony, eseje z zakresu historii idei i komunikacji społecznej, artykuły naukowe, dziennik, impresyjne notatki, opis projektu naukowego, tekst wykładu i prywatne listy. Wiązały się z tym różnice w objętości tekstów – najkrótszy zająłby w druku mniej więcej jedną stronę, podczas gdy objętość najdłuższego sięgała około 50 stron znormalizowanego maszynopisu. Niejednorodny był status poszczególnych prac, projekt książki uwzględniał: teksty już opublikowane; wysłane do redakcji, ale odrzucone; skierowane do prywatnych adresatów; schowane do szuflady; jeden tekst wysłany do redakcji, lecz zaginiony; jeden złożony w ramach procedury urzędowej w placówce naukowej oraz jeden wygłoszony (odczytany) na seminarium. Część z nich podpisał Zimand własnym imieniem i nazwiskiem, pozostałe – jednym z sześciu pseudonimów.

Całość uzupełniała przedmowa zawierająca omówienie zarówno treści zbioru,

ce czwarte. Londyn 1989. – Leopolda [właśc. R. Zimand]: *Teksty cywilne*. Paryż 1983; *Teksty cywilne*. [Warszawa] 1983; *Moim zdaniem. – Las rzeczy politycznych*. Warszawa 1987.

¹⁴ Krzemień, list do Giedroycia, z 20 IV 1992, s. 1.

¹⁵ J. Giedroyc, list do W. Krzemień, z 6 V 1992. Kopia. ALL, Korespondencja Redakcji, 392, b.p., s. 1.

¹⁶ R. Zimand, list do G. Herlinga-Grudzińskiego, z 11 VIII 1978. Rkps. BN, Archiwum Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, 502, t. 2, b.p., k. 39.

¹⁷ Zimand, przedmowa, s. 6.

¹⁸ R. Zimand, *Tłumacz-zdrajca i tłumaczenie-zdrada*. „Teksty” 1975, nr 6.

jak i okoliczności jego powstania. Zimand wspominał tam też o technikach ukrywania prawdziwych personaliów przed potencjalnymi czytelnikami z policji politycznej PRL – stosowanych przez niego w pracach, które ukazały się na Zachodzie – wymieniając: „niwelację stylistyczną tekstów”, kreowanie fikcyjnych autorów podpisujących się różnymi pseudonimami oraz „mylenie tropów”. Jak tłumaczył, sięgał po owe techniki z obawy przed więzieniem. W książce *Pisane przeważnie donikąd* Zimand zamieścił trzy komentarze polityczne opublikowane pod pseudonimami na łamach paryskiej „Kultury” w latach 1971¹⁹, 1972²⁰ i 1975²¹. Ostatni z wymienionych artykułów nie był do tej pory rozpoznany jako tekst jego autorstwa, a więc nie figurował w zestawieniach biograficznych bądź bibliograficznych dotyczących Zimanda. Dopiero sięgnięcie do zbioru *Pisane przeważnie donikąd* pozwoliło ustalić, że to on jest twórcą. Co ciekawe, Zimand chciał włączyć ów komentarz do tomu w wersji pierwotnej, która różniła się od tej opublikowanej w piśmie Giedroycia układem tekstu, poszczególnymi fragmentami, a także użytym pseudonimem²². Kojarzona nie była dotychczas z Zimandem jeszcze jedna z wydanych prac, też uwzględniona w projekcie zbioru. Chodzi o felieton sygnowany innym niż użyty w „Kulturze” pseudonimem, wysłany do Radia Wolna Europa, gdzie go odczytano, następnie został on wydrukowany w piśmie „Na Antenie”²³, prowadzonym przez tę rozgłośnię. Listę tekstów ogłoszonych już wcześniej drukiem zamykają: posłowie do wydanego przez Instytut Literacki zbioru opozycyjnych dokumentów programowych²⁴ oraz obszerny esej w zakresie historii idei opublikowany jeszcze najpierw w rosyjskim emigracyjnym kwartalniku „Kontinient”²⁵.

Odrębny wykaz tworzą artykuły, które się nie ukazały, a które napisał Zimand z myślą o konkretnych periodykach. W planowanym tomie znalazły się dwie takie prace z 1977 roku. Pierwszą²⁶ odrzuciła francuska lewicowa gazeta „Le Point”. Z kolei druga²⁷ nie została przyjęta do druku najpierw przez redakcję „Tygodnika Powszechnego”, potem także przez zespół „Wieżi” – przede wszystkim ze względu na formę artykułu²⁸. Były to impresyjne notatki z pobytu Zimanda we Francji. Na końcu tego wykazu znajduje się esej sygnowany imieniem i nazwiskiem autora wysłany do jednego z indyjskich czasopism²⁹, który najprawdopodobniej

¹⁹ Z. Zdoleński [właśc. R. Zimand], *Uwagi i uzupełnienia (do artykułu „Tezy o nadziei i beznadziejności”)*. „Kultura” (Paryż) 1971, nr 9.

²⁰ E. Prusińska [właśc. R. Zimand], *O pracy organicznej*. Jw., 1972, nr 6.

²¹ J. Zwada [właśc. R. Zimand], *Poprawki, uzupełnienia, propozycje*. Jw., 1975, nr 6.

²² Zob. E. Prusińska [właśc. R. Zimand], *Poprawki – uzupełnienia – propozycje*. Mpis z sierpnia 1974. AIL, DMP, 071, b.p.

²³ S. Wiewióra [właśc. R. Zimand], *Filozofia „ochrony substancji”*. „Na Antenie” 1973, nr 3.

²⁴ Leopolda [właśc. R. Zimand], *Uwagi na marginesie programu*. W zb.: *Ruch oporu [...]*. Paryż 1977.

²⁵ Polskiej Anonim [właśc. R. Zimand], *Nacyja – religija – missija – otwietstwiennost’*. „Kontinient” 1978, nr 16.

²⁶ R. Zimand, *M. Gierak réaliste*. Mpis z lipca 1977. AIL, DMP, 071, b.p.

²⁷ R. Zimand, *Lekcje francuskiego (z listów nienapisanych)*. Mpis z lipca 1977. AIL, DMP, 071, b.p.

²⁸ Zob. J. Turowicz, list do R. Zimanda, z 29 VII 1977. Mpis. AIL, DMP, 071, b.p., s. 1. – T. Mazowiecki, list do R. Zimanda, z 28 IX 1977. Mpis. Jw., s. 1. R. Zimand zresztą opublikował ostatecznie artykuł *Lekcje francuskiego (z listów nienapisanych)* w funkcjonującym oficjalnie czasopiśmie „Teksty” (1979, nr 1).

²⁹ R. Zimand, *New Fashion and Old Habits on the French „Ideological Front”*. Mpis z 1978 roku. AIL, DMP, 071, b.p.

zaginał³⁰. Oprócz tego Zimand zamierzał włączyć do książki szkic projektu naukowego³¹ złożony w ramach starań o stypendium naukowe³², tekst wykładu³³ wygłoszonego w czerwcu 1974 na seminarium w St Antony's College w Wielkiej Brytanii³⁴ oraz listy do czwórki przyjaciół (Eilstein³⁵, Kołakowskiego³⁶, Lipskiego³⁷ i Pomiana³⁸). Z oczywistych powodów wszystkie wymienione teksty były podpisane prawdziwym nazwiskiem.

Do już wymienionych pozycji trzeba dodać dwie obszerne prace naukowe³⁹, esej z zakresu historii idei⁴⁰, dziennik autora z pobytu w Anglii w 1974 r.⁴¹ oraz artykuł przygotowany prawdopodobnie dla prasy codziennej lub dla tygodnika⁴².

Teksty składające się na omawiany tu tom zostały napisane z myślą o bardzo różnych odbiorcach⁴³. Należeli do nich Polacy w kraju i na emigracji, do których docierała paryska „Kultura”, słuchacze Radia Wolna Europa, czytelnicy „Tygodnika Powszechnego”, rosyjscy emigranci oraz dysydenci, humaniści z Polski, a także z innych krajów (czytający po polsku i francusku), czytelnicy „Le Point”, francuscy naukowcy, urzędnicy rozpatrujący projekt Zimanda, angielscy akademicy słuchający jego wykładu, wreszcie czwórka przyjaciół, z którymi prowadził korespondencję (troje z nich przebywało na stałe na emigracji).

Wokół literatury dokumentu osobistego

Rozstrzał tematów poruszanych przez Zimanda w zbiorze *Pisane przeważnie donikąd* okazał się bardzo duży. Tym, co łączyło większość z nich, była dominacja zagadnień politycznych nad literaturą i w ogóle nad kulturą. Ta druga sfera zaintere-

³⁰ Zob. Zimand, przedmowa, s. 1.

³¹ R. Zimand, *Les Nations Européennes: Histoire des Idées, perspective epistémique*. Projekt. Mpis z 1977 roku. AIL, DMP, 071, b.p.

³² Zob. Zimand, przedmowa, s. 1.

³³ Zob. R. Zimand: *[O polemice Sacharow–Sołżenicyn]*. Mpis z czerwca 1974. AIL, DMP, 071, b.p.; spis treści w: *Pisane przeważnie donikąd*, s. 1; przedmowa, s. 1–2. W spisie treści widniał polski tytuł wykładu, jego treść zaś była w języku angielskim. Zimand nie wymienił wykładu wśród tekstów przeznaczonych dla konkretnego odbiorcy, najprawdopodobniej z powodu przeoczenia.

³⁴ Zob. załącznik do testamentu Zimanda, s. 1.

³⁵ Zimand, list do Eilstein, z 27 VIII 1977.

³⁶ R. Zimand, list do L. Kołakowskiego, z 11 VI 1977. Mpis. AIL, DMP, 071, b.p.

³⁷ R. Zimand: list do J. J. Lipskiego, z 30 I 1978. Mpis. Jw.; list do J. J. Lipskiego, z 9 II 1978. Mpis. Jw.

³⁸ R. Zimand, list do K. Pomiana, z 12 VI 1977. Mpis. Jw.

³⁹ R. Zimand: *Na marginesie dziejów „szkoły formalnej”*. Mpis z 1972/1973. Jw.; *Prawdziwe zagadnienia leninizmu*. Mpis z 1978 roku. Jw. W zbiorze zachowała się również wersja drugiego z tych tekstów w języku francuskim (*Les vrais Problèmes du leninisme*. Mpis z 1978 roku. Jw.). Ze spisu treści (*Pisane przeważnie donikąd*, s. 1) zdaje się wynikać, że Zimand miał zamiar zawrzeć w tomie wersję polską. Wkrótce R. Zimand opublikował tę pracę w jednej ze swoich książek (*Prawdziwe zagadnienia leninizmu*. W: *Trzy szkice z lat 1978–1979* (Przedruk w: „Wojna i spokój”)).

⁴⁰ R. Zimand, *L'Europe des théories de nation*. Mpis z 1977 roku. AIL, DMP, 071, b.p.

⁴¹ R. Zimand, *Notatnik oxfordzki*. Mpis z 1974 roku. Jw.

⁴² R. Zimand, „*Samizdat*” en Pologne. Rkps z listopada/grudnia 1976. Jw. Tytuł na podstawie spisu treści (s. 1).

⁴³ Zob. Zimand, przedmowa, s. 1–2.

sowań Zimanda występowała, ale niejako na marginesie. W poszczególnych rozważaniach pojawiały się opinie Zimanda dotyczące książek i filmów, ale w zbiorze brak właściwie bardziej systematycznych analiz. Chociaż w *Notatniku oxfordzkim* (tekście, który powstał w czasie pobytu w Anglii w r. 1974) Zimand zawarł dwie dłuższe refleksje literaturoznawcze. Warto przyjrzeć im się bliżej, ponieważ wpisywały się one w jego zaciekawienie literaturą dokumentu osobistego i miały wpływ na kształtowanie się jego poglądów na ten temat (właśnie wtedy kończył prace nad esejem o dziennikach Adama Czerniakowa).

Odwołując się do swoich doświadczeń diarysty⁴⁴, Zimand stwierdzał:

próby prowadzenia dziennika nauczyły mnie, że zupełnie mi takie zajęcie nie leży. Męczy mnie to, nadto napawa dość mieszanymi uczuciami. Drobiazgowych uwag na temat np. tego, jak kto był ubrany nie lubię (przynajmniej w moim wykonaniu); głębokich rozważań duchologicznych – nie cierpię; dywagacji na temat tego, że właśnie przeczytałem po raz któryś tam Hamleta, i że co to za głębia – nie znoszę w niczym wykonaniu; autoanaliza to nie mój *genre* i nawet u Stendhala nie zawsze mi się podoba. W ogóle za dużo dzienników przeczytałem, by móc to zrobić samemu. Może kiedyś (może tym razem, ale wątpię) siądę do pisania dziennika erotycznego. To mogłoby być ciekawe zajęcie ze względu na czyisto literackie trudności typu „jak to robić” (tzn. nie erotykę, ale dziennik erotyczny). W sumie już pierwszego dnia pobytu, w sobotę 9 II na pierwszym spacerze po Oxfordzie postanowiłem czy też zrozumiałem, że żadnego dziennika prowadzić nie będę⁴⁵.

Jednakże coś na kształt dziennika Zimand prowadził. Tytuł *Notatnik oxfordzki* nie był przypadkowy, ponieważ z założenia jego zapiski miały wyłamywać się z konwencji dziennikowej:

Ale [...] na tym samym spacerze uświadomiłem sobie, że w tym co określa się ogólnym i nieprecyzyjnym mianem „dziennik intymny” wyróżnić można m.in. dwa sposoby pisania: pierwszy nastawiony jest na narrację – opowiada, bez względu na to, czy autor pisze z myślą o publikacji czy nie; drugi – nazwijmy go memorialnym – służyć ma ku pamięci autora. Pisany może być w przekonaniu, że owe notatki zostaną kiedyś spożytkowane lub bez takowego. Tak czy inaczej, paradoksalnie rzecz biorąc, dziennik memorialny jest w tym sensie bardziej intymny, że zrozumieć go może w pełni jedynie autor, on jest domniemanym odbiorcą nr 1. Oczywiście przykładem notatki Czerniakowa. I całą tę myśl powinienem wykorzystać w studium o Czerniakowie, o ile będę jeszcze w stanie w najbliższym czasie zajrzeć do tego tekstu⁴⁶.

Podstawę eseju o Czerniakowie miał Zimand wówczas już gotową, odczytał ją w styczniu 1974 na zebraniu pracowni psychosocjologii literatury w IBL PAN. W Oksfordzie tekst poprawiał i uzupełniał⁴⁷. Ostatecznie refleksje snute w Anglii zostały ślad w rozprawie, gdzie autor zamieścił propozycję podziału dzienników na narracyjne i memorialne⁴⁸. Analizując wpisy Zimanda do *Notatnika*, można

⁴⁴ Dziennik z lat 1969–1971 został opublikowany wkrótce po śmierci publicysty – zob. R. Z i m a n d, *Noty*. W: *Materiał dowodowy*, s. 299–312. Na początku 1959 r. miał on również prowadzić przez tydzień dziennik, „po to by sprawdzić, na czym polega czynność prowadzenia dziennika” (Z i m a n d, *Notatnik oxfordzki*, s. 1 ⟨zapis z 13 II 1974⟩).

⁴⁵ Z i m a n d, *Notatnik oxfordzki*, s. 1.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 1–2.

⁴⁷ R. Z i m a n d, „W nocy od 12 do 5 rano nie spałem”. „Dziennik” Adama Czerniakowa – próba lektury. Paryż 1979, s. 5.

⁴⁸ Zob. *ibidem*, s. 12–13.

powiedzieć, że zdecydowanie bliżej mu było do „dzienników memorialnych”. Poza kilkoma wtrąconymi do wywodu anegdotkami brak w nim właściwie fragmentów typowo narracyjnych. W *Notatniku* Zimand nieco miejsca poświęcił wspomnieniom Nadieżdy Mandelsztam. Zwrócił na nie uwagę dzięki recenzji ich drugiego tomu pióra Josifa Brodskiego opublikowanej na łamach „New York Review of Books”⁴⁹, a także za sprawą wydrukowanego przez to czasopismo artykułu o sporach wokół książki⁵⁰. Lektura obu tekstów wywołała w Zimandzie refleksję, którą przelał na papier, nazywając ją „przyczynkiem do teorii wspomnień jako gatunku”, czyli do memuarystyki. Podkreślał, że zarówno on, jak i Brodski czytali wynurzenia Mandelsztam, trzymając się założenia o prawdziwości podawanych przez nią faktów. „To też traktujemy tę stronę faktyczną jako – świetnie zrobione – ilustracje do tez autorki, które, sądźmy, są słuszne, a w każdym razie godne szacunku” – komentował autor *Notatnika*⁵¹. Przytaczał przy tym list rosyjskiego pisarza Wieniamina Kawierina i jego zastrzeżenia właśnie co do warstwy faktograficznej wspomnień poetki. Według Zimanda wątpliwości Kawierina wynikały z tego, że osobiście dotknęła go krytyka ludzi, którzy „dali się nabrać na rewolucję”⁵². Jak ponadto wyjaśniał Zimand:

Dla teorii wspomnień jako gatunku ważna tu jest jedna sprawa ogólna: jaki „powinien być” stosunek prawdziwie zrelacjonowanych faktów do zmyślenia w memuarach tego typu, jak N[adieżdy] M[andelsztam], a więc nastawionych na zasadniczą moralistykę, imających się metafizyki? Teoretycznie rzecz biorąc, można łąć niczym Zagłoba i zarazem uprawiać bardzo wzniosłą i słuszną moralistykę. Ale istnieje coś takiego, jak czytelnik, który wychowany jest w tym oto przekonaniu, że prawda jest wartością samoistną i jedną z naczelnych, i ten czytelnik nie będzie słuchał żadnej moralistyki, o ile udowodni mu się (i on zechce by mu to udowodniono), że faktyczna strona danych wspomnień jest nieprawdziwa. To wszystko jest oczywiście na marginesie [...] polemiki [Kawierina z Mandelsztam]. Co się tyczy faktów nie mam nic do powiedzenia, choć oczywiście potknięcia czy zmyślenia wytykane przez Kawierina N[adieżdzie] M[andelsztam] nie są na ogół straszne i mogą się zdarzyć każdemu pamiętnikarzowi, który daży do „zaokrąglenia” opowiadanych zdarzeń⁵³.

Przytoczona wypowiedź wyrażała również stosunek Zimanda do literatury dokumentu osobistego. Analizując dzieła z tego gatunku, badacz nie koncentrował się na problemie ich wiarygodności, przede wszystkim zajmowała go konwencja, w której powstają, i sposoby kreowania postaci w ramach tej konwencji.

Spojrzenia na PRL: polityka i postawy ludzkie

W pozostawionym Giedroycowi zbiorze znaleźć można dużo rozważań Zimanda o postawach różnych aktorów życia publicznego w PRL. Przykładowo w zapisku

⁴⁹ J. Brodsky, *Beyond Consolation*. Transl. B. Rubin. „New York Review of Books” 1974, nr z 7 II.

⁵⁰ Zob. C. R. Proffer, *The Attack on Mme Mandelstam*. Jw., nr z 21 II.

⁵¹ Zimand, *Notatnik oxfordzki*, s. 6. Nie jest jasne, do jakiej daty odnosił się ten zapis. Nie widać nad nim daty, co może wynikać z tego, że w AIL tekst zapisu ma postać kserokopii. Po porównaniu układu wskazanej strony z innymi wydaje się prawdopodobne, iż nad notą znajdowała się jeszcze data. Choć może być on kontynuacją zapisu z 15 II 1974. Ta druga wersja oznaczałaby, że notatka została uzupełniona przez Zimanda po czasie, ponieważ odwołuje się ona do publikacji z 21 II 1974.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, s. 6–7.

z końca lutego 1974 zawarł on refleksje na temat tradycji polskiego konserwatyizmu i ówczesnych krajowych reprezentantów tego nurtu ideowego. Żeby lepiej zrozumieć, kogo miał na myśli, warto sięgnąć do listu z 1972 r. do Leszka i Tamary Kołakowskich. Samego siebie postrzegł wówczas Zimand jako liberała, do przedstawicieli tej formacji zaliczając również Jacka Kuronia, Karola Modzelewskiego, Adama Michnika, Jakuba Karpińskiego, Małgorzatę Szpakowską i kilku niewymienionych z nazwiska przedstawicieli środowisk katolickich. Taka klasyfikacja może zaskakiwać, ponieważ niewątpliwie trzej pierwsi uważali się za ludzi lewicy. Poglądy mające łączyć wszystkie wskazane osoby Zimand charakteryzował następująco:

przekonanie, że można i należy być aktywnie przeciw, ostry antykomunizm, nieufny stosunek do postaw politycznych zarówno tradycyjnej europejskiej lewicy, jak i oczywiście nowej lewicy⁵⁴.

Z jednej strony, odróżniał on liberałów od lewicy, do której zaliczył Krzysztofa Pomiana, Bronisława Geremka i Tadeusza Kowalika, a z drugiej – właśnie od konserwatystów. Wydaje się, że o przyporządkowaniu do poszczególnych grup decydował przede wszystkim stosunek do sytuacji politycznej w PRL, do marksizmu oraz komunizmu.

Zimand zwracał uwagę na duże rozbieżności między ludźmi przyznającymi się do poglądów konserwatywnych:

Ideologia to bardzo zróżnicowana. W wykonaniu Pawła Herta czy H[enryka] Krzeczowskiego jest stekiem obrzydliwa: obrona substancji narodowej, zoologiczne antymoskalostwo, antysemityzm, antyczechizm, antylitwinizm. A przede wszystkim zasada „nie drażnić komunistów”. Gdyby jakiś komputer miał wymyślić ideologię, która przy zachowaniu pozorów opozycyjności miałaby najlepiej służyć właśnie moskiewskiemu panowaniu w Polsce, to nie byłyby w stanie wyprodukować czegoś doskonalszego od poglądów Krzeczowskiego. [...] Ale ta myśl konserwatywna ma i swoje centrum – powiedzmy – Marcin Król, Wojtek Karpiński – i nawet swoją lewicę np. Ewę Bierikowską. Jednym z punktów podziału jest antysemityzm, nie do przyjęcia ani dla tegoż centrum, ani dla tej lewicy. Jest również bardzo istotna różnica w zakresie tego, co można i należy robić przeciw. Bo oczywiście zdaniem takich ludzi jak Krzecz[kowski] – nic nie wolno robić. Istnieje również zgoda w materiałach tak wzniosłych jak to, że wszystkie nasze nieszczęścia zaczęły się od Lutra, czyli inaczej mówiąc wiara w to, że w średniowieczu istniał naturalny, zgody z Bogiem i ludźmi porządek spraw *etc.*⁵⁵

Nie sposób nie przywołać tu wspomnienia Karpińskiego dotyczącego wytknięcia Zimandowi przez Krzeczowskiego stalinowskiego zaangażowania⁵⁶, co nie znaczy, że to właśnie decydująco wpłynęło na relacje między nimi. Zimand był zwolennikiem aktywnej działalności opozycyjnej i zauważał, że ci wierni konserwatyści przyczyniają się do powstrzymywania się od niej przez młodszych i bardziej umiarkowanych kolegów, choć zdawał sobie sprawę, że wyglądało to różnie w przypadku poszczególnych osób. Zimand miał od lat sześćdziesiątych dobre kontakty z Królem⁵⁷, który wspierał go trochę przy akcji obrony braci Jerzego i Ryszarda

⁵⁴ R. Zimand, list do L. i T. Kołakowskich. Mpis z [1972]. BN, Zakład Rękopisów, Archiwum Leszka Kołakowskiego, sygn. III 13611, k. 24.

⁵⁵ *Ibidem*, k. 23-24.

⁵⁶ W. Karpiński, *Henryk*. Warszawa 2016, s. 24.

⁵⁷ Relacja M. Króla (z 2020). Zob też *Bywały szczęśliwe powroty. Onyszkiewicz*. Z J. Onyszkiewiczem rozmawiają W. Nowak i V. Szostak. Warszawa 2022, s. 140-141.

Kowalczyków, ale o innej postaci z tego kręgu ideowego – najprawdopodobniej o Karpińskim – pisał Zimand:

przestałem się spotykać z człowiekiem bardzo inteligentnym i raczej mi bliskim, który zafascynowany bredniami Krzeczковского odmówił udzielenia choćby najdrobniejszej pomocy w tej właśnie sprawie⁵⁸.

W *Notatniku* Zimand zwrócił bowiem uwagę na istnienie dwóch modeli konserwatyizmu, które odbierał zupełnie inaczej. Model oceniany przez niego pozytywnie – którego przykładem był, jak wynika z kontekstu, konserwatyizm brytyjski – opierał się na chęci ochrony realnie istniejących przedmiotów i instytucji. Bardzo krytycznie przez autora *Notatnika* postrzegany drugi typ odwoływał się głównie do idei i zbiorowych wyobrażeń. W ten nurt, zdaniem Zimanda, wpisywał się konserwatyizm polski. Obie odmiany konserwatyizmu charakteryzował on następująco:

Ten pierwszy może być pragmatyczny, zdroworozsądkowy; obraca się bowiem w sferze konkretów. Zachować daną instytucję czy nie, zmienić ją i na ile, w jakim kierunku. Ten drugi jest [pełen] nietolerancji, żarłoczny, w gruncie rzeczy wiecznie chory, wiecznie urażony. Mogę dyskutować na temat angielskiego systemu wyborczego. Nie mogę dyskutować na temat świętości odsieczy wiedeńskiej. (Była to, moim zdaniem, bardzo niefortunna interwencja polityczna, która po raz pierwszy oddała los polskiego przedsięwzięcia w ręce Moskwy)⁵⁹.

W *Notatniku* Zimand nie wymieniał w tym kontekście nazwisk z wyjątkiem nieznaney mu osobiście tłumaczki literatury francuskiej Anny Tatarkiewicz, której publicystykę określił jako „bardzo dla niego śmieszny przypadek konserwatyizmu”, ponieważ jak tłumaczył:

Czasami pisuje [ona] niezwykle rozsądnie, niekiedy jednak trafiam na fragmenty pisane przez kogoś, kto rozumie tak, jak gdyby cielesnie obcował z czystymi wartościami: pijał kawę z Dobrem, chodził na koncerty z Pięknem, nawet w brydża grywał w towarzystwie Cnoty. Strasznie mnie to bawi⁶⁰.

Problem pragmatycznego i niepragmatycznego konserwatyizmu zaprowadził Zimanda do refleksji na temat zachowań politycznych Kościoła katolickiego w PRL:

jedyna trwała instytucja w Polsce, która ma realne podstawy po temu, by być pragmatyczna – Kościół, nie zawsze najlepiej na tym pragmatyzmie wychodzi. A właściwie inaczej – jej pragmatyzm nie zawsze mi odpowiada, albowiem siłą rzeczy musi być paktowaniem z Mikołajem, z Bismarckiem, z Moczarem. Tak było w XIX w., tak w 1968 r., kiedy – w moim odczuciu – ze względów pragmatycznych Kościół, tzn. episkopat, zachował milczenie w sprawie żydowskiej i w sprawie czeskiej. Nie sądzę, by Wyszyński cokolwiek na tym zyskał jako polityk, wydaje mi się natomiast, że stracił jako „pasterz”. Niewykluczone, że źródłem tego konkretnego pragmatycznego zachowania się w 1968 r. było doświadczenie z *Listem do episkopatu niemieckiego*. W perspektywie kilku miesięcy 1966 r. Kościół przegrał w potyczce z polskim nacjonalizmem. Mógłby nawet przegrać – w tej krótkiej perspektywie znacznie bardziej – gdyby nie głupota komunistów, którym trafiła się taka „gratka” i swoim zwyczajem przeholowali. Zaczęli po prostu zanudzać ludzi. Ale oczywiście w perspektywie historycznej *List do episkopatu niemieckiego* jest dokumentem wielkiej wagi moralnej, politycznej (mam na myśli psychiczne zdrowie społeczeństwa polskiego)⁶¹.

⁵⁸ Zimand, list do Kołakowskich, k. 25. W liście tym (k. 28) wspominał też o „kościelnych konserwatystach” – w kontekście walki z demoralizacją społeczeństwa. Miał na myśli zapewne inne środowiska.

⁵⁹ Zimand, *Notatnik oxfordzki*, s. 9 (zapis z 27 II 1974).

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, s. 8–9.

Autor *Notatnika* był bardzo krytycznie nastawiony do Kościoła katolickiego, którego przedstawicielom zarzucał szowinizm⁶². Takie podejście nie przeszkadzało mu ani w analizowaniu na chłodno polityki władz Kościoła polskiego, ani w docenieniu znaczenia gestu wykonanego przez hierarchów w stosunku do Niemców. To drugie prowadziło go do wspomnienia własnej reakcji na ten dokument, która wyróżniać go miała spośród kolegów:

O ile pamiętam, większość moich kolegów w tym gorącym okresie 1966 r. była „przeciw” episkopatowi i moja aprobata dla tego listu była czymś odosobnionym w tym środowisku. W każdym razie pamiętam taką rozmowę w Pałacu Staszica, w której brali udział [Bronisław] Baczko, [Lech] Szczucki, [Henryk] Hinz i bodaj czy nie [Krzysztof] Pomian. Zdaje się, że nikt się ze mną nie zgadzał. A resztą to nieważne⁶³.

Rzeczywiście rewizjoniści na ruch hierarchów odpowiedzieli raczej negatywnie, co Pomian opisywał następująco:

Reakcja w moim otoczeniu była negatywna, ale zakłopotana, bo z jednej strony uważaliśmy, że biskupi nie mają się mieszać do polityki, a z drugiej – nie chcieliśmy się włączać do seansu nienawiści uruchomionego przez partię, do której jeszcze wtedy należeliśmy; nikt z nas żadnego potępienia, o ile wiem, nie podpisał. Rozmów z Romanem na ten temat nie pamiętam i o jego ówczesnym stanowisku w tej sprawie nic nie wiem⁶⁴.

Wśród zagadnień podjętych w zbiorze *Pisane przeważnie donikąd* znalazła się kwestia postaw inteligencji jako grupy społecznej wobec PRL. Tego dotyczyły opublikowane przez „Kulturę”, opatrzone pseudonimem „Zbigniew Zdoleński”, częściowo polemiczne uwagi do rozprawy Kołakowskiego poświęconej możliwościom wywierania nacisku na rządzących przez społeczeństwo⁶⁵. Wpisywały się w ten nurt również wydrukowane w periodyku Giedroycia dwa szkice Zimanda, w których rozwijał on koncepcję pracy organicznej, przeddefiniowując ją w stosunku do XIX-wiecznego rozumienia tego pojęcia jako formy działania opozycyjnego⁶⁶, oraz wyemitowany przez Radio Wolna Europa, a potem opublikowany na łamach czasopisma „Na Antenie”, już tu wspomniany felieton, w którym Zimand pokazywał niebezpieczeństwo hasła „ochrony substancji”, jego zdaniem często służącego usprawiedliwianiu oportunistów⁶⁷. Do owego problemu nawiązywał w *Notatniku*, w zapisku dotyczącym przede wszystkim postaw pisarzy rosyjskich po przejściu władzy przez komunistów. Od rozważań na ten temat przechodził do bardziej ogólnej obserwacji, że ogromna większość intelektualistów w państwie socjalistycznym chodzi na różnego rodzaju kompromisy: „każdy coś »ratuje«, coś za to płaci, przestrzega pewnych obyczajów” – pisał⁶⁸. Używając czasu teraźniejszego, odnosił się tym samym do owej części swojego życia, kiedy z poglądami komunistycznymi nie miał już nic wspólnego. Choć zarazem nie wyłączał siebie spośród ludzi, którzy gotowi są na ustępstwa na rzecz władzy i dominującej w rządonym przez nią państwie ideologii.

⁶² Zob. np. Zimand, list do Kołakowskich, k. 30–31.

⁶³ Zimand, *Notatnik oxfordzki*, s. 9 (zapis z 27 II 1974).

⁶⁴ K. Pomian, list do J. Olaszka, z 2022 roku.

⁶⁵ Zdoleński [właśc. Zimand], *op. cit.*, s. 112–119.

⁶⁶ Zob. Prusińska [właśc. Zimand], *O pracy organicznej*. – Zwała [właśc. Zimand], *op. cit.*

⁶⁷ S. Wiewióra [właśc. R. Zimand], *Filozofia „ochrony substancji”*. „Na Antenie” 1973, nr 3.

⁶⁸ Zimand, *Notatnik oxfordzki*, s. 12 (zapis z 15 II 1974).

W trzecim z ogłoszonych wcześniej w „Kulturze” tekstów pojawił się wątek dotyczący motywacji publikowania w kierowanym przez Giedroycia piśmie. Zimand podkreślał, że jest to ważne dla niego z powodu dawania świadectwa potomnym. Sądził, iż mimo niewielkiej liczby czytelników „Kultura” musi stanowić dla reżimu komunistycznego istotny problem, skoro władze PRL poświęcają tak dużo środków i energii na jej zwalczanie. Zarazem w tym samym szkicu Zimand pokazywał, że używane przez różnych ludzi argumenty pragmatyczne czy ideologiczne za unikaniem zaangażowania w działania „Kultury” były wtórne wobec strachu⁶⁹. Jak zaznacza literaturoznawca Artur Hellich, cechowało Zimanda pisanie o sobie przez pisanie o innych⁷⁰. Można więc przyjąć, że kryła się w słowach Zimanda aluzja do własnych decyzji polegających na czasowym zawieszaniu współpracy z „Kulturą” – także z obawy przed konsekwencjami. Po powstaniu zorganizowanej opozycji demokratycznej w 1976 r. w centrum zainteresowania Zimanda znalazły się konkretne osoby i inicjatywy, które budowały: ruch oporu politycznego – jak go określał, będąc przeciwnikiem nazywania „opozycją” rodzącego się wówczas w Polsce zjawiska. W tomie *Pisane przeważnie donikąd* planował Zimand zamieścić analizę opublikowaną już wcześniej w formie posłowania do zbioru dokumentów opozycyjnych, programów politycznych ogłoszonych przez Polskie Porozumienie Niepodległościowe, Jacka Kuronia, Karola Modzelewskiego i środowisko Leszka Moczulskiego. Zimand występował tu w roli recenzenta, który na chłodno rozważa spójność, a także trafność dokumentów tworzonych przez różne ugrupowania opozycyjne, wskazując mocne i słabe strony programów⁷¹.

W zbiorze miał się znaleźć również napisany po francusku w listopadzie lub w grudniu 1976 szkic „*Samizdat*” *en Pologne* na temat pojawienia się w Polsce prasy niezależnej. Punktem wyjścia do zawartych tam rozważań stała się dla Zimanda zamieszczona przez „Le Monde” informacja o powstaniu „Biuletynu Informacyjnego” związanego z Komitetem Obrony Robotników (KOR). Sprzeciw Zimanda wzbudziło to, że francuska gazeta potraktowała nowo utworzone pismo jako proste odwzorowanie rosyjskiego samizdatu. Zwrócił uwagę na tytuł pisma, odwołujący się do najważniejszej gazety podziemnej wydawanej przez Armię Krajową w czasie okupacji niemieckiej⁷². Rzeczywiście współpracujący z KOR redaktorzy pisma świadomie budowali taką analogię⁷³. Warto jednak podkreślić, że organizatorzy polskiej niezależnej prasy rozwijali drugi obieg jako syntezę polskich doświadczeń historycznych tworzenia wydawnictw konspiracyjnych z wzorowaniem się na samizdacie (nie tylko rosyjskim, ale także czechosłowackim)⁷⁴.

⁶⁹ Zwada [właśc. Zimand], *op. cit.*, s. 37. Przedstawienie powodów publikowania w „Kulturze” w pierwotnej wersji tego szkicu różniło się niewiele – por. Prusińska [właśc. Zimand], *Popravki – uzupełnienia – propozycje*, s. 2–3.

⁷⁰ Hellich, *op. cit.*, s. 142–146, 152–153.

⁷¹ Zob. Leopolda [właśc. Zimand], *Uwagi na marginesie programu*.

⁷² Zob. Zimand, „*Samizdat*” *en Pologne*, s. 1.

⁷³ Zob. A. Friszke, „*Biuletyn Informacyjny*” KOR i KSS „KOR” (1976–1980). W zb.: *Drugi obieg w PRL na tle samizdatu w państwach bloku sowieckiego po 1956 roku*. Red. P. Gasztold-Señ, N. Jarska, J. Olszek. Warszawa 2016, s. 230.

⁷⁴ Zob. J. Skórzyński, *Siła bezsilnych. Historia Komitetu Obrony Robotników*. Warszawa 2012, s. 137. – P. Spodenkiewicz, *Niezależny ruch wydawniczy lat 70. XX wieku – polskie i rosyjskie*

Dzieje opozycji demokratycznej w drugiej połowie lat siedemdziesiątych znalazły miejsce również w pięciu listach Zimanda napisanych do przyjaciół w latach 1977–1978, które planował włączyć do książki. W korespondencji z Kołakowskim i Pomianem, z czerwca 1977, opowiadał o podejmowanych m.in. przez siebie próbach lobbowania wśród francuskich polityków na rzecz wsparcia działaczy KOR aresztowanych w kraju. Zwracał przy tym uwagę na niebezpieczeństwo, jakie wiąże się ze zbyt silnym odwoływaniem się do opinii eurokomunistów i ograniczaniem działań do polityków lewicowych. Wychodził z założenia, że powinno się przeciwdziałać postrzeganiu KOR jako organizacji lewicowej, gdyż mogło to przynosić negatywne skutki zarówno w kontaktach zagranicznych, jak i w kraju. Twierdził, że KOR powinien trzymać się formuły organizacji apolitycznej. Zimand opowiadał się za szukaniem sprzymierzeńców wśród polityków innych nurtów niż lewicowe; sam próbował się w to angażować⁷⁵. Wątek ten pojawił się także w późniejszym o pół roku liście do Lipskiego, w którym zarzucił Michnikowi występowanie podczas pobytu na Zachodzie w roli reprezentanta lewicy i używającego jej języka (przykładem miała być „brudna wojna w Wietnamie”)⁷⁶.

Ta sprawa mocno różniła Zimanda od Pomiana i od Michnika, którzy relacje zagraniczne budowali przede wszystkim z ludźmi lewicy, również z eurokomunistami. Wynikało to z kilku przyczyn – w tych środowiskach nawiązali kontakty, to te grupy mogły wywrzeć jakiś wpływ na polskie władze komunistyczne, wreszcie tylko kręgi lewicowe wykazywały zainteresowanie tym, co działo się w Polsce. Problem upolitycznienia KOR był złożony. Wśród nestorów komitetu dominowali dawni członkowie Polskiej Partii Socjalistycznej; do ludzi lewicy zaliczali się też Lipski, Michnik i Kuroń. W KOR-owskiej prasie pojawiały się częste odwołania do tradycji niepodległościowego socjalizmu. Chociaż zarazem w środowisku KOR działała skupiona wokół Antoniego Macierewicza grupa, której poglądy z czasem ewoluowały w stronę idei prawicowych. W gronie członków komitetu i jego współpracowników było także wiele osób niepostrzegających swojej działalności w kategoriach politycznych i nieidentyfikujących się ani jako ludzie lewicy, ani prawicy. Konflikt wokół tej kwestii ujawnił się w r. 1979, kiedy Komitet Samoobrony Społecznej „KOR” dostał propozycję otrzymania statusu obserwatora w Międzynarodówce Socjalistycznej. Przeważała opinia, że groziłoby to utożsamieniem KOR z konkretnym nurtem politycznym. Gdy kilka miesięcy później komitet odwołał zaproszenie do udziału w kongresie, argument ten stracił na znaczeniu, w związku z czym komitet zgłosił gotowość uczestniczenia w obu międzynarodówkach, jednakże ostatecznie na żadnym z wydarzeń się nie pojawił, choćby tylko w roli obserwatora⁷⁷.

Po uwolnieniu działaczy KOR zastanawiał się Zimand, czy formuła tej organizacji ma rację bytu:

prawdę mówiąc, uważam, że dziś KOR jako KOR nie ma nic do roboty. Skądinąd jestem pewien, że

źródła inspiracji. W zb.: *Przeciw, obok, pomimo. Kultura niezależna w Łodzi w latach 70. i 80. XX wieku.* Red. K. W. Tatarowski, A. Barczyk, R. Nolbrzak. Łódź 2013, s. 59.

⁷⁵ Zimand: list do Kołakowskiego, z 11 VI 1977; list do Pomiana, z 12 VI 1977.

⁷⁶ Zimand, list do Lipskiego, z 30 I 1978, s. 2.

⁷⁷ Zob. Skórzynski, *op. cit.*, s. 400–401.

w dającym się przewidzieć czasie komuniści zapewnią KOR-owi zajęcie i reklamę, bo oni inaczej nie mogą. Czy to znaczy, że w ogóle nie ma nic do roboty? Bynajmniej⁷⁸.

Autor tomu *Pisane przeważnie donikąd* zaproponował wtedy utworzenie Komitetu Obrony Kultury Polskiej, a także dokonanie refleksji programowej, która dotyczyłaby spraw gospodarczych. Stanowisko Zimanda w sprawie likwidacji KOR latem 1977 różniło go od większości opozycjonistów. Latem 1978, kiedy publicysta decydował o włączeniu listów do zbioru szkiców, było już wiadomo, że w tej i kilku innych kwestiach nie miał racji. Tylko część jego przewidywań się sprawdziła, a opozycja demokratyczna mocno rozwinęła swoją działalność wbrew jego przypuszczeniom. W styczniu 1978 donosił Lipskiemu:

Przesyłam Ci kopie trzech listów napisanych przeze mnie w gorącym polskim okresie, latem [ubiegłego] roku]. Trochę wychodząc z założenia, że może Cię interesować to jako historyka, trochę by Ci przedstawić moje widzenie naszych spraw. Jeśli nawet całkiem lub w wielu wypadkach niesłuszne – może być interesujące jako dowód, że można się mylić do tego stopnia. Sądzę jednak, że w dwóch sprawach mam rację: tj. w tym, co się z perspektywy Francji dzieje na linii KOR – tzw. lewica, a w szczególności eurokomunizm, oraz w sprawie braku „programu ekonomicznego”. [...] Powiesz mi, że bardzo łatwo jest, siedząc tu w „słodkiej Francji” wymądrzać się, krytykować, proponować *etc.* Załóżmy zatem, że wszystko co tu powiedziałem jest błędne – wydaje mi się, że jednak nawet przy takim założeniu pozostaje jedna korzyść. Można zobaczyć, jak wyglądają niektóre polskie sprawy oglądane oczyma kogoś, kto nie żyje – z pełną świadomością – w polskim *ghetto*, w którym wszystko, co polskie i opozycyjne, budzi entuzjazm⁷⁹.

Dostrzec tutaj można dość typową dla Zimanda wypowiedź z pozycji zewnętrznego obserwatora ruchu opozycyjnego, którego zadaniem jest nie popaść w samozadowolenie. W liście odniósł się do wystąpienia Pomiana w debacie zorganizowanej w Brukseli – jej przebieg znał dzięki relacji z „Le Monde”:

[Owo wystąpienie] jest siłą rzeczy uwikłane w cały ten stek rewizjonistycznych bredni o prawdziwym socjalizmie, który to stek bredni tacy ludzie jak ja wylali z siebie ponad 20 lat temu, tj. w czasach „Po Prostu”⁸⁰.

W drugim liście do Lipskiego, mającym znaleźć się w zbiorze, Zimand odnosił się do konfliktu między środowiskiem KOR a Ruchem Obrony Praw Człowieka i Obywatela (ROPCiO). Polemizował z przytaczanymi przez kolegę zarzutami stawianymi przez działaczy pierwszej z tych organizacji środowisku, które powołało do życia tę drugą. Zimand zwracał uwagę, że odradzanie się w kontrze do nurtu pepeesowskiego nurtu endeckiego – jak Lipski najwyraźniej określił krąg ROPCiO – jest normalne. Zimand nie zgadzał się z Lipskim w kwestii zagrożenia w związku z nakłanianiem młodzieży przez ROPCiO do stosowania przemocy⁸¹. Przypisywane Moczulskiemu dążenie do manipulowania uznawał za cechę wszystkich osób prowadzących działania polityczne, w tym również Kuronia i Michnika:

⁷⁸ Zimand, list do Lipskiego, z 30 I 1978, s. 3.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 1, 4.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 1.

⁸¹ Zimand, list do Lipskiego, z 9 II 1978, s. 1–2.

należy rzecz traktować jako politykę, a nie jako zabawę między znajomymi, z których jeden trochę oszukuje przy grze w karty. (Można oczywiście nie siadać do stołu, tj. nie bawić się w politykę, ale nie wolno siadać do stołu, i dziwić się, że przy tym stole zaglądają w karty, albo chowają asy w rękawie). Nie łudź się Janku: „manipulatorem” jest nie tylko Moczulski, ale również Jacek i Adaś. Przy czym ja osobiście wolę – ze względów estetycznych – manipulatorstwo Jacka⁸².

Podkreślić przy tym trzeba, że przez związki towarzyskie, wspólnotę biografii czy niektóre podejmowane razem inicjatywy Zimandowi było zdecydowanie bliżej do KOR. W jednym z listów nazwał siebie jego „sympatykiem”. Równocześnie zachowywał pewien dystans. Wynikało to też z przyjętej roli recenzenta ruchu opozycyjnego, którego przecież zarazem był uczestnikiem.

Z tematem opozycji demokratycznej łączył się także odrzucony przez redakcję „Le Point” felieton zatytułowany *M. Gierek réaliste* (Gierek realista), poświęcony wizycie ówczesnego pierwszego sekretarza KC PZPR we Francji. Zimand chciał zwrócić uwagę francuskich czytelników na gimnastykę prawną i propagandową, jaką polityk ów musiał wykonać, żeby wprowadzić w PRL faktyczną amnestię dla więźniów politycznych bez używania tego określenia. Prognozował też, że Gierek będzie zmuszony wkrótce ogłosić podwyżkę cen, z której wycofa się po protestach robotniczych w czerwcu 1976⁸³. Zimand wraz z rękopisem felietonu przechowywał notkę na ten sam temat, która pojawiła się na łamach francuskiej gazety. Jej wymowa była jednak zupełnie inna niż felietonu. Podkreślano tam rzekomą skromność Gierka, a także jego dobry kontakt z francuskim prezydentem, wynikający ze znajomości języka. Zimand odręcznie zanotował na niej: „To jest to, co Suffert wybrał. Oczywiście, ja nie jestem autorem”⁸⁴. Chodziło o kierującego wówczas gazetą „Le Point” francuskiego dziennikarza i pisarza Georges’a Sufferta.

„Byle nie we Francji!”

Powiedzieć, że Zimand nie był frankofilem, to nic nie powiedzieć. Śladów jego niechęci do Francji było wiele. Zbiór *Pisane przeważnie donikąd* nie stanowił pod tym względem wyjątku. W *Notatniku* Zimand zaznaczał, że nie lubi rozważań o śmierci, gdyż uznaje je za szczyt nieprzyzwoitości i „coś w rodzaju szantażu”; „A już w wykonaniu francuskim – to rzygać się chce” – dodał na koniec⁸⁵. Kiedy w liście do Eilstein w lipcu 1977 pisał, iż chciałby wrócić do Polski, ale być może będzie musiał zostać na Zachodzie, dopowiedział: „byle nie we Francji!”⁸⁶. Z kolei Lipskiego kilka miesięcy później informował, że w Paryżu nigdy nie czuł się dobrze, a w momencie tworzenia listu ma go „powyżej uszu”⁸⁷. Tak złe postrzeganie Francji było wśród polskich humanistów, którzy wyjeżdżali tam po r. 1956, raczej czymś wyjątkowym; kontakty przedstawicieli wybranych środowisk z tamtejszą nauką okazały się bar-

⁸² *Ibidem*, s. 1

⁸³ Zimand, *M. Gierek réaliste*, s. 1–2.

⁸⁴ [Autor anonimowy], *VGE reçoit l’ami de Moscou*. „Le Point” 1977, nr 260, z 12 IX. AIL, DMP, 071, b.p.

⁸⁵ Zimand, *Notatnik oxfordzki*, s. 10 (zapis z 7 III 1974).

⁸⁶ Zimand, list do Eilstein, z 27 VII 1977, s. 1.

⁸⁷ Zimand, list do Lipskiego, z 30 I 1978, s. 4.

dzo bliskie i przynoszące satysfakcję obu stronom⁸⁸. Należy podkreślić, że Zimand jako człowiek wykształcony i niezacietrzewiony oczywiście nie przekreślał całego dorobku kulturowego owego kraju, znał francuski, nawet tłumaczył z tego języka, byli wśród tamtejszych twórców tacy, których ceniał. Mimo wszystko coś mu we Francji przeszkadzało. W napisanym w lipcu 1977 z myślą o oficjalnym obiegu w Polsce i opublikowanym w „Tekstach” szkicu *Lekcje francuskiego* Zimand zwracał uwagę na niereprezentatywność swojego spojrzenia na Francję i wyjaśniał, że przebywał głównie w niektórych dzielnicach Paryża oraz że źle czuł się w tym mieście od pierwszej chwili, choć przyznawał, iż wyjątek stanowił dla niego jeden z parków. Jako zapalony narciarz wspominał też z sympatią pobytu w Alpach francuskich. Ale równolegle kpił z przebiegu strajku powszechnego we Francji. Nawet kiedy chwalił starą paryską architekturę, to dodawał, że zohydził ją Georges Pompidou⁸⁹.

Powodów dyskomfortu odczuwanego przez Zimanda we Francji znalazłoby się na pewno więcej. Znaczenie mógł mieć fakt, iż była to nowa ojczyzna jego córki, z którą rozłąkę mocno przeżył. Michał Głowiński, który zasadniczo bardzo ceniał twórczość Zimanda, jako przyczyny wymieniał niepowodzenia na niwie naukowej oraz złe potraktowanie Zimanda przez tamtejsze środowisko intelektualne⁹⁰. Podobnie uważał Pomian, według którego Zimand był wcześniej Francją wręcz zafascynowany⁹¹. Zapiski Zimanda z pobytu w bardziej lubianej Anglii w 1974 r. pokazują jednak, że uprzedzenie do Francji miało głębszą genezę. Tkwiła w Zimandzie swoista niechęć do francuskiej kultury politycznej; abominacja, która wydaje się kluczem do zrozumienia tego uprzedzenia.

Tak go to uczucie przepęniało, że nie odmawiał sobie komentarzy w żadnej sytuacji. Zdając relację z obejrzanego filmu, przeszedł na zasadzie dygresji do innego tytułu, który komentował w następujący sposób:

Choć oczywiście nobliwa i lewicowa krytyka we Francji zadziobała ten film, a już to, co wypisywał „[Le] Monde” piórem swego głównego politycznego publicyisty, może się śmiało znaleźć w muzeum francuskich obrzydliwości i w muzeum właśnie nobliwej lewicy – *both*⁹².

Tym, co w największym stopniu Zimandowi nie odpowiadało, była dominacja lewicy we francuskim dyskursie politycznym. Obrazowo o tej perspektywie pisał Głowiński:

Jeszcze jedno utwierdzało Romana w niechęci: francuscy intelektualści byli na ogół lewicowi, w wielu przypadkach bliscy komunizmu, a on stał się antykomunistą tak konsekwentnym i bezwzględnym, że zaczęła go drażnić wszelka lewica. Opowiadał z abominacją o facecie żrącym *ragoût* tak, że

⁸⁸ Zob. np. P. Pleskot: *Naukowa szkoła przetrwania. Paryska Stacja PAN w latach 1978–2004*. Warszawa 2008; *Intelektualni sąsiedzi. Kontakty historyków polskich ze środowiskiem „Annales” 1945–1989*. Warszawa 2010. – M. Kula, *Mimo wszystko: bliżej Paryża niż Moskwy. Książka o Francji, PRL i o nas, historykach*. Warszawa 2010.

⁸⁹ Zob. Zimand, *Lekcje francuskiego (z listów nienapisanych)* („Teksty”).

⁹⁰ Głowiński, *op. cit.*, s. 133–134.

⁹¹ Relacja K. Pomiana (z 2020).

⁹² Zimand, *Notatnik oxfordzki*, s. 4 (zapis z 15 II 1974).

thuszcz sływał po gębie, i gędzącym o dobrodziejstwach socjalizmu. Nie wiem, czy chodziło o kogoś konkretnego, czy był to obraz uogólniający, nie jest to ważne⁹³.

Warto podkreślić, że Zimand, choć niewątpliwie wówczas już nie zaliczał się do ludzi lewicy, to z niektórymi sympatykami tej „opcji”, o jednoznacznie antykomunistycznym nastawieniu, miał dobre stosunki. Był np. zaprzyjaźniony z Edgarem Morinem, poznali się w czasie pobytu Zimanda we Francji w 1967 roku. Utrzymywali relację i prowadzili korespondencję⁹⁴. Według Pomiana był Morin głównym francuskim kontaktem Zimanda⁹⁵; ten wspomniął o filozofie w jednym z listów do Lipskiego w anegdocie, która miała oddać klimat intelektualny we Francji:

Wczoraj, załatwiając swoje sprawy finansowo-stypendialne, rozmawiałem z wysoką urzędniczką w DRGST, czyli tutejszym Komitecie do spraw Nauki i Techniki. Pani (wielka francuska, burżuazja, LEWICOWA, i *nb.* bardzo przystojna) powiedziała: nie wiem, czy powinien pan brać udział w pracach seminarium Raymonda Arona, bo jest ono wyraźnie nacechowane politycznie i nie wiem, czy będzie się pan mógł tam swobodnie wypowiadać.

Otóż dowcip polega na tym, że swobodnie wypowiadać się można właśnie na seminarium typu Arona, a nie tam, gdzie zajęcia prowadzi jakiś pierdolony pół-maoista. Edgar Morin powiedział mi parę miesięcy temu: w sprawach naukowych Aron jest znacznie bardziej uczciwy niż wszyscy moi lewicowi przyjaciele. A do tego wszystkiego Aron jest już bardzo stary i nie prowadzi w tym roku seminarium⁹⁶.

W roku 1977 w Polsce ukazała się w książka Morina *Zagubiony paradygmat – natura ludzka* w przekładzie Zimanda⁹⁷. Według Pomiana tłumacz miał poróżnić się z Morinem, czego przyczyną, jak przypuszczał polski filozof, mogła być właśnie lewicowość Francuza⁹⁸. Do źródeł, które pozwalałyby to potwierdzić, jednak nie udało się dotrzeć. Lewicy dostało się od Zimanda również w pierwotnej wersji szkicu *Lekcje francuskiego* – za historyczne reakcje po usunięciu z portugalskiego rządu przedstawicieli radykalnej lewicy. Zimand odnotował artykuł Jeana Daniela, redaktora naczelnego – związanego z socjaldemokracją – tygodnika „Le Nouvel Observateur”, który nie wpisywał się w ową przesadzoną narrację⁹⁹. Fragment ten, prawdopodobnie ze względu na swoją polityczność, ukazał się na łamach „Tekstów” w skróconej, enigmatycznej wersji: Zimand chwali wspomniany artykuł, ale nie wiadomo za co ani o czym w ogóle on jest. Zresztą cały szkic *Lekcje francuskiego* powstał z myślą o publikacji w obiegu oficjalnym, a zatem był to tekst napisany ostrożnie i wątków politycznych znalazło się w nim mało. Na znacznie więcej – również w kwestii krytyki lewicy francuskiej – mógł sobie Zimand pozwolić w listach do przyjaciół. Kołakowskiemu donosił o rozmowie właśnie ze wspomnianym Daniłem, w której wyniku dziennikarz miał próbować nakłonić François Mitterranda

⁹³ Głowiński, *op. cit.*, s. 134.

⁹⁴ E. Morin: list do R. Zimanda, z 26 I 1968; list do R. Zimanda, z 30 IV 1975. Rkpsy. Bibl. IBL PAN, Zbiory specjalne, Zb. Wł. 458, k. 1–4.

⁹⁵ Relacja Pomiana (z 2020).

⁹⁶ Zimand, list do Lipskiego, z 9 II 1978, s. 1–2.

⁹⁷ E. Morin, *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*. Przeł. R. Zimand. Przedm. B. Suchodolski. Warszawa 1977.

⁹⁸ Relacja Pomiana (z 2020).

⁹⁹ Zimand, *Lekcje francuskiego (z listów nienapisanych)* (mpis), s. 10.

do podjęcia działań na posiedzeniu egzekutywy Międzynarodówki Socjalistycznej w obronie działaczy KOR, co Zimand skomentował:

Mitterrand odmówił jakiegokolwiek akcji, zaś to, co powiedział na posiedzeniu tejże egzekutywy w przedmiocie „prawa człowieka – Europa wsch[odnia]” było po prostu obrzydliwe¹⁰⁰.

Jeden ze szkiców Zimanda stanowił próbę bardziej systematycznego i analitycznego spojrzenia na francuskie życie intelektualne. Jego wydźwięk był krytyczny, ale była to krytyka stonowana, Zimand zaś trzymał się rygorów analizy naukowej. Chodzi o napisany w r. 1978, a następnie przesłany do indyjskiego periodyku esej na temat popularności formacji „nowych filozofów” we Francji. Jej przedstawiciele w latach siedemdziesiątych XX w. dokonali ostrej krytyki ustroju komunistycznego, nie poprzestając na modelu sowieckim, ale demaskując również maoizm i przypisując totalitarny charakter ideologii marksistowskiej. Zimand zaliczał do tej grupy Jeana-Marie Benoista, Jeana-Paula Dolle’a, André Glucksmanna, Guya Lardeau, Christiana Jambeta, Bernarda-Henriego Lévy’ego i Filipa Nemo. Autor tomu *Pisane przeważnie donikąd* zwracał uwagę, że łączyła ich przynależność pokoleniowa oraz – poza pierwszym z wymienionych – to, iż mieli wcześniej poglądy marksistowskie. Zimand podchodził krytycznie do ich wypowiedzi, wskazując na niespójność i nieoryginalność, zarazem nie odmawiając im znaczenia dla wzmocnienia pluralizmu we francuskiej debacie publicznej. Pisał też o nietolerancji francuskiej lewicy, która z zasady wszelkie tezy głoszone przez kogoś o poglądach prawicowych uznawała za góry za kłamstwo. Dlatego, zdaniem Zimanda, krytyka komunizmu, formułowana np. przez Jeana-François Revela czy Alaina Besançon, nie miała szans przebić się do opinii publicznej, natomiast wtórne wobec nich poglądy „nowych filozofów” miały możliwość wpłynąć na sądy niektórych przedstawicieli francuskiej lewicy. Za punktę rozważań o Francji posłużyć może wspomnienie Głowińskiego dotyczące wydarzeń późniejszych o dekadę, kiedy to oddziaływanie francuskich komunistów w społeczeństwie już znacznie osłabło i kiedy różne nurty polityczne we Francji, z trockistami włącznie, zaangażowały się mocno na pomoc dla Solidarności:

Udało mi się, jak myślę, oddziaływać na ostateczny kształt książki o *Dziennikach* Żeromskiego. Roman nie należał do autorów zadufanych, zdawał sobie sprawę, że czasem go ponosi i wprowadza zbyteczne polemiki czy jeszcze mniej potrzebne dowcipy, obniżające poziom wywodu. Na ogół dawał się namówić na wykreślenie takich wtrętów. We wzmiankowanej książce o Żeromskim pojawiało się sporo kpini w pięć, ni w dziewięć z francuskiej scjentyficznosci. Były wyrazem niechęci do Paryża i splendoru tekstowi nie przynosiły¹⁰¹.

Związek Sowietki: historia i współczesność

Ci francuscy intelektualiści, którzy prezentowali poglądy jednoznacznie antykomunistyczne, budzili uznanie Zimanda i zaciekawienie ich twórczością. Szczególnie miejsce zajmował wśród nich Besançon. Najdłuższy szkic w tomie *Pisane przeważ-*

¹⁰⁰ Zimand, list do Kołakowskiego, z 11 VI 1977, s. 1.

¹⁰¹ Głowiński, *op. cit.*, s. 137–138.

nie *donikąd* stanowiły, opublikowane potem w innym zbiorze, komentarze sformułowane w związku z lekturą książki Francuza dotyczącej korzeni leninizmu¹⁰². Szkic pokazywał zainteresowanie Zimanda sowietologią¹⁰³. Temat historii i współczesności ZSRR przewijał się w mniejszym lub większym stopniu jeszcze w kilku jego szkicach. W całości poświęcona tej problematyce była analiza naukowa dyskusji o „szkole formalnej”, która toczyła się w Rosji w latach dwudziestych XX wieku¹⁰⁴. Zwrócić chciałbym uwagę na spostrzeżenie Zimanda, że właśnie formalści stanowili pierwszą grupę zaliczoną przez władzę do niebezpiecznych, mimo że popierali rewolucję bolszewicką¹⁰⁵. To, czemu służyły ataki, Zimand ujmował następująco:

Otóż pomijając całą partyjną stylistykę, politycy domagali się praktycznie jednego – by formalści zajęli się analizą metrum, rymu i innych takich bibelotów, by uznawali, że jest to praca wstępna, zaś właściwa teoria literatury to co innego i należy do gestii ideologii¹⁰⁶.

W *Notatniku* znalazły się bardziej ogólne rozważania na temat przeprowadzonej przez Stalina wielkiej czystki. Zimand wskazywał m.in. na to, że przyniosła ona ogromnej rzeszy ludzi awans, zapewniając tym samym Stalinowi ich posłuszeństwo, wynikające jednocześnie ze strachu i z wdzięczności. Według Zimanda sowiecki przywódca przed swoją śmiercią zamierzał zorganizować jeszcze raz podobną operację, aby przysporzyć sobie kolejny rzut wiernych kadr. Odwoływał się przy tym Zimand do przykładu polskiego Marca '68, nazywając go „rewolucją czterdziestolatków z drugiego i trzeciego garnituru” i tłumacząc, że bez udziału w niej nie mieliby oni szansy uzyskać stanowisk, do których aspirowali. Refleksję tę Zimand poczynił, komentując tezę Aleksandra Orłowa o przeprowadzeniu przez Stalina masowego zaciągu do KPZR ogromnej rzeszy oddanych członków. Analogiczny sposób postępowania Zimand obserwował w Polsce, co interpretował jako próbę zakorzenienia partii w „ciele, które nie chce jej przyjąć”. Tego rodzaju działania prowadziły, jego zdaniem, do powstania „dwóch potworków”, jak określił on partię komunistyczną oraz „społeczeństwo socjalistyczne”¹⁰⁷. Zimand był daleki od czarno-białej wizji polskiej rzeczywistości, w której po jednej stronie znajdowałaby się narzucona władza komunistyczna, po drugiej – niechętny do niej naród. Warto w tym miejscu zauważyć, że interpretację Marca '68 jako splotu wydarzeń będących wynikiem presji na awanse działaczy partyjnych średniego pokolenia Zimand zaprezentował już w 1974 roku.

W *Notatniku* parokrotnie wspomniany został Aleksandr Sołżenicyn. Najpierw w zapiskach Zimanda pojawił się on przy okazji przemyśleń dotyczących konserwatyzmu. Autor zbioru *Pisane przeważnie donikąd* widział w rosyjskim konserwatyzmie przedmiot zasługujący na odrębną refleksję. Jako przykładowy jej temat podał porównanie twórczości Mandelsztama i pisarstwa właśnie Sołżenicyna. Zaznaczał przy tym, że podejmując się takiego tematu, trzeba by powstrzymać się

¹⁰² Zimand, *Prawdziwe zagadnienia leninizmu* (mpis).

¹⁰³ Zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 139.

¹⁰⁴ Zob. Zimand, *Na marginesie dziejów „szkoły formalnej”* (mpis).

¹⁰⁵ Zob. *ibidem*, s. 12.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 19.

¹⁰⁷ Zimand, *Notatnik oxfordzki*, s. 13–14 (zapis z 7 III 1974).

od „obrzydliwego »odcinania się« od poglądów S[ołżenicyna], co jest obowiązkowym rytuałem lewicy na Zachodzie”¹⁰⁸.

Na temat rosyjskich dysydentów wygłosił w czerwcu 1974 wykład w St Antony's College¹⁰⁹. Zimand przyznał, że jest zwolennikiem używania określenia „dysydent”, gdyż pozwala ono odróżnić postawy ludzi podejmujących indywidualny sprzeciw od grup zorganizowanych, dla których rezerwował pojęcie opozycji. Jednocześnie zwracał uwagę na to, iż żadne oświadczenia sygnowane przez rosyjskie grupy opozycyjne nie wzbudziły takiego zainteresowania jak manifesty dysydencje¹¹⁰. Ta refleksja pojęciowa, dość typowa dla Zimanda, stanowiła jedynie wprowadzenie do głównego tematu rozważań, które były osnute wokół polemiki między Aleksandrem Solżenicynem a Andriejem Sacharowem. Wystąpienie Zimanda miało charakter naukowy i nie chodziło mu o przyznanie racji któremuś z dwóch słynnych Rosjan, lecz o analizę ich myśli. Autor tomu *Pisane przeważnie donikąd* wziął wówczas na warsztat sformułowany przez Solżenicyna we wrześniu 1973 *List do przywódców Związku Sowieckiego* oraz dwa teksty jego oponenta, z których jeden był reakcją na wypowiedzi twórcy *Archipelagu GULag*. W owym wystąpieniu znaleźli się obok siebie Zimand-literaturoznawca i Zimand-sowieciolog.

W pierwszej części Zimand skupił się na formie tekstów autorstwa rosyjskich dysydentów, stawiając pytania dotyczące cech gatunkowych listu otwartego. Analizował podwójność adresata tego rodzaju dokumentu. Używanie przez rosyjskich dysydentów właśnie listu otwartego świadczyło o przyjmowaniu przez nich założenia, że ewentualne zmiany w Związku Radzieckim będą wprowadzane przez władze, co wynikać mogło – wskazanie przyczyn wiązało się z poglądami danej osoby – z presji społecznej, rzeczywistej rewizji przez partię prowadzonej polityki lub zaistnienia pewnego minimum niezbędnego do wspólnoty interesów między władzami a opinią publiczną. Następnie Zimand przeszedł do analizy zawartości programów politycznych wyłaniających się z dokumentów obu autorów. Do rozważań na ten temat włączył jeszcze program opozycyjnej Rosyjskiej Partii Socjaldemokratycznej. Zauważał, że w wielu punktach owe programy są ze sobą zbieżne, ale niekiedy występują między nimi istotne różnice. Według Zimanda charakter tego zróżnicowania dowodził pewnej liberalizacji systemu, który – choć nie musiał – „pozwolił” na formułowanie niejednorodnych poglądów w sferze publicznej¹¹¹.

Problem narodu i trójkąt Polska–Rosja–Ukraina

Problemem zasługującym, zdaniem Zimanda, na bliższe przyjrzenie się był stosunek rosyjskich dysydentów do niepodległościowych dążeń Ukraińców. Również w tej kwestii badacz poszerzył pole zainteresowania, sięgając po program wspomnianej Rosyjskiej Partii Socjaldemokratycznej oraz po opublikowany przez „Kulturę” wywiad z Pawłem Litwinowem¹¹². W pierwszym z tekstów zagadnienie wolności-

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 10 (zapis z 27 II 1974).

¹⁰⁹ Zob. załącznik do testamentu Zimanda, s. 1.

¹¹⁰ Zob. Zimand, *IO polemice Sacharow–Solżenicyn*, s. 1–2.

¹¹¹ Zob. Zimand, *Notatnik oxfordzki*, s. 5–9.

¹¹² J. Pawlak, *Wywiad z Pawłem Litwinowem*. Przeł. J. Pawlak. „Kultura” (Paryż) 1974, nr 5.

wych aspiracji narodów żyjących w ZSRR, innych niż Rosjanie, w ogóle nie istnieje. Autor przywołał natomiast słowa Litwinowa o tym, że pojawiająca się w ukraińskim ruchu dysydenckim idea odłączenia się Ukrainy od ZSRR jest na razie absolutnie nierealistyczna, że podejmowanie jej już teraz uznaje za nieco dziwne i że jeśli w demokratycznym państwie „historycznie ukształtowana populacja” Ukrainy zechce się oddzielić, będzie to jej sprawa. Określenie w taki sposób 50-milionowego narodu Zimand ironicznie nazwał „całkiem poetycką wypowiedzią”. Przytoczone przez niego poglądy Sołżenicyna i Sacharowa również były dość niejednoznaczne. Pierwszy z nich dopuszczał możliwość funkcjonowania „peryferyjnych narodów” poza strukturami ZSRR. Jednocześnie w tekście Sołżenicyna znalazły się słowa o „rosyjskim i ukraińskim narodzie”, co sugeruje brak odrębności. Sacharow z kolei w analizowanych tekstach nie zabrał bezpośrednio głosu na temat Ukrainy, wyraził za to ogólne przekonanie, iż narody powinny mieć prawo do samostanowienia, zaznaczając równocześnie, że liczba republik dążących do secesji jest mała. Jasne było dla niego, iż republiki, które odłączą się od ZSRR, zachowają swoje związki z „blokiem socjalistycznym”¹¹³.

Zimand zwracał uwagę, że autorzy wszystkich tych programów bagatelizowali znaczenie problemów narodowościowych dla przyszłości Związku Sowieckiego, nie dostrzegając kilku zjawisk: sił odśrodkowych w ruchach narodowych mogących doprowadzić do rozpadu ZSRR, popularności wśród Rosjan idei jednej i niepodzielnej Rosji oraz tego, że ostatni problem stanowi zarazem najsłabszą i najsilniejszą broń wykorzystywaną przez władze komunistyczne. W świetle naszej wiedzy o historii ZSRR, a także o zjawiskach następujących po jego rozpadzie trudno nie docenić analiz Zimanda.

Kwestia narodu interesowała badacza nie tylko w odniesieniu do Rosji, Ukrainy i Polski, ale też w szerszej perspektywie, również w ujęciu teoretycznym. Tematyka ta zaczęła zajmować go już kilkanaście lat wcześniej. W roku 1964 opracował szkic *Kategoria narodu w badaniach literackich* (na zlecenie Katedry Historii Myśli Społecznej Uniwersytetu Warszawskiego, prowadzonej przez Ninę Assorodobraj-Kule). Nie został on opublikowany i niestety nie udało mi się dotrzeć do maszynopisu. Zimand w 1975 r. wskazywał, że zostało w nim zaznaczone pojęcie rewizjonizmu. Swoją szkic charakteryzował następująco:

Pisany on jest ostrożnie z uwagi na to, że wyraźniejsze postawienie sprawy mogło narazić nie tyle piszącego, co tego, kto taki tekst zamówił. Rozumowanie *explicite* wyłożone brzmi: pojęcie „rewizjonizm” ma sens jako komponent całości składającej się z pojęć „ortodoksja” oraz „dogmatyzm”. W domyśle zatem: jeśli ktoś uważa za bezsens ortodoksję, to tym samym za bezsens uważa „rewizjonizm”¹¹⁴.

Wieloaspektowo problem narodu poruszały dwie nieopublikowane prace z r. 1977, które Zimand również planował zamieścić w książce *Pisane przeważnie donikąd*. Pierwsza z nich to wspomniany już zarys projektu naukowego. Zimand proponował w nim utworzenie we Francji jednostki prowadzącej badania nad zagadnieniem narodu, podkreślając, że nie ma podobnej instytucji, samo zaś zagadnienie w niewystarczającym stopniu analizowane było przez nauki społeczne. Oprócz tego

¹¹³ Zob. Zimand, *[O polemice Sacharow–Sołżenicyn]*, s. 10–12.

¹¹⁴ Zob. załącznik do testamentu Zimanda, s. 1.

zwracał uwagę, że problem powstania narodu rozpatrywano częściej w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych niż do państw europejskich. Owa jednostka miałaby się zająć sporządzaniem bibliografii obejmującej tematykę narodową, zorganizowaniem interdyscyplinarnego seminarium naukowego oraz publikowaniem efektów badań. Jako swój wkład do projektu proponował m.in. obszernie zbiory tekstów nieznanymi na Zachodzie. Zimand wskazał też potrzebę jednoczesnego analizowania problemów uznawanych za zarazem społeczne i narodowe, wśród których na pierwszy plan wysuwało się znaczenie rewolucji dla procesów narodotwórczych w poszczególnych krajach europejskich¹¹⁵.

Rozwinięciem tych przemyśleń okazał się esej dotyczący europejskich teorii narodu. Zimand omawiał w nim trzy przypadki: polski, rosyjski i ukraiński. Dostrzegając różnice, położył nacisk na ich cechę wspólną, jaką było przypisywanie chłopstwu szczególnego znaczenia w powstaniu narodu, co nie tylko wynikało z podobnej struktury społecznej, ale również wiązało się z kwestiami kulturowymi¹¹⁶.

Problematyce narodowej w odniesieniu do Rosji poświęcił Zimand sporo miejsca w przedmowie, ponieważ miał poczucie, iż z samych szkiców nie dość jasno wyłania się jego pogląd na rolę, jaką Rosja i Rosjanie odegrali w okresie istnienia ZSRR. Pisał, że Rosjanie nie są sąsiadami geograficznymi Polski, lecz historycznymi. Zajmowaną przez nich pozycję w strukturze narodowej ZSRR nazwał „dziwaczną pozycją dominującą”, która nie chroniła ich przed „plagami komunizmu”, pozwalała za to prowadzić politykę rusyfikacyjną wobec pozostałych narodów zamieszkujących to państwo. Zimand dostrzegał rosyjski nacjonalizm i obawiał się go. Podkreślał, że nie wiadomo, jak duża część społeczeństwa rosyjskiego ulega i może ulec tej ideologii, która jest – co wskazywał – jedynym dopuszczalnym szowinizmem wielkomocarstwowym w ZSRR, ale – dodawał – „byłoby rzeczą naiwną sądzić, że spośród wszystkich narodów świata właśnie Rosjanie są odporni na nacjonalistyczną wielkodzierżawość”¹¹⁷. Równocześnie Zimand odciął się od antyrosyjskich uprzedzeń w polskim społeczeństwie:

antyrosyjski nacjonalizm Polaków zasługuje na jak najostrzejsze potępienie, co jest przede wszystkim sprawą społeczeństwa polskiego; wszelkie historyczne racjonalizacje mające na celu usprawiedliwienie pogardy czy nienawiści do Rosjan są w gruncie rzeczy pseudoracjonalizacjami, by się o tym przekonać, wystarczy uświadomić sobie, że nacjonalizm antyczny nie powołuje się na żadne „racje historyczne” a jest równie głupi, niemoralny i szkodliwy¹¹⁸.

Podniesienie przynajmniej dwóch z tych kwestii w przedmowie mogło wynikać ze sposobu, w jaki temat narodu poruszony został przez Zimanda w jednym z tekstów ze zbioru *Pisane przeważnie donikąd*, wcześniej opublikowanym na łamach „Kultury”. Zimand zgodził się w nim z Kołakowskim, że jakkolwiek nacjonalizm, w szczególności antyrosyjski, nie przysługuje się „sprawie niepodległości i demokracji”. Jednocześnie polemizował ze stwierdzeniem przyjaciela, że naród rosyjski stał się w większym stopniu ofiarą polityki swoich „wodzów” niż inne narody. Zimand

¹¹⁵ Zob. Zimand, *Les Nations Européenes*.

¹¹⁶ Zob. Zimand, *L'Europe des théories de nation*.

¹¹⁷ Zob. Zimand, przedmowa, s. 5.

¹¹⁸ *Ibidem*.

zauważał, że Rosjanie nie byli prześladowani za przynależność narodową w przeciwieństwie do pozostałych nacji żyjących na terenie ZSRR. Deklarował, iż zgodziłby się ze zdaniem, że Rosjanie okazali się narodem najbardziej oszukany przez komunizm¹¹⁹. Zimand wpisywał się w wypracowane w kręgu „Kultury” i dominujące potem w środowiskach opozycji demokratycznej przekonanie o konieczności uzyskania niepodległości przez Ukrainę, Litwę i Białoruś, bez czego suwerenność Polski nie będzie możliwa.

Szkice zebrane przez Zimanda pod wspólną okładką *Pisane przeważnie donikąd* dotyczą bardzo różnych spraw. Niektóre z prac przynoszą wiedzę o zapatrywaniach Zimanda i o sposobie dochodzenia do nich. Publicystyka Zimanda o postawach w PRL i poglądy prezentowane na ten temat w listach stanowią istotne uzupełnienie różnorodności idei wyznawanych przez opozycję demokratyczną w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Wybrane teksty mają szersze znaczenie. Listy Zimanda rzucają światło na nieopisane przez badaczy działania polskich emigrantów podejmowane w celu skłonienia zachodniej opinii publicznej do występowania w obronie członków KOR w 1977 roku. Wartościowe naukowo są niewątpliwie rozważania Zimanda o narodzie, o rozprawie z formalistami w ZSRR i o formacji „nowych filozofów” we Francji.

Pisane przeważnie donikąd jako książka czytana w całości ma jednego bohatera i jest nim Roman Zimand. Lektura tego zbioru, a także poznanie jego historii wraz ze wszystkimi kontekstami przynosi mnóstwo cennych tropów do biografii Zimanda. Sam fakt powstania tomu i przymiarki do jego wydania pod nazwiskiem był dotychczas nieznany. Wiele szczegółów faktograficznych na temat Zimanda ujawniają zwłaszcza *Notatnik oxfordzki* oraz zamieszczone w tomie listy do przyjaciół. Istotne dla jego portretu jako badacza literatury dokumentu osobistego są rozważania o własnym dzienniku i wspomnieniach Nadzieży Mandelsztam.

Konstruując książkę i pisząc do niej przedmowę, Zimand kreował swoisty obraz samego siebie. Przedstawił się jako człowiek o jednoznacznie antykomunistycznym światopoglądzie, niechętny tym zachodnim, zwłaszcza lewicowym, inteligentom, którzy spoglądali z sympatią na marksizm, komunizm i Związek Sowiecki, oraz uważający zaangażowanie przeciw komunizmowi za swoją powinność, a także jako człowiek przywiązujący dużą wagę do sprawy tożsamości narodowej, lecz przeciwny nacjonalizmowi i szowinizmowi. Oprócz tego Zimand pokazał się jako badacz zdystansowany wobec swojej pracy i równocześnie nią zafascynowany. Bohater zbioru to postać osobna, nieskłonna do zachowań stadnych, niedająca się wciągnąć w konflikty polityczne wewnątrz opozycji demokratycznej.

Zastanawiający jest brak w tomie – jeśli pominąć zawartość jednego listu – problemu rozliczenia się z rozdziałem komunistycznym własnej biografii. Publikację tego rodzaju dzieła Zimand odłożył na czas po swojej śmierci, co zresztą się dokonało dzięki wydaniu książki *Materiał dowodowy. Szkice drugie* w 1992 roku. Nie miała ona takiego kształtu, o jakim Zimand myślał w r. 1975, ale oddawała istotę jego doświadczenia – człowieka, który przez całe życie zmagał się z przeszłością

¹¹⁹ Zob. Zdoleński [właśc. Zimand], *op. cit.*, s. 114-115.

i wiedział, że nie może jej unieważnić. Zbiór *Pisane przeważnie donikąd* odsłania nieco inną część tej historii. Jest on świadectwem pozornie sprzecznych powinności XX-wiecznego intelektualisty – zaangażowania i wolności myślenia.

Abstract

JAN OLASZEK Institute of Political Studies of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0002-7700-3256

**"PISANE PRZEWAŻNIE DONIKĄD" ("WRITTEN MOSTLY NOWHERE")—ROMAN ZIMAND'S
UNKNOWN COLLECTION OF SKETCHES**

The paper refers to an unknown collection of mostly unpublished sketches by Roman Zimand from the years 1971–1978 treasured in the archive of the Literary Institute in Paris. Initially, it presents the circumstances that lead to the production of the collection and to Zimand's idea about it. Further, the author analyses what Zimand wrote about private literature document, Polish People's Republic private life actors, the relationship of the French politicians and intellectuals to communism, about the contemporary and the history of the Soviet Union, as well as about the problem of nation in the Poland–Russia–Ukraine triangle.

EKSCENTRYCZNE „MAGICZNE OŚWIECENIE”

Jan Zieliński, *MAGICZNE OŚWIECENIE*. (Recenzenci: Tomasz Chachulski, Remigiusz Forycki). Warszawa 2022. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, ss. 482.

Publikacja Jana Zielińskiego *Magiczne oświecenie* – liczy 454 strony naukowej narracji; 23 zajmuje indeks nazwisk. Jest to zbiór 20 artykułów. Pomiedzy narracją naukową a indeksem znajduje się nota edytorska, z której możemy się dowiedzieć, kiedy i gdzie zostały opublikowane. Niektóre krótkie, ale są też długie, bardzo obszernie – należą do nich zwłaszcza *Tryptyk Jana Potockiego* oraz dwa dyptyki (*Dyptyk aignerowski* i *Dyptyk kleistowski*). Tryptyk o Potockim budują trzy „wewnętrzne” szkice, każdy z dyptyków – dwa. Należałoby, dla skrupulatności, dodać, że w tych trzech „wielkich” tekstach (ale nie tylko) szkice „wewnętrzne” składają się (nie wszystkie) z krótkich „miniatur” (liczących od pół do kilku stron); z tytułami; „niezarejestrowanymi” w spisie treści – w przeciwieństwie do tytułów szkiców. I tak *Dyptyk aignerowski* zawiera łącznie 13 takich miniatur.

Tematyka zbioru mieni się różnorodnością. Niektóre artykuły dotyczą artefaktów – jak szkic *Szarabany i dezoblizantki*, poświęcony oświeceniowemu pojazdowi konnym. Tekstami *stricte* biograficznymi są *Tryptyk Jana Potockiego* czy *Dyptyk aignerowski*. Z kolei *Para synogarlic. Wokół „Gründliche Nachricht von Polnischen Bibeln” (1744) Sylwiusza Wilhelma Ringeltaubego* porusza problematykę edytorską; podobnie problematyce tej poświęcone są *Przypisy do przypisów Benisławskiej do Benisławskiej*. Ważne miejsce zajęła literatura piękna. Z utworów literackich autor wydobyl rozmaite motywy. Staral się spojrzec na utwory z niebanalnej strony – bylo to jego wielka ambicja. Wybieral do interpretacji dzieła, które moglyby czytelnika zaciekawic. I tak, zwrócił uwagę na Józefa Szymanowskiego wiersz *Ucinek*: „jeden – jak pisze – z osobliwszych tekstów powstałych u schyłku polskiego oświecenia” (s. 50). Z kolei tekst Heinricha von Kleista *O teatrze marionetek* (analizowany w dyptyku kleistowskim) Zieliński uznał za „jeden z najosobliwszych krótkich tekstów w historii literatury” (s. 248). Przywołał też mało znane utwory, jak Nikodema Muśnickiego *Pułtawę* (1803).

Obok dzieł polskich przedmiotem analizy stały się utwory należące do literatury europejskiej – wspomnianego Kleista czy Kondratija Rylejewa. Ten europejski charakter rozważań autora, bardzo wyraźny, przejawiał się również w kontekstach, aluzjach, dygresjach. Wzmacnia go jeszcze fakt, że Zieliński często korzystał z ory-

ginalnych wydań (nie z przekładów). W przypisach znajdziemy publikacje w językach angielskim, francuskim, niemieckim, także włoskim.

O autorze *Magicznego oświecenia* i jego twórczej postawie dużo dowiedzieć się można z tytułów szkiców i wspomnianych „miniatur”. Ujawniająca się wyraźnie w tym zbiorze tendencją do łamania konwencji, do oryginalności sygnalizuje (między innymi) właśnie niebanalność tytułów. Oto kilka przykładów: *Archiwum jako blizna. Próba apologii ucinka; Okienko w traktacie* czy wspomniane już *Przypisy do przypisów Benisławskiej do Benisławskiej*. Największą oryginalnością odznaczają się jednak tytuły miniatur. Oto „seria z woskiem”: *Stanisław Kostka Potocki a wosk; Wosk w Warszawie; Wosk we Florencji; Wosk w Wilanowie; Wosk u Sterne’a; Wosk w Szarogrodzie i jeszcze Wosk w Paryżu*.

Skłonność do odchodzenia od stereotypowych rozwiązań uwidoczniła się w kompozycji artykułów. Nie przypominają tych tradycyjnych. Świetnym przykładem rezygnacji z szablonowego szkicu naukowego jest wspomniany aignerowski dyptyk o Chrystianie Piotrze Aignerze – architekcie, teoretyku sztuki. Początkowy szkic dyptyku (*Chrystian Piotr Aigner – wielki artysta małych form?*) otwiera miniatura *A jak artysta*, w której został przytoczony list Jeana-Baptiste’a Dubois de Jancingny, Francuza przebywającego przez jakiś czas w oświeceniowej Polsce, do Johanna Bernoulliego III, sławnego matematyka, w liście tym nadawca scharakteryzował młodego artystę, wymieniając jego przyjaciół, odbyte podróże, a także rodzaj hobby: „talent do robienia ludziom portretu z wosku, 3 do 4 cali wysokości” (s. 165), nie podając jednak jego nazwiska. Zieliński utożsamiał go (i słusznie) z Aignerem i w ten niebanalny sposób wprowadził tę postać do swojej narracji. W kolejnych miniaturach przybliżał Aignera czytelnikom. I tak, druga z nich *Stanisław Kostka Potocki a wosk* ukazała postać tego arystokraty, pozostającego w dość bliskich relacjach z artystą. W miniaturze *Istotne drobiazgi* autor książki poinformował o kilku osiągnięciach Aignera. W następnej – *Przechadzce Traktem Królewskim* – kontynuował prezentację jego dokonań, referując, co o nim napisał Włoch Sebastiano Ciampi w książce o włoskich artystach w Polsce i polskich we Włoszech (1830). Z kolei z *Imperialnej iluminacji* dowiadujemy się, że „rysy architektonicznych dekoracji” na festyn, zorganizowany na cześć przybyłej do Warszawy wdowy po carze Pawle I, ułożył Aigner (i do dzisiaj zdumiewają „skalą i rozmachem”; s. 188). We *Wzorze dla kominków* Zieliński przypomniał, że artysta wykonał kominek do rezydencji Fredrów w Beńkowej Wiszni, który – wedle cytowanych wspomnień autora *Zemsty* – stał się niedościgłym wzorem „dla wszystkich kominków w sąsiedztwie” (s. 190). I w ten sposób – za pośrednictwem krótkich narracji, dotyczących rozmaitych epizodów, nieraz ściśle, a nieraz luźniej związanych z życiem Aignera – zbudował autor *Magicznego oświecenia* jego portret, przypominający mozaikę. Nie jest to na pewno typowy artykuł biograficzny. Zieliński w swoich szkicach usilnie starał się, by jego naukowa ekspresja odznaczała się oryginalnością; zarówno formalną, jak i myślową.

Interesująco i niebanalnie autor interpretuje. Jedną z reguł podstawowych tej interpretacji stanowi nieustanne przywoływanie kontekstów, skojarzeń, odniesień; ustawiczne konfrontowanie utworów literackich, dzieł sztuki, opracowań literaturoznawczych czy tekstów filozoficznych – z obiektem interpretacji. Nierzadko za układ odniesienia służy tytuł dzieła, jedno zdanie czy wyraz. Niekiedy skojarzenie odnoszące się do przedmiotu analizy, wywołując kolejne, chwilowo staje się obiek-

tem badawczym. Chwilowo, bo autor za moment powraca do właściwego przedmiotu badań, który porzucił. Zieliński szybko „wymienia” konteksty – bowiem to nie dogłębna analiza skojarzeń, ale szybkie przywoływanie kolejnych, coraz nowych („krótkich”), tworzy tutaj warstwę interpretacyjną.

Aby posłużyć się taką metodą, należało mieć rozległą i wszechstronną wiedzę. I Zieliński niewątpliwie ten warunek spełnia. Erudycji, oprócz uczonych tekstów, dowodzi imponująca liczba przypisów (blisko 800), a także obszerny indeks nazwisk, co już sygnalizowałem, wypełniający 23 stronicę. Przypisy zostały zredagowane bardzo solidnie, np. przypis 10 (s. 196–197) liczy 30 linijek. Wypadałoby przypomnieć w tym miejscu częste odwoływanie się przez autora do literatury obcojęzycznej (podmiotowej i przedmiotowej). Niewiele znam książek tak erudycyjnych jak *Magiczne oświecenie*.

Nie ma jednak rzeczy doskonałych. Do tej imponującej sieci odniesień, skojarzeń, dygresji, którą zbudował autor, można by jeszcze kilka dorzucić (poprzestaną na dwóch).

Zakończenia szkiców odznaczają się różnorodnością co do poetyki; niektóre ściśle przylegają do treści narracji, inne mają charakter dygresji. Szkic *Szarabany i dezobliżantki* nie ma zbyt efektownego finału. Odnosi się on (może trochę zdawkowo) do schyłkowych losów dwóch braci Mniszchów: Józefa i Michała, arystokratów, których wspólne młodzieńcze podróżowanie po Europie zainspirowało Zielińskiego do napisania tego tekstu. Poruszona w nim problematyka świetnie nadawała się, by szkic zamknąć refleksją na temat oświeceniowej poczty i jej dynamicznego rozwoju – zwłaszcza że obaj bracia niewątpliwie w trakcie swej podróży korzystali z usług transportu pocztowego. Ówczesną Europę pokryła sieć karetek i dylizansów pocztowych. Dzięki temu znacznie więcej ludzi podróżowało, co wydatnie przyczyniło się do intensyfikacji kontaktów towarzyskich. Pisano wówczas tysiące listów (np. Wolter napisał ich około 20 000); Ludovico Antonio Muratori – tyleż samo) i wszystkie dość szybko, za sprawą poczty, docierały do adresatów (w szufladach Muratoriego znaleziono 20 000 listowych odpowiedzi na jego korespondencje). O dzierzawę monopolu pocztowego starano się bardzo energicznie, ponieważ przynosił krociowe zyski. Oświeceniowa Europa stała się i kosmopolityczna (w najlepszym tego słowa znaczeniu), i sfrancuziała – w pewnym stopniu – właśnie dzięki szybko rozwijającym się usługom pocztowym.

I drugie skojarzenie. Obaj wspomniani bracia Mniszchowie wyruszyli w *grand tour*, wielką podróż edukacyjną, na początku lat sześćdziesiątych XVIII w.; z której napisali relację. W czasach oświecenia podróże edukacyjne szlacheckiej młodzieży stały się popularne i nie budziły (i nie budzą) zdumienia. Natomiast za ewenement można uznać fakt skopiowania wyczynu Mniszchów prawie 20 lat później przez przedstawicieli rodu Ossolińskich. Dwaj bracia: Jan Onufry i Józef Kanty, wyruszyli (1779), jak Józef i Michał, w wojaż edukacyjny (zaplanowany i zrealizowany z wielkim rozmachem) i też napisali z niego relację. Ich podróż jest jednak mniej znana w środowisku oświeceniowych badaczy niż młodych Mniszchów.

Niektóre z pomysłów interpretacyjnych Zielińskiego wydawać się mogą kontrowersyjne, m.in. te dotyczące wiersza Franciszka Karpińskiego *Na obraz tryumfu Śmierci*, chociaż szkic na temat tego utworu jest ciekawy; potwierdza erudycję i literaturoznawczą pomysłowość autora. Bardzo długi: liczy aż 97 stronic (wiersz

Karpińskiego zawiera 6 zwrotek). Kontrowersyjne wydaje się tutaj rozumienie wyrazu „kara”, pojawiającego się w ostatniej strofie wiersza, w apostrofie do Śmierci:

Tyś [śmierć] jest najlepszą mistrzynią mej wiary,
Ty kończysz życia ziemskiego przykrości,
Ty mi się stajesz pierwszym darem z kary,
Otwierając mi wielkie drzwi wieczności. [cyt. s. 67]

Autor uważa, że rzeczownik „kara” został tutaj użyty w sensie trochę innym niż podstawowy. W swoim słowniku Samuel Linde podał następującą podstawową definicję tego wyrazu: „karanie, ukaranie”. Przywołał też znaczenie drugorzędne pokrewnego czasownika „karać”: „karać słowami, strofować, upominać”, a także „powściągać, wstrzymywać, strofować, krócić”¹. Według Zielińskiego wyraz „kara” w tym wierszu ma właśnie ten (drugorzędny) odcień znaczeniowy.

Pierwsi ludzie, którzy pojawili się w Edenie, zostali objęci Boskim zakazem posilania się owocami z drzewa poznania dobra i zła. Za jego przekroczenie groziła im kara pozbawienia nieśmiertelności (czyli każde ludzkie istnienie miało kończyć się śmiercią): „bo gdy z niego spożyjesz, niechybnie umrzesz”. Kiedy popełnili grzech, zapowiedź kary została zrealizowana:

Bóg rzekł: „Oto człowiek stał się taki jak My: zna dobro i zło; niechaj teraz nie wyciągnie przypadkiem ręki, aby zerwać owoc także z drzewa życia, zjeść go i żyć na wieki”. Dlatego Pan Bóg wydalil go z ogrodu Eden [...] (Rdz 3, 22–23)².

W *Biblii* więc śmiertelność człowieka stanowiła karę za nieposłuszeństwo, złamanie Boskiego zakazu. Tak to interpretują (i interpretowali) chrześcijańscy moralści. I tak też zdefiniował ją w swoim wierszu Karpiński, chrześcijanin. Przymiemy końcowy dystych:

Ty mi się stajesz pierwszym darem z kary,
Otwierając mi wielkie drzwi Wieczności.

Karę za grzech nieposłuszeństwa wobec Boskiego nakazu poeta określił jako „dar”, ponieważ to „ziemska” śmierć stała się – po utracie „przywileju” nieśmiertelności (w wyniku grzechu pierworodnego) – jedynym sposobem, aby człowiek mógł tę nieśmiertelność (wyłącznie już jednak w wymiarze duchowym) ponownie odzyskać; śmierć „otwiera” przed nami „wielkie drzwi Wieczności”.

Trudno byłoby w przesłaniu Karpińskiego odnaleźć taki sens „kary”, jaki odnalazł w niej Zieliński.

Tego typu kontrowersji jest więcej (ale niezbyt dużo).

Długo zajmowałem się życiem i twórczością Jana Potockiego, dlatego, na zakończenie, chciałbym przyjrzeć się bliżej poświęconemu tej postaci tryptykowi. Zieliński, zgodnie ze swoją konwencją, wizerunek autora *Rękopisu znalezionego w Saragossie* „rozpisał” na kilka artykułów, rezygnując z jednoszkiełowego ujęcia. Tryptyk tworzą: *Podróżnik idealny*, *Dwaj prekursorzy* i *Refręn Sabaudczyka*. Każdy z nich składa się ze wspomnianych już miniatur narracyjnych; *Podróżnika idealne-*

¹ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*. T. 1, cz. 2. Warszawa 1808, s. 958.

² Cyt. z: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 3, popr. Poznań-Warszawa 1980.

go budują 4 takie „miniatury”: *Podróże z Herodotem*, *Protokół rozbieżności*, *Pojętny uczeń* oraz *Pergaminowy trop*. Cały tryptyk jest 8-miniaturowy.

Emanująca z każdej kartki książki erudycja została tutaj lekko zachwiana, a to z tego względu, że autor nie sięgnął, niestety, po relacje Potockiego z odbytych wędrówek, które dla poznania jego osobowości mają kluczowe znaczenie. Fragmenty tych relacji Zieliński cytował wyłącznie z cudzych tekstów: z książki Aleksandry Kroh *Jan Potocki. Daleka podróż* oraz z François Rosseta i Dominique’a Traire’a *Jan Potocki. Biografia*.

W szkicu *Podróżnik idealny* – autor *Magicznego oświecenia* stwierdził, że kiedy uczeń autora *Rękopisu*, późniejszy genialny orientalista, Heinrich Julius von Klaproth, wyjeżdżał w podróż naukową na Kaukaz, Jan Potocki dał mu wskazówki, dotyczące przymiotów, które „powinny cechować idealnego podróżnika” (s. 218). Raczej: idealnego uczonego. W swoich *Objets de recherche...*, odznaczających się fenomenalną erudycją, autor *Rękopisu*, co sygnalizuje tytuł, zaproponował przedmioty badań, które powinny zainteresować Klaprotha (uczonego) podczas pobytu na Kaukazie.

W tymże szkicu Zieliński poinformował również, że Klaproth, by odwdziżyć się za doznane od nauczyciela dobrodziejstwa, nazwał jego imieniem odkryty przez siebie na Morzu Żółtym archipelag. Rzeczywiście, Klaproth tak postąpił. Należałoby natomiast zasygnalizować (choćaby w przypisie), że nazwa ta, niestety, nie utrzymała się zbyt długo. Stosowali ją przez pewien czas przede wszystkim kartografowie rosyjscy i francuscy, w końcu jednak przyjęto nomenklaturę chińską.

Drugi szkic tryptyku (*Dwaj prekursorzy*) zdominowały postaci dwóch geniuszy: Jana Potockiego i Francisca de Goi y Lucientes, malarza hiszpańskiego, oraz poszukiwanie ewentualnych relacji między nimi. Do takiego zestawienia natchnęła Zielińskiego tradycja, bardzo żywa w rodzinie Potockich, głosząca, że autorem jednego z dość licznych obrazów przedstawiających twórcę *Rękopisu* był właśnie ten wybitny i znany malarz. Nie dokonano dotąd żadnej fachowej ekspertyzy obrazu, która pozwoliłaby wyjaśnić tę kwestię. Oficjalnie Goya nie jest uważany za jego twórcę. Chodzi o płótno, na którym Potocki został przedstawiony w uroczystym stroju bractwa św. Stanisława; namalowane na pergaminie pastelowymi farbami. Goya miał je stworzyć podczas kilkumiesięcznego pobytu Potockiego w Hiszpanii – w roku 1791. Niejasności co do autorstwa dotyczą *nb.* nie tylko tego obrazu. I tak, do niedawna wszyscy, bez wyjątku, uważali, że płótno przedstawiające Potockiego pod piramidami, namalował Giovanni Battista Lampi (koniecznie należy dopisywać do tego nazwiska epitet „starszy”). Zieliński też tak uważał. Obecnie za jego twórcę uznaje się Aleksandra Warnecka.

W *Podróżniku idealnym*; by być dokładniejszym: w „miniaturze” *Pergaminowy trop*, badacz stworzył poetycką hipotezę interpretacyjną. Otóż polski hrabia, według niego, „każąc się zdjąć na pergaminie, chciał przypieczętować swój i malarza związek z *Rękopisem*” (s. 218). „Malarski” pergamin został tutaj skojarzony z wyrazem „rękopis”, rozpoczynającym tytuł arcydzieła Potockiego. Dla autora *Magicznego oświecenia* to potencjalny dowód, że „hiszpański malarz miał jakiś związek z koncepcją powieści” (s. 218). Dlaczego jest to poetycka hipoteza? – bowiem podczas wspomnianego pobytu w Hiszpanii polski hrabia nie myślał jeszcze o *Rękopisie*. Zieliński starał się wzmocnić tę hipotezę kolejnymi (niezbyt fortunnymi) hipotezami, głoszącymi wpływ malarstwa hiszpańskiego artysty na powieść hrabiego. Zobowią-

zanie bohatera do milczenia w początkowym fragmencie *Rękopisu* miałoby być odpowiednikiem głuchoty Goi. Z kolei wizja rozkoszy cielesnych bohatera (podczas snu) z „siostrami-diablicami”, jak określił postaci dwóch mużulanek Zieliński, oraz jego przebudzenie wśród dwóch powieszonych trupów – „to odpowiednik ryciny *Gdy rozum śpi, budzą się demony*” (s. 219). Mamy tutaj do czynienia z błędną identyfikacją tożsamości obu mużulanek. Otóż nie były diablicami, ale udawały diablice, przebudzenie zaś bohatera pomiędzy dwoma trupami było teatralną inscenizacją, wyreżyserowaną przez rodzinę Gomelezów. A to całkowicie zmienia wydźwięk tych scen. Już nie są tak bliskie tej atmosferze, która ewokuje z ryciny Goi.

Wracając do szkicu *Dwaj prekursorzy* – Zieliński dużo miejsca poświęcił tutaj opisowi wielkiej wystawy poświęconej hiszpańskiemu malarzowi, urządzonej przez Fondation Beyeler w Riehen koło Bazylei w październiku 2021. Cechował ją rozmach. Zaprezentowano obrazy pochodzące z licznych kolekcji i muzeów. Zrobiła duże wrażenie na autorze książki. Wystąpił z propozycją, by taką monumentalną ekspozycję poświęcić życiu i twórczości Jana Potockiego. Rzeczywiście, to dobry pomysł. Zachowały się, mimo wszystko, dosyć liczne pamiątki po twórcy *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Mamy rękopisy; mamy (chyba prawie wszystkie) pierwodruki jego utworów literackich i rozpraw naukowych. Nieustannie powiększa się zbiór listów. Liczna jest kolekcja portretów hrabiego. Pozostało wreszcie dużo rysunków jego autorstwa. Potocki to niesłychanie utalentowany rysownik, co bardzo „zbliża” go do Goi (szkoda, że tego wątku nie rozwinął, choć podjął, autor *Magicznego oświecenia*). Zieliński chciałby również, aby drugim bohaterem tej ekspozycji był Goya. Dlaczego nie?

Trzeci, ostatni szkic *Tryptyku: Refren Sabaudczyka* – jest, w moim przekonaniu, najlepszy: dobrze skomponowany, interesujący, erudycyjny. W wyniku efektywnych (i efektownych) poszukiwań edytorsko-tekstowych, których opis wypełnia ten szkic, Zieliński odkrył edycję dzieła Potockiego *Voyage dans les steppes d'Astrakhan et du Caucase*, nieznaną współczesnym badaczom. Edycję tę, w przekładzie niemieckim, opublikował August von Kotzebue (1761–1819), dramaturg, w zbiorze *Clios Blumen-Korbchen* [Koszyczek z kwiatami Kliu], który ujrzał światło dzienne w roku 1811. Dotychczas uważano, że *Voyage...* ukazał się dopiero po śmierci hrabiego w 1815 r. – dwukrotnie (w dwóch wersjach): w wersji niepełnej (1827) i kompletnej (1829). Opublikował je wspomniany już uczeń autora *Rękopisu*: Heinrich Julius Klaproth.

Zieliński nie ustrzegł się jednak w tym szkicu od błędu (błędu „częściowego”). Poinformował, że przywołana już relacja z podróży kaukaskiej (ta z 1827 r.) opublikowana została w czasopiśmie „Nouvelles annales des voyages, de la geographie et de l'histoire” – wydawanym „przez tę samą paryską firmę, Gide fils, w której ukazywały się pierwsze, cząstkowe edycje arcydzieła Jana Potockiego” (s. 236). Przyjrzyjmy się bliżej faktom. Początkowy fragment słynnej powieści (pierwszych 10 „dni”), pt. *Dix journées de la vie d'Alphonse Van-Worden*, wydrukowany został po raz pierwszy w Saint-Petersbourg w 1805 r., w 100 egzemplarzach. Także w 1805 r. hrabia zaczął wydawać kolejne „dni”. Druk przerwano, ponieważ Potocki udał się w podróż do Chin. W roku 1809 Friedrich Adelung wydał w Lipsku niemiecki przekład pierwszego dekameronu, pt. *Abentheuer in der Sierra Morena. Aus den Papieren des Grafen von ****. I wreszcie, w Paryżu w 1814 r. (zatem dopiero jako trzecia w kolejności) ukazała się edycja pierwszych 10 „dni”, przygotowana przez

oficynę Gide fils. Również ta firma, rok wcześniej (1813), opublikowała *Avadora, histoire espagnole*. I to ten dość obszerny fragment *Rękopisu* ujrzał wówczas światło dzienne rzeczywiście po raz pierwszy. Tak więc sąd autora książki, że Bracia Gide wydali „pierwsze, fragmentaryczne edycje arcydzieła Potockiego” – jest prawdziwy wyłącznie w odniesieniu do *Avadora*.

Niewątpliwie książka Jana Zielińskiego może wzbudzić zainteresowanie, odznacza się nowatorską techniką opisywania faktów kulturowych, epatuje erudycją; wymaga jednak, jak to zaznaczył w swojej recenzji przenikliwy Remigiusz Forycki, „nade wszystko niespiesznej lektury”³.

Abstract

JANUSZ RYBA University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0003-0581-1067

ECCENTRIC “MAGICZNE OŚWIECENIE” (“MAGICAL ENLIGHTENMENT”)

Jan Zieliński's collection of sketches *Magiczne oświecenie* (*Magical Enlightenment*, 2022) is characterised by originality, especially in the sphere of art interpretation. The originality is jointly formed by the author's vast erudition that manifests, *inter alia*, in an impressive variety (and profusion) of topics and problems. Zieliński's exceptional knowledge is also revealed in hundreds of footnotes, many a time utterly comprehensive. The subject matter of the collection includes not only Polish issues, but also phenomena of European nature. Focusing on Enlightenment, the researcher in his numerous sketches goes beyond this cultural formation. *Magical Enlightenment* is worth its reading.

DOI: 10.18318/pl.2024.2.16

JÓZEF FRANCISZEK FERT Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

SPOWIEDŹ DZIECIĘCIA WIEKU „DZIENNIKI” STEFANA ŻEROMSKIEGO W NOWEJ ODSŁONIE

Stefan Żeromski, *DZIENNIKI*. Opracowali Zdzisław Jerzy Adamczyk, Beata Utkowska. T. 1: 1882–1883. (Recenzenci: Grażyna Borkowska, Jerzy Paszek. Indeks osobowy: Jarosław Dobrołowicz); t. 2: 1883–1885. (Recenzenci: Grażyna Borkowska, Tomasz Sobieraj. Weryfikacja tekstów starogreckich, łacińskich, niemieckich: Zbigniew Trzaskowski. Weryfikacja tekstów rosyjskich: Joanna Nowakowska-Ozdoba. Indeks osobowy: Jarosław Dobrołowicz). Kielce–Warszawa 2021–2023. Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach / Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, ss. 544, 4 nlb. (t. 1); 592, 4 nlb. (t. 2). *Pisma zebrane*. Pod redakcją Zbigniewa Golińskiego. Kontynuacja pod redakcją Zdzisława Jerzego Adamczyka. Seria 5, [t.] 27–28.

To już trzecia poważna próba wydania *Dzienników* autora *Szyfowych prac*. Dwie poprzednie edycje – trytomowa z lat 1953–1956, przygotowana przez Wacława

³ Wypowiedź R. Foryckiego pochodzi z fragmentu jego recenzji wydawniczej, zamieszczonego na tylnej okładce książki Zielińskiego.

Borowego i kontynuowana przez Stanisława Adamczewskiego przy współpracy Jerzego Kądziele, oraz siedmiotomowa z lat 1963–1970, przygotowana przez Jerzego Kądziele i opublikowana w serii *Dzieł Żeromskiego* pod redakcją Stanisława Pignonia – to wydania niepełne i/lub okaleczone z przyczyn nie tylko od wydawców niezależnych...

Dwa pierwsze tomy najnowszej edycji tego świadectwa „dziejów duszy” wkraczającego w dorosłość przeszłego pisarza ukazały się w ramach edycji krytycznej pism Żeromskiego, kierowanej przez Zbigniewa Golińskiego do roku 2008, czyli do śmierci redaktora. Efekty i zakrój prac wydawniczych ujawnił w roku 1981 tom 1 *Pism zebranych*, zawierający – prócz najwcześniejszych opowiadań – obszerny wstęp Golińskiego do całej, zaplanowanej na 39 tomów edycji. Proces edytorski i wydawniczy trwa w dalszym ciągu – i miejmy nadzieję wkrótce się zakończy – z większymi i mniejszymi przerwami przez ponad 40 lat. Ów projekt obejmuje cały dorobek pisarski Żeromskiego w nowym, krytycznym opracowaniu i wydaniu w sześciu wielotomowych seriach, tj.: nowele, opowiadania i inne utwory epickie – jako seria pierwsza (pięć pierwszych tomów); powieści – jako seria druga (od tomu 6), stanowiąca najobszerniejszy, kilkunastotomowy składnik zbioru; dramaty – jako seria trzecia; pisma społeczne i wspomnienia – seria czwarta; dzienniki – seria piąta, zaplanowana na siedem tomów; wreszcie listy – seria szósta. Początkowo projekt firmował Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, a realizowała Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”. Po roku 2008 prace kontynuują IBL PAN oraz Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach. Edycja *Pism zebranych* Żeromskiego zostanie szczęśliwie zakończona w momencie wydania pozostałych części *Dzienników*, czyli ocalałych notatników („tomików”) z dziesięciolecia 1886–1891. Aktualne prace edytorskie dotyczą zapisków z lat 1886–1887, które znajdują się w tomie 3 tej serii.

Po śmierci Zbigniewa Golińskiego naczelną redakcję *Pism zebranych* objął profesor Zdzisław Jerzy Adamczyk, uczestniczący zresztą od dawna w opracowaniu wielu składowych, a właściwie większości tomów tego zbioru. Godne uwagi jest przyjęcie szlachetnej formuły upamiętniającej zasadniczy wkład w tę edycję pomysłodawcy wydania: „Pod redakcją Zbigniewa Golińskiego. / Kontynuacja pod redakcją Zdzisława Jerzego Adamczyka”. Profesorowi Adamczykowi oraz współpracującej z nim profesor Beacie Utkowskiej zawdzięczamy przygotowanie i ogłoszenie drukiem dwu pierwszych z zaplanowanych siedmiu tomów serii dzienników, która ma uwzględniać zapiski Żeromskiego od 1882 do 1891 roku, uzupełnione o tzw. *Zapiski z podróży*. W roku 2021 ukazał się tom 1 *Dzienników* jako tom 27 *Pism zebranych*, opracowany przez Adamczyka i Utkowską, a w roku 2023 – tom 2, czyli 28 *Pism zebranych* w opracowaniu tychże dwojga edytorów. Opracowanie i wydanie obu tomów *Dzienników* sfinansowało Ministerstwo Edukacji i Nauki w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w latach 2020–2024.

W tomie 1 serii znalazły się zapiski dwu najwcześniejszych „tomików” *Dzienników* oraz obszerna rozprawa wstępna Adamczyka, w tomie 2 – zapiski Żeromskiego z lat 1883–1885 zgromadzone w „tomikach” III–VI, z luką powstałą na skutek zaginięcia (lub świadomego zniszczenia) „tomiku” IV. We wstępie Adamczyka otrzymujemy najważniejsze i nierzadko bulwersujące informacje o *Dziennikach* i ich „życiu po życiu”, a m.in. o pastwieniu się nad ich zawartością przez osoby i instytucje, jak np. cenzura PRL, uważające się za „strażników” dobrego imienia Żerom-

skiego. Niestety, udział w tym procederze miały też spadkobierczynie praw majątkowych pisarza, choć z dyspozycji testamentowej spisanej 5 VI 1925, a więc krótko przed śmiercią Żeromskiego, jednoznacznie wynika, że „dzienniki zapisał [...] Polskiemu Klubowi Literackiemu, to jest polskiemu oddziałowi PEN Clubu. Ten zapis nie został zrealizowany” (wstęp, s. 24). Po śmierci Żeromskiego *Dzienniki* nadal przechowywane były w willi w Konstancinie pod kuratelą spadkobierczyń: Anny Zawadzkiej (1888–1983) i Moniki Żeromskiej (1913–2001). O istnieniu tego dokumentu w zasadzie niewiele osób wiedziało aż do procesu o zniesławienie wytoczonego przez Zenona Przesmyckiego w roku 1932 Jerzemu Horzelskiemu i Jerzemu Braunowi, którzy posadzali publicznie zasłużonego zbieracza i wydawcę norwidianów i wronscianów o zagarnięcie dzienników Żeromskiego, co oczywiście było naganną insynuacją (s. 24–25). Dramatyczne losy autografu *Dzienników* dopełniła ich tułaczka w czasie ostatniej wojny. Udało się je odzyskać dopiero w 1947 roku z Moskwy, trafiły tu jako radziecka „zdobycz wojenna” z terenów poniemieckich, dokładniej z Garbicza (Görbitz) na Dolnym Śląsku, gdzie Niemcy zwieźli część polskich zbiorów archiwalnych i bibliotecznych, uratowanych w tzw. akcji pruszkowskiej – przed ostatecznym zniszczeniem Warszawy.

Jak podaje wydawca we wspomnianej rozprawie wstępnej, *Dzienniki* spisane zostały w około 26 „tomikach” (poszytach, notesach, notatnikach...), z czego 18 ocalało i finalnie znalazło się w zbiorach Biblioteki Narodowej. Dziś – po konserwacji i zdigitalizowaniu – można obcować z większą częścią zachowanego rękopisu za pośrednictwem nieocenionej Narodowej Biblioteki Cyfrowej „Polona”. W jakim czasie i okolicznościach zaginęło lub zostało bezpowrotnie zatracone osiem zeszytów („tomików”) tego dzieła, trudno dziś do końca ustalić; być może, jakimś trafem jeszcze coś z tego zbioru wypłynie na światło dzienne. Wiadomo, a wyczytać to można z wybranych uwag autora i rozmaitych adnotacji obcą ręką, że swoje zapiski dawał do czytania wielu różnym osobom, również tym, które odcisnęły głęboki ślad w życiu młodego badacza dziejów duszy. Być może, owi czytelnicy wyrażali takie czy inne opinie o dzienniku lub po prostu to i owo grubo zamazali albo nawet karty według nich niecenzuralne po prostu wydarli; mógł to zresztą uczynić sam pamiętnikarz... Poza tym to jego zwierciadło duszy, sumienie, druh powiernik wędrował razem z nim przez lata, jako że po zakończeniu nauki w kieleckim gimnazjum (bez matury, której nie udało mu się zaliczyć) wielokrotnie zmieniał miejsce pobytu i zamieszkanie, sporo czasu spędził również za granicą (Szwajcaria, Francja).

Żeromski prowadził swój dziennik bardzo systematycznie, a jego cenna zawartość, niekiedy wręcz ekshibicjonistyczna szczerość, mimo dotkliwych ubytków w pierwotnym zbiorze pozwala śledzić niemal z dnia na dzień budzenie się i rozwój autentycznego talentu pisarskiego autora *Popiołów*. Dziennik intymny, dziennik duszy, wstrząsający w niejednym nawet dla dzisiejszego – „o nerwach z tworzywy sztucznych” – czytelnika, zaczynał spisywać niespełna 18-letni uczeń klasy piątej kieleckiego Męskiego Gimnazjum Rządowego – głównie za namową uwielbianego nauczyciela języka polskiego (*nb.* i te zajęcia odbywały się obowiązkowo „po rosyjsku”!) Antoniego Gustawa Bema (1848–1902) – i prowadzony był przez 10 lat, do 11 X 1891 roku. Zamknięcie notatek dziennikowych zbiega się z okresem pobytu Żeromskiego w Nałęczowie i związkiem z młodą wdową, Oktawią Wiktoria Cecylią z Radziwiłłowiczów *primo voto* Rodkiewiczową (1862–1928), z którą zawarł ślub

kościelny w roku 1892 (świadkiem był Bolesław Prus). Na czele pierwszego notatnika umieścił młody dokumentalista dziejów swej duszy znamienne motto, dewizę delfickiego sanktuarium Apollina, powtórzoną jako inicjał w kilku innych „tomikach”: „Γνωθι σεαυτόν (*Gnōthi seautón*) [Poznaj samego siebie]”.

Od pierwszego wpisu pamiętnikarskiego zawierającego zwiezły życiorys obcuje-my ze świadomie zaplanowanym dziełem *in statu nascendi*, które ma spełniać szereg istotnych zadań w życiu duchowym autora. Ma być przede wszystkim miejscem możliwie najdokładniejszego rejestrowania obrazu codzienności, a także wszelkich wrażeń i poruszeń serca i wyobraźni młodzieńca, który postanowił zostać pisarzem, a zapisy te mają posłużyć, jak radził Bem, nauczyciel-przewodnik początkującego pisarza, za oparcie materiałowe planowanych utworów. I rzeczywiście – karty dziennika wypełnia nie tylko lawa codziennych doświadczeń kieleckiego gimnazjalisty, ale szereg prób pisarskich, głównie poetyckich, wypisy i sprawozdania z licznych lektur, którym poświęcał każdą wolną chwilę, a nawet nudne godziny szkolnej mordergi. Są wśród tych książek dzieła głośnych twórców XIX wieku, jak Ernest Renan, Henry Thomas Buckle, Karol Darwin, są wielcy pisarze tego czasu: Victor Hugo, Émile Zola, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, ale też Józef Ujejski, Władysław Syrokomla, Maria Konopnicka... i sztandarowe postaci polskiego pozytywizmu: Aleksander Świętochowski, Julian Ochorowicz, Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa, Henryk Sienkiewicz... Życie szkolne w rosyjskim gimnazjum przeplata się z ważnymi dla młodego, nadwrażliwego człowieka przeżyciami towarzyskimi i artystycznymi, jak przyjaźnie rówieśnicze, publiczne próby i popisy deklamatorskie, zapatrzenia miłosne w piękne warkocze i oczy jakiejś Heleny czy Ludwiki i pierwsze prawdziwie głębokie doświadczenia miłosne, zaburzone odwiedzinami u prostytutek... Na ten czas (lata 1882–1885), o którym opowiadają pierwsze dwa tomy *Dzienników*, przypada kilka wydarzeń kluczowych w losach Żeromskiego, a szczególnie – dotkliwie odczuta śmierć ukochanej matki, Józefy (metrykalnie: Franciszki Józefy) z Katerłów Żeromskiej (1833–1879), *nb.* stało się to jeszcze w okresie „przeddziennikowym”, ale raz po raz wraca jako gryzące wspomnienie lub modlitwa do niej; w 1880 roku ożenek owdowiałego ojca, Wincentego Żeromskiego (1819–1883), z Antoniną z Zeithaimów (1843–1920); śmierć ojca, utrata domu i oparcia materialnego w świętokrzyskich Ciekotach, dzierzawionych przez Żeromskich od 20 lat. W tym czasie rozegrała się też szaleńcza miłość do siostry macochy, Heleny z Zeithaimów Radziszewskiej (1855 – po 1920). Zapiski różnych doświadczeń miłosnych przeplatają się w dzienniku ze zmaganiem sumienia i karkołomnymi usprawiedliwieniami. Można odnieść wrażenie, że owe doświadczenia romansowe w połączeniu z wolnomyślnymi lekturami popychają przyszłego autora *Siłaczki* w stronę hedonistycznego indywidualizmu etycznego, budowanego na pozareligijnych fundamentach światopoglądowych. Ponad wątpliwość materiał zebrany w *Dziennikach* posłużył wielokrotnie – po stosownej obróbce – za podstawę, a przynajmniej inspirację niejednego późniejszego dokonania pisarskiego Żeromskiego, odbłask zaś tych młodzieńczych doświadczeń i prób ich pisarskiego spożytkowania daje się wysledzić właściwie w całym jego dorobku literackim, od najwcześniejszych opowiadań, przez *Syzyfowe prace* aż do *Przedwiośnia* (echa gimnazjalnych inicjacji w ideologię socjalistyczną i inne). Dobrym przykładem owych literackich przetworzeń może być powieść *Syzyfowe prace*, opublikowana przez Żeromskiego we Lwowie w 1897 roku pod pseudonimem Maurycy Zych.

Dzieło w głównej części oparte zostało na doświadczeniach szkolnych autora w kieleckim (tu: w klerykowskim) gimnazjum; pokazuje m.in. podstępny zaborczy wobec młodego pokolenia i dramatyczne osamotnienie tych spadkobierców Tadeusza Kościuszki, Maurycyego Mochnackiego, Romualda Traugutta... w ich zmaganiach o zachowanie tożsamości narodowej i marzeniach o niepodległej, sprawiedliwej przyszłości.

Zapiski 18–20-latką zajęły w druku ponad 1000 stron; sam autograf w pięciu zeszytach/„tomikach” (bez zatraconego czwartego) zajmuje ponad 700 kart kaligraficznego, starannego pisma. Wydaniu towarzyszy bogaty aparat naukowy, z czego większość to mak objaśnień przypiskowych, rozsiany – inaczej niż w tomach prozy artystycznej – na dole kolumny tekstu. Z tych przypisków wyrasta cały zapomniany i przebrzmiały świat prowincjonalnego miasteczka i niezwykle poruszających obrazów świętokrzyskiej krainy wchodzącej w nową epokę cywilizacyjną – znikającej kultury dworów i dworków i odnajdującej swoje miejsce kultury chłopskiej. Pozostałe wyposażenie edycji to przywołane, znakomite wprowadzenie profesora Adamczyka do *Dzienników*, noty edytorskie do poszczególnych „tomików” zawierające m.in. rejestr niezbędnych modernizacji i uzupełnień oraz sprostowań omyłek pisowni i składni. Istotnym uzupełnieniem bardzo – może nawet nadmiernie – rozbudowanych przypisów jest bogaty słownik biograficzny, zbierający informacje o ważniejszych osobach wspominanych przez Żeromskiego na kartach *Dzienników*. Całość aparatu informacyjnego domykają indeksy osobowe (w tomie 2 znalazł się ponadto spis haseł osobowych zamieszczonych w *Słowniku biograficznym* obu tomów). Staranne odczytanie zachowanych części rękopisu, także uwzględniające miejsca skreśleń do nieczytelności tekstu czy wydarcia kart oraz różne zapiski nie mające bezpośredniego związku z tematyką i poetyką dziennika, jak np. szkolne obliczenia matematyczne, wzory geometryczne bądź indywidualne znaki graficzne, którymi Żeromski szyfrował sobie tylko wiadome informacje, dobrze świadczą o skrupulatnym i kompetentnym wykonaniu prac tekstologicznych i edytorskich przez oboje uczonych. Można je uznać za wysoką rękomię również starannego przygotowania i wydania pozostałych pięciu tomów tego niezwyklego dokumentu dziejów duszy człowieka schyłku XIX wieku, wychowanego na pozytywistycznych podstawach naukowych i literackich, a jednocześnie celebrującego pogrzebane, zdawać by się mogło, raz na zawsze tradycje romantyczne i patriotyczne. Życzymy sobie i duetowi edytorskiemu Adamczyk–Utkowska z istotnym udziałem Grażyny Legutko owocnego dokończenia tak dobrze rozpoczętej pracy nad *Dziennikami* autora *Wiernej rzeki*.

Abstract

JÓZEF FRANCISZEK FERT John Paul II Catholic University of Lublin
ORCID: 0000-0003-1952-1327

THE CONFESSION OF A CHILD OF THE CENTURY STEFAN ŻEROMSKI'S "DZIENNIKI" ("DIARIES") IN A NEW EDITION

The review refers to the fifth series, specifically: *Dzienniki (Diaries)*, of a reaching its finalisation full complete critical edition of Stefan Żeromski's *Pisma zebrane (Collected Works)* edited by Zbigniew Goliński, and after his death continued by Zdzisław Jerzy Adamczyk. Out of this series, designed for seven volumes, two with Żeromski's 1882–1885 notes have been issued to this day. This edition was prepared with utmost precision and meticulousness by Zdzisław Jerzy Adamczyk, Beata Utkowska, and with meaningful participation of Grażyna Legutko.

PRZEMOC I PULS ŻYCIA

Luiza Nader, AFEKT STRZEMIŃSKIEGO. „TEORIA WIDZENIA”, RYSUNKI WOJENNE, „PAMIĘCI PRZYJACIÓŁ – ŻYDÓW”. (Recenzenci: Ewa Domańska, Roma Sendyka). Łódź–Warszawa 2018. Muzeum Sztuki / Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo / Akademia Sztuk Pięknych, ss. 400. „Nowa Humanistyka”. T. 56.

Książka Luizy Nader z 2018 roku należy do obszaru badań nad ludobójstwami, który od kilku lat rozwija się z zawrotną szybkością i wymaga dalszego sondowania z różnych perspektyw¹. Badaczka zaproponowała szczegółową analizę spuścizny plastycznej i literackiej Władysława Strzemińskiego, która kładzie podwaliny pod współczesne rozumienie koncepcji świadectwa. Sam sposób interpretacji dorobku artysty, podkreślający krytykę działań wojennych i konieczność zapamiętania pomordowanych poprzez włączenie ich w obręb dzieł na prawach portretu (m.in. w cyklu *Moim przyjaciółom Żydom*²), pozwala uzgodnić przekaz artystyczny z koncepcjami zakładającymi solidarność z ofiarami konfliktów zbrojnych oraz etykę współbycia z cierpiącymi pochłoniętymi przez XX-wieczne reżimy.

Strzemiński występuje w monografii jako teoretyk, artysta i świadek. Role te interferują ze sobą, wskutek czego możemy prześledzić, jak krystalizowała się koncepcja ogłoszona w *Teorii widzenia* podczas pracy nad wojennymi dziełami. Badaczka nie tylko analizuje poszczególne artefakty, posługując się kluczem biograficznym, lecz również tłumaczy, jak oddziałują one na odbiorcę dzięki ograniczeniu palety barw, zastosowaniu wyrafinowanej linii, podkreśleniu kruchości przedstawionych postaci, użyciu techniki kolażu oraz papieru przypominającego fakturę skóry. Sztuka Strzemińskiego porusza na wielu poziomach (począwszy od tematu, a skończywszy na kompozycji i wzajemnym ułożeniu elementów), dlatego wymaga analizy wykorzystującej różne metody. Pluralizm metodologiczny okazuje się w tym przypadku uzasadniony ze względu na propozycję artystycznego opracowania „widoku cudzego cierpienia”³, temat, świadomość wzrokową i kontekst historyczny. Wymienione elementy stały się komponentami spuścizny utrwalającej czas terroru i wychylającej się w przyszłość. Wojna była nie tylko jednym z doświad-

¹ Zob. np. S. Buryła: *Tematy (nie)opisane*. Kraków 2013; *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holocaustu*. Kraków 2016; *Rozrachunki z wojną*. Warszawa 2017; *Wojna i okolice*. Warszawa 2018. – A. Ubertowska: *Holocaust. Auto(tanato)grafie*. Warszawa 2014; *Historie biotyczne. Pomiędzy estetyką a geotraumą*. Warszawa 2020. – B. Przymuszała: *Smugi Zagłady. Emocjonalne i konwencjonalne aspekty tekstów ofiar i ich dzieci*. Poznań 2016; *Smugi Zagłady – książki przeoczone. Borwicz i inni*. Poznań 2019. – A. Morawiec, *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*. Łódź 2018.

² Badaczka zaproponowała alternatywny tytuł (*Pamięci przyjaciół – Żydów*), który oddaje imperatyw pamiętania o zamordowanych.

³ Zob. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*. Przeł. S. Magala. Kraków 2010.

ceń granicznych⁴, wobec których należało zająć stanowisko, lecz również laboratorium umożliwiającym przetestowanie pewnych założeń i strategii. W opowieści Nader obie wykładnie zostały uwzględnione i skomentowane w poszczególnych partiach książki. Z jednej strony, Strzemiński eksperymentował, mając na uwadze tezy zawarte w *Teorii widzenia*, z drugiej – chciał upamiętnić ofiary. Pisząc o spuściźnie Strzemińskiego, trzeba pamiętać o intencjach artysty jako świadka i o jego zmaganiach z formą świadectwa. Badaczka odpowiedziała zarówno na pytanie o to, w jaki sposób działał Strzemiński, jak i o to, po co działał. Z jej ustaleń wynika, że poszczególne artefakty powstały bardzo szybko (rysunki wojenne w latach 1943–1944 i 1945, a praca nad cyklem *Pamięci przyjaciół – Żydów* przebiegała między 1945 a 1947 rokiem), co także potwierdza tezę o imperatywie świadectwa, który po wojnie można zaobserwować w literaturze i sztuce.

Jak dotąd żaden z badaczy nie przyjrzał się z taką skrupulatnością spuściźnie artystycznej Strzemińskiego, awangardysty, teoretyka i praktyka unizmu, ani nie powiązał jego rysunków i kolaży z *Teorią widzenia*. Pod wieloma względami można uznać książkę Nader za pionierską i inspirującą. We wstępie badaczka rekonstruuje recepcję dzieł Strzemińskiego, omawia badania poprzedniczek i poprzedników oraz formułuje postulaty badawcze. Opierając się na dokonaniach komentatorów sztuki Strzemińskiego, tworzy zręby własnych koncepcji i odczytań. Postuluje pozostawanie blisko artefaktów, które ujawniają swoje uwikłanie w ikonosferę Zagłady i w bolesną pamięć o doświadczeniach przypadających na drugą wojnę światową lub czas tuż po niej.

Historyczka sztuki porusza się między „tam i wtedy” (rekonstrukcja biografii Strzemińskiego z uwzględnieniem okupacji niemieckiej) a „tu i teraz” (projektowanie recepcji twórczości Strzemińskiego z uwzględnieniem postulatów Michaela Rothberga i innych). Ruch ten okazuje się uzasadniony w przypadku artysty będącego świadkiem przemocy wobec różnych grup etnicznych. Autorka monografii, czerpiąc ze studiów nad traumą, nie rezygnuje z prób odnalezienia czegoś, co można nazwać „reversem doświadczeń granicznych”. Od wielu lat przeważał pogląd dotyczący destrukcyjnego wpływu traumy na tych, którzy jej doświadczyli. Powołując się na Ewę Domańską jako rzeczniczkę humanistyki afirmatywnej⁵, badaczka podkreśla konieczność modyfikacji dotychczasowego słownika:

Istota projektu historii afirmatywnej, podobnie jak w szerszym ujęciu – humanistyki i etyki afirmatywnej, jest [...] przekraczanie kategorii opartych na negatywności (np. trauma, ból, kryzys, melancholia) w kierunku pozytywności, poszukiwanie w przestrzeni historii różnych form sprawczości, międzypodmiotowych więzi, wsparcia, odpowiedzialności, wzmocnienia, życiodajnej siły, ujawnianie w historii potencjalności otwierających na możliwość zbudowania alternatywnych scenariuszy przyszłości. [s. 56–57]

Autorka *Afektu Strzemińskiego* kompleksowo omówiła detale prac Strzemińskiego i powiązała je z koncepcją neuroświadectwa. Jej praca analityczna została zaprezentowana w rozdziałach, które przyjęły formę opowieści zaczynającej się od

⁴ Zob. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009.

⁵ E. Domańska, *Humanistyka afirmatywna. Pleć i władza po Butler i Foucaulcie*. „Kultura Współczesna” 2014, nr 4.

uwag o *Teorii widzenia*, a kończącej się na analizie cyklu *Pamięci przyjaciół – Żydów*, który został zestawiony z *Medalionami* Zofii Nałkowskiej. Poszczególne części książki dotyczą problemów ogniskujących się wokół kilku kategorii spajających opowieść o dorobku Strzeмиńskiego – jednego z najwybitniejszych artystów awangardowych, który łączył teorię z praktyką artystyczną. Do najważniejszych zaliczają się „afektywne pamiętanie” i „afektywna przemoc”. Poza nimi można wymienić dwie inne, które badaczka wykorzystuje, pisząc o dorobku Strzeмиńskiego: „neuroświadectwo” i „pamięć wielokierunkowa”. Ich wyróżnienie pozwala dowartościować „czasownikowy”, a nie nominalny aspekt sztuki. Wymienione kategorie stanowią klucz do zrozumienia działań artystycznych Strzeмиńskiego i problematyzują odbiór jego sztuki. Założenia związane z traktowaniem jej jako przekazu dla kolejnych pokoleń, aktu oskarżenia sformułowanego przez świadka okazują się tak samo istotne jak próby oddziaływania na obserwujących za pomocą działań wprawiających w poruszenie triadę: oko – ciało – mózg widza.

Badaczka pisze o „zranionym stylu”, który „widza uderza, nakłuwa, przyszpila” (s. 300). Operacje te pozwalają nie tylko pobudzić empatię, lecz również zmierzyć się z przemocą poprzez niemal cielesną konfrontację z różnymi formami uobecniania kontekstu historycznego prac Strzeмиńskiego (podpisy, fotografie, linia „elastyczna i intensywna” (s. 190)).

Tytuł publikacji nie pozostawia wątpliwości, że badaczkę interesuje zróżnicowany pod względem środków wyrazu dorobek artystyczny Strzeмиńskiego. Zestawienie poszczególnych artefaktów było możliwe ze względu na powiązania ogniów wspomnianych w tytule. Ich źródłem jest opracowywanie problemu „wizualnej świadomości”, równoznacznej z „zadaniem, poznaniem, wiedzą, samowiedzą, humanizmem” (s. 113). Jak pisze Nader: „To także moment całkowitego otwarcia (również na zranienia), w którym nie tylko podmiot widzi świat, ale też odbiera spojrzenia świata nieuchronnie go zmieniające” (s. 113).

Badaczka, wykorzystując najnowsze metodologie z obszaru studiów nad afektami oraz rekonstruując neuralgiczne momenty życia autora *Teorii widzenia*⁶, zinterpretowała gest solidarności, mający szczególną wagę w powojennej historii sztuki, ponieważ może być traktowany jako akt oskarżenia:

⁶ Zob. B. Massumi, *Autonomia afektu*. Przeł. A. Lipszyc. „Teksty Drugie” 2013, nr 6. – *Pamięć i afekty*. Red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz. Warszawa 2014. – *Ciała zdruzgotane, ciała oporne. Afektywne lektury XX wieku*. Red. M. Zaleski, A. Lipszyc. Warszawa 2015. – *Historie afektywne i polityki pamięci*. Red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz. Warszawa 2015. – A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*. Warszawa 2017. – P. Wolski, *Wstręt i Zagłada. Nowoczesność Tadeusza Borowskiego*. Kraków 2018. – E. van Alphen, *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*. Red. T. Bilczewski. Przeł. K. Bojarska, R. Sendyka, M. Szubartowska, Ł. Zaremba. Kraków 2019. – M. Zaleski, *Intensywność i rzeczy pokrewne*. Warszawa 2021. Autorka recenzowanej książki podkreśla, że jej metoda polega na balansowaniu lub oscylowaniu między różnymi płaszczyznami, co zapewniło doskonale efekty: „zdecydowałam się na taktykę analityczno-interpretacyjną, którą określiłabym jako balansowanie, a czasami oscylowanie pomiędzy zaniedbanym przez badaczy doświadczeniem biograficznym artysty, różnorodnymi kontekstami przemocy, w tym przede wszystkim wydarzeniem/doświadczeniem Zagłady w konkretnym kontekście łódzkiego getta, a szczegółowym i upartym rozpatrywaniem materii dzieła zarówno kolażowego, rysunkowego, jak i teoretycznego” (s. 16).

Biograficzne doświadczenie Strzeмиńskiego uznaję za punkt wyjścia dla powstania rysunków, jednak chciałabym je zobaczyć nie jako prace uniwersalizujące czy abstrahujące wojnę i Zagładę, lecz odwrotnie – jako bezpośrednią odpowiedź naocznego, czującego obserwatora, emocjonalnie, niemal cielesnie zaangażowanego w wydarzające się sceny wyłączenia, cierpienia, okrucieństwa i śmierci w trzech bardzo różnych od siebie kontekstach: Białorusi Zachodniej, okupowanej Łodzi i łódzkiego getta. [s. 125]

W swojej monografii autorka łączy wrażliwość historyczki sztuki z umiejętnością rekonstruowania przeszłości oraz interpretowania tekstów niefikcyjnych i ikonofery dotyczącej Zagłady. W przypadku Strzeмиńskiego ważne były nie tylko awangardowe strategie pracy z materiałami wizualnymi (technika kolażu) i zręby koncepcji świadomości wzrokowej, lecz również wymiar dokumentarny jego prac. Artysta stworzył projekt zaangażowany, lokujący się na biegunie przeciwnym do autonomii: „Być może właśnie cykl [*Pamięci przyjaciół – Żydów*] jest ukoronowaniem powolnego odrzucania i rozbijania [...] koncepcji [autonomii dzieła], tak silnie obecnej jeszcze w *Unizmie w malarstwie* (1928) i w tekstach artysty z lat 30.” (s. 333).

Nader udowodniła, że spuścizna Strzeмиńskiego pozostaje w ciągłym ruchu sensów. Trudno uznać, że należy ona do przeszłości, skoro badaczce udało się odkryć uniwersalny przekaz wysłany przez artystę w przyszłość. Jego aktualność wynika z cyklicznie powracającej przemocy na skutek działań wojennych. Choć to Zagłada była głównym kontekstem historycznym, jaki wpłynął na przekaz i formę artefaktów Strzeмиńskiego, jego sztuka przekracza cezurę, jaką stanowiły lata czterdzieste XX wieku, powołując wspólnotę podporządkowaną regule solidarności z ofiarami wszelkich konfliktów. Projekt Strzeмиńskiego wciąż jest aktualny, ponieważ w rysunkach i kolażach podkreślone zostały ludzka kruchość, która wymusza na oglądających zobowiązanie do przeciwdziałania cierpieniu, oraz wymowa pacyfistyczna. Przekaz ten ma jeszcze jedną wykładnię, sugerowaną w tytułach prac:

Dwa analizowane kolaże Strzeмиńskiego: *lepka plama zbrodni* oraz *oskarżam zbrodnię Kaina i grzech Chama*, są pewną odsłoną relacji polskiego społeczeństwa wobec Zagłady i po Zagładzie. Stanowią wyrazisty gest wsparcia, wzmocnienia, umocnienia więzi wobec społeczności żydowskiej, naznaczonej wykluczeniem, podlegającej ciągłej fizycznej i symbolicznej przemocy i nienawiści. Swoim cyklem artysta umiejscawia Zagładę jako bezprecedensowe wydarzenie w sercu historii. W centrum swojej wypowiedzi osadza jednak również wojenną i powojenną relację Polaków do Żydów, która jak cierniem, jak kłującą w oczy plamą krwi naznacza pamięć i etyczną odpowiedzialność polskich obserwatorów Zagłady. [s. 294]

Sztuka Strzeмиńskiego nie należy do minionego okresu historycznego, przeciwnie – ze względu na podejmowane problemy, preferowane techniki oraz afektywne oddziaływanie stanowi ciągle wyzwanie dla obserwatorów i komentujących, a także wyznacza drogi sztuki przyszłości, która angażuje w sposób totalny, wyzwala pożądane odczucia, konieczne do zaistnienia zmian, zawstydzia i skłania do potępienia działań ludobójczych:

Cykl *Pamięci przyjaciół – Żydów*, będąc odpowiedzią indywidualną, a zarazem osadzoną w społecznej siatce interakcji na Szoa i Zagładę, stanowi jednocześnie mocny obiekt pamięci kulturowej, rodzaj transhistorycznego przesłania, wiadomości skierowanej zarówno do swej przeszłości, aktualności, jak i do przyszłości. Dzieło Strzeмиńskiego postrzegane być może jako zakodowany obiekt pamięci kulturowej, o niezwyklej energii, który dopiero dzięki wiedzy, edukacji, wsparciu instytucji, wykształceniu określonych postaw etycznych (np. wstydu, poczucia utraty, prośby o wybaczenie) może zostać odczytany przez publiczność przybywającą z przyszłości. Byłaby to historyczna potencjalność, która domaga

się odczytania, reinterpretacji, a także analizy przez pokolenia z przyszłości, wyposażając je w siłę zmiany i działania. [s. 258]

Nader udało się zintegrować opowieść o życiu Strzemińskiego z opowieścią o wszystkim, co otaczało artystę i wpłynęło na to, że jego reakcja na przemoc, której źródłem była Zagłada, jest jedną z najbardziej idiomatycznych, a zarazem najsilniej oddziałujących na obserwatora (na s. 135 badaczka przytacza komentarz Juliana Przybosia, który stwierdził, że rysunki Strzemińskiego zrobiły na nim silniejsze wrażenie niż *Guernica* Pabla Picassa). Opowieść o artyście płynnie przechodzi w opowieść o czasie Zagłady i po Zagładzie. *Afekt Strzemińskiego* można czytać na kilka sposobów. Po pierwsze, Nader skrupulatnie rekonstruuje wojenny i powojenny życiorys Strzemińskiego; po drugie, opisuje powojenny okres w Polsce, w którym doszło do kilku pogromów; po trzecie, stara się zrozumieć, co czuje i myśli ktoś, kto musi konfrontować się z obrazami przemocy, której źródłem są deportacje ludności białoruskiej i żydowskiej między 1940 a 1942 rokiem (s. 140–161).

Wszystkie wątki tworzą interesujący spłot, dzięki czemu książka naukowa jest nie tylko studium przypadku, lecz również opowieścią o czasach terroru i ucisku. Warstwa faktograficzna uświadamia, jakie są rodzaje obserwowanej przemocy i kategorie ofiar. Niewątpliwą zasługą Nader polega na podążaniu śladami Strzemińskiego (powoływanie się na świadectwo Niki Strzemińskiej, sprawdzanie zawartości archiwów), co wpływa na efekt immersji. Czytelnik może sobie wyobrazić, co działo się dookoła Strzemińskiego (krajobraz Łodzi naznaczony wyburzeniami) i co mogło się stać jego udziałem jako świadka wizualnego i audialnego.

Regułą, którą wybrała badaczka, jest ruch od ogółu do szczegółu (udało jej się nawet zidentyfikować zdjęcia użyte przez Strzemińskiego w kolażach). Jej interpretacje uwzględniają doświadczenie artysty i poszerzają obszar studiów związanych z doświadczaniem sytuacji ekstremalnych, takich jak masowa przemoc, cierpienie jednostek czy rozstrzelanie⁷. Sztuka Strzemińskiego w interpretacjach Nader podejmuje wyzwanie świadczenia o ludzkiej niegodziwości i wynika ze zobowiązań etycznych, jakie narzucił sobie świadek. Nie znaczy to, że Strzemiński w jakikolwiek sposób agituje; jego sztuka wykroczyła poza czas, w którym powstała. Nader zależy na tym, by opisać reguły organizujące warsztat artysty, a nie etykiety, którymi można opatrywać jego sztukę. Ważniejsze jest dostrzeżenie spójności wszystkich ogniw jego dorobku i potraktowanie ich jako laboratorium humanistycznych wartości. Trudno o lepszy przykład sztuki, która działa według reguł ustanowionych przez artystę i wpływa na oglądających. Autorka uchwyciła oba wymiary, przechodząc od analiz postulatów *Teorii widzenia* do fragmentów nieukończonyj powieści i reszty dorobku Strzemińskiego. Jej studium próbuje opisać nowoczesne, oparte na założeniach neurobiologicznych koncepcje dawania świadectwa. Projekt lektury

⁷ Zob. R. Hilberg, *Sprawcy – ofiary – świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Przeł. J. Giebułtowski. Warszawa 2007. – G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008. – A. Dauksza, *Ustanawianie świadka*. „Teksty Drugie” 2018, nr 3. – E. Janicka, *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków i rama zamiast obrzeży. O nowe kategorie opisu polskiego kontekstu Zagłady*. Jw. – T. Żukowski, *Obojętni świadkowie. „Biedni Polacy patrzą na getto” Jana Błońskiego*. W: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018.

sztuki Strzeмиńskiego cechuje się interdyscyplinarnością i szczegółowością, co przekłada się na świetne propozycje interpretacyjne.

Jak dowodzi badaczka, sztuka nie może być lekceważona podczas poszukiwania sposobów konceptualizowania skutków Holokaustu, ponieważ jej możliwości reprezentacji cierpienia i potencjał wizualnego prześladowania oglądających gwarantują, że konfrontacja z artefaktem będzie efektywna pod względem wrażeń co utwór literacki. Choć sztuka operuje mniej jednoznaczными środkami, oddziałuje na odbiorców z taką samą mocą jak literatura, dlatego Strzeмиński eksperymentował z techniką kolażu, różnicował „rysunkowy zapis” (s. 134), wprowadzał kolor w monochromatyczną przestrzeń, opierał się na ikonosferze Zagłady. Stosowane przez niego środki wyrazu miały aktywizować obserwatora do zrozumienia śmiertelności charakteru ludzkich działań.

W ostatnich latach sztuka świadcząca o Zagładzie jako wydarzeniu odciskającym piętno na kondycji społeczeństw i jednostek uwikłanych w proces eksterminacji Żydów znalazła się w orbicie zainteresowań badaczy, którym udało się wypracować spójną ramę teoretyczną do opowiedzenia o tym, co nawiedza artystów i co sprawia, że postanowili oni zaświadczyć o ukrywaniu się, długotrwałym unikaniu śmierci czy obserwowaniu deportacji⁸. Ich książki stawiają w centrum indywidualne doświadczenie, które wiąże się z burzliwymi czasami, w jakich powstawała sztuka, oraz proponują nowe języki odczytania artefaktów. Uwzględniają dobrze zakorzenione w polskich interpretacjach ustalenia z obszaru studiów nad traumą oraz indywidualny idiom artystyczny niewpisujący się w obowiązującą poetykę świadczenia o minionej wojnie.

Zagłada jest w *Afektach Strzeмиńskiego* ujmowana jako doświadczenie transformujące nie tylko ocalałych, lecz również wszystkich znajdujących się na tyle blisko, by obserwować jej skutki, a także wszystkich oglądających *œuvre* Strzeмиńskiego. Zadaniem Nader było skonstruowanie operatywnego słownika, który zdołałby objaśnić nowatorstwo artysty i wytłumaczyć wpływ Zagłady na jego decyzje twórcze.

Autorce udało się nie tylko ustalić nowy tytuł dla kolaży⁹ (do tej pory funkcjonował tytuł *Moim przyjaciółom Żydom*) na podstawie listu Strzeмиńskiego do Samuela Szczekacza z października 1947 (s. 251), lecz również odczytać dzieła Strzeмиńskiego jako uwikłane w kilka rodzajów pamięci:

Wobec Zagłady, wobec imperatywu pamiętania, wobec wyzwania ratowania i przywracania widzialności anonimowym szczątkom Strzeмиński nie tyle znajdował nowy język opisu, co raczej radykalizował, doprowadzał do ekstremum język wizualny znany z okresu wojny. Łącząc rysunki odnoszące się do różnych, specyficznych kontekstów przemocy z fotografiami, których ramą w przeważającej większości jest Zagłada, Strzeмиński sprzągał ze sobą mnogie historie i heterogeniczne pamięci dotyczące cierpienia i śmierci. [s. 362]

⁸ Zob. P. Słodkowski, *Modernizm żydowsko-polski. Henryk Streng / Marek Włodarski a historia sztuki*. Warszawa 2019. – D. Jarecka, *Surrealizm – realizm – marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa 2021.

⁹ Zob. s. 227: „Tytuł ma zatem charakter partykularny – można go traktować jako rzeczywistą dedykację bliskim – żydowskim przyjaciółom Strzeмиńskiego, a zarazem uniwersalny – artysta ogłasza się przyjacielem zarówno zamordowanych, jak i ocalałych Żydów, co w kontekście i sztuki, i historii w Polsce tuż po wojnie należy uznać za gest nader rzadki i osamotniony”.

Choć przedsięwzięcie Nader zostało pomyślane jako zamknięta całość, w zakończeniu autorka podkreśla:

Osobnym nurtem badań, które oczekują na rozwinięcie, jest połączenie teorii afektu, zwłaszcza tych o proveniencji biologiczno-neurologicznej, z neuroestetyką i neurohistorią sztuki. Dalszej pracy analitycznej, interpretacyjnej, teoretycznej wymaga pojęcie neuroświadectwa, które istnieje już w neuropsychiatrii, psychiatrii sądowej, łączy się ze zwrotem kryminalistycznym. [s. 366]

Czytelnicy *Afektu Strzemińskiego* otrzymują więc nie tylko świetną propozycję odczytania humanistycznej i afektywnej sztuki Strzemińskiego, lecz także projekt ukierunkowanych studiów, które będą mogli rozwijać kolejni komentatorzy. Choć celem badaczki było zinterpretowanie dorobku Strzemińskiego i ulokowanie go na tle innych dowodów w sprawie Zagłady, udało się jej dowieść, że sztuka zdolna jest nie tylko stawić opór temu, co traumatyczne i bolesne, lecz również zaktywizować „spóźnionych świadków”. Trudno więc uznać, że rolą badaczki było jedynie zinterpretowanie spuścizny Strzemińskiego z pomocą nowohumanistycznych metodologii. Równie ważne okazało się opisanie zależności, jakie pojawiają się między *Teorią widzenia* a rysunkami i kolażami artysty. Fakt, że autorka rozpoczyna opowieść o sztuce Strzemińskiego od *Teorii widzenia*, nie jest przypadkowy. Intencją badaczki było wprowadzenie czytelnika w arkaną *œuvre* Strzemińskiego właśnie poprzez rekonstrukcję sądów jej autora na temat kwestii ciała, neurologii, realizmu humanistycznego i widzenia. Na s. 80 czytamy: „*Teoria widzenia* jest przedsięwzięciem ponaddiscyplinarnym; łączącym sztukę, humanistykę i nauki przyrodnicze”. To właśnie szerokie horyzonty zainteresowań Strzemińskiego sprawiły, że również jego spuścizna powinna być interpretowana w sposób kompleksowy, uwzględniający nie tylko materiał, z jakiego powstała, lecz także strategie pobudzania współczucia i empatii oraz założenia pozwalające określić ją mianem neuroświadectwa. Z jednej strony, konieczne było uchwycenie indywidualnego idiomu artysty i eksplikacja reguł jego działania, z drugiej – rozszerzenie rozważań i dostrzeżenie aktów mogących uchodzić za impulsy do wypracowania własnego, nowatorskiego języka. Morfologia dzieła sztuki okazuje się nie mniej istotna niż jego geneza.

Nader porusza się między szczegółem wartym odnotowania i podkreślenia a uogólnieniem, które nie wpływa na jakość prezentowanych wniosków. W przypadku Strzemińskiego ustalenie konkretnych wydarzeń dających asumpt do stworzenia rysunków i kolaży może być problematyczne, lecz badaczka potrafi przełamać impas, traktując sztukę artysty jako *hommage*:

Strzemiński nie tylko wpisuje w rysunki swoją afektywną reakcję, zaangażowanie w obserwowaną rzeczywistość, drgnienie serca, ale również własną dezintegrację jako podmiot. Być może cykl ten poświęcony jest żydowskim dzieciom – ofiarom Szpery z września 1942 r. Być może jednak można traktować go nieco szerzej – jako *hommage* oddany postaci dziecka w gettowej rzeczywistości, w rzeczywistości skrajnej przemocy i postępującego ludobójstwa, otoczonego przez morze indyferencji. [s. 164]

Nader nie pozostawia wątpliwości, że Strzemiński przewidział konieczność stosowania „afektywnej przemocy”, która definiowana jest przez badaczkę jako „napięcie i poryw, intensywność i ból utraty” (s. 321). Źródłem jego sztuki jest Zagłada, ale mimo niewątpliwego naporu bólu i cierpienia artyście udało się utrwalić czytelne gesty oporu i solidarności. Jego sztukę określić można jako sztukę interwencyjną, która transformuje widzów i sprawia, że są oni zdolni pojąć własną

nikczemność. Strzeмиński opracował temat przemocy w sposób na tyle dojmujący, że kategoria „afektywnej przemocy” może być używana do opisu innych artefaktów:

Przemoc afektywna w znaczeniu, które proponuję, to działanie wbrew percepcyjnym nawykom, ontologicznemu i epistemologicznemu stanowisku widza: działanie przemagające i przekraczające obojętność, przyzwyczajanie, odrętwienie i udomowienie, kulturową i biograficzną ranę, fiksację na kulturowej autowiktyimizacji. To szok wytracający z bezruchu w kierunku afektywnego ruchu pamięci: przepływu afektów pomiędzy materia (która poddawana jest przemocy) i widzem (na którego kierowany jest wpływ – afekt i przemoc) na rzecz nie tyle wzruszenia, co zmysłowego poruszenia, wytracenia z nieczułości wobec śmierci i bólu innych. [s. 322]

Choć w centrum narracji pozostaje artysta, Nader w sposób dynamiczny zrekonstruowała również losy „dzielnicy zamkniętej” w Łodzi. W *Afektach Strzeмиńskiego* wykorzystana kompozycja rozwijająca się. Monografia nie została podzielona na kilka równomiernych części, lecz każda kolejna składa się z większej liczby ogniów. Trzecia część, *Pamięci przyjaciół – Żydów*, zawiera sześć rozdziałów i została przez Nader określona jako „serce książki” (s. 59).

Dzieła Strzeмиńskiego funkcjonują w monografii w sieci zależności: artysta wykorzystywał w nich ustalenia zawarte w *Teorii widzenia*, one same składały się z heterogenicznych elementów i dotyczyły wydarzeń z czasu wojny i po wojnie. Materiał badawczy pozwolił Nader wypracować koncepcję sztuki afektywnej. Spuścizna Strzeмиńskiego składa się z serii reakcji na zaobserwowaną przemoc, która wiązała się z eksterminacją ludności żydowskiej i powojennymi pogromami; owe reakcje są więc nie tylko indywidualnym głosem sprzeciwu, lecz również aktem solidarności o podwójnym znaczeniu:

Chwila widzenia Strzeмиńskiego miała miejsce w scenie wielokrotnego zabójstwa: społeczności żydowskiej i pamięci po niej, współodpowiedzialności społeczeństwa polskiego za Zagładę i pogrzebu człowieczeństwa. Kolaże były dowodami w sprawie. Ich celem była podmiotowa zmiana: przez oko – ciało – mózg patrzących odzyskanie międzyludzkiej wspólnoty współ-czujących, a wraz z nią – człowieczeństwa. [s. 294]

Mikrologiczne analizy Nader dotyczą nie tylko sfery materialnej artefaktów, lecz również znaczeń wydobywanych dzięki interpretacjom podpisów i poszczególnych elementów wchodzących ze sobą w relacje. Ich jakość (plamy, zabrudzenia, nierówności) jest istotna ze względu na ładunek przemocy, jakim cechowały się działania artysty. Zdjęcia i linie nakładają się na siebie, nasycona czerwień plamy oddziałuje z tą samą mocą co fotografie dokumentujące zbrodnie ludobójstwa. Strzeмиński w sposób nowatorski wykorzystał zdjęcia i wprzągnął je w proces konfrontowania się obserwatora z różnymi pozycjami patrzenia, które odzwierciedlają intencje fotografujących:

Strzeмиński umiejscawia siebie po stronie nie ofiar, lecz tych, którzy wiedzieli o deportacjach i przemyśle śmierci. Utracone życie Żydów zostaje zidentyfikowane z jego personalną winą. Wina wywołuje potrzebę odpowiedzi i poczucie odpowiedzialności za akty dokonane i zaniechane. Biorąc za punkt wyjścia fotografie, oko obserwatora umieszczone zostaje w miejscu fotografa: w etycznie ambiwalentnej przestrzeni spojrzenia obserwatora, którego wzrok może być zarówno manifestacją współczucia (fotografie dokumentalistów życia w getcie), śladem obojętności czy też pozycją ludzkości, która przychodzi „za późno” (fotografie szczątków ludzkich), jak również aktem przemocy (fotografia żołnierzy Wehrmachtu). [s. 235]

Jak przyznaje autorka, jej zadaniem było przekierowanie uwagi na proces

transformacji odbiorcy i wszystkich, którzy nastaną po Zagładzie. Choć trauma jako kategoria badawcza pojawia się w jej projekcie, Nader rozkłada akcenty inaczej, podkreślając to, co może powstać na ruinach Zagłady¹⁰:

Celem prowadzonych tutaj rozważań jest krytyczne badanie kryzysowych momentów sztuki wobec granicznych wydarzeń i doświadczeń historycznych, a zarazem zmiana perspektywy z traumatycznej na afektywną. Niesie ona zadanie wsluchania się w ciszę i milczenie, w ból i śmierć, w indyferencję, gniew i nienawiść, w winę i wstyd, ale również potrzebę poszukiwania pragnienia życia, relacji, troski, współczucia, przyjaźni, solidarności w sztuce i poprzez sztukę. W tak pojmowanej, afektywnie artykułowanej historii sztuki nie interesuje mnie moralny osąd, ale poszerzanie przestrzeni rozumienia. [s. 57–58]

W *Afektach Strzemińskiego* opowieść o eksperymencie artystycznym przeplata się ze szczegółową rekonstrukcją czasu, na który przypada działalność getta w Łodzi. Zachowanie proporcji między mikrologicznymi opisami poszczególnych elementów *œuvre* artysty a przybliżeniem realiów życia ludności zamkniętej w getcie pozwoliło równomiernie naświetlić los ofiar oraz fragmenty życiorysu Strzemińskiego. Badaczka podkreśla, że *Wojna domom* może się odnosić nie tylko do wojennych realiów, lecz również do osobistych doświadczeń artysty. Wielość kontekstów nie stanowi kłopotu, jeśli nie dochodzi do uprzywilejowania jednego z nich. Fakt, że w rysunkach i kolażach Strzemiński przyjmował perspektywę świadka Zagłady, nie unieważnia interpretacji oscylujących wokół degradacji jako figury dotyczącej kondycji miasta, człowieka i społeczności.

Czas, z jakim wiąże się sztuka Strzemińskiego, okazał się trudny z wielu powodów. Po pierwsze, ocalali po wojnie spotkali się z niechęcią i agresją Polaków; po drugie, Polacy musieli poradzić sobie z obrazami przemocy, które zapadły im w pamięć; po trzecie, po wojnie doszło do hierarchizowania ofiar i konkurowania dwóch traumatycznych pamięci – Polaków i Żydów. Dzieła Strzemińskiego w momencie powstania wyznaczały nową jakość nie tylko ze względu na niepowtarzalny styl, lecz również ze względu na postawienie się przez artystę w roli opłakującego śmierć Żydów i piętnującego powojenny antysemityzm.

Projekt Strzemińskiego jest wychylony w przyszłość, ponieważ opiera się na przyjaźni, solidarności i etyce, które mogą się stać podwalinami przyszłego porządku:

Strzemiński traktował cykl jako *hommage* dla swoich żydowskich przyjaciół bliskich i dalekich, a równocześnie dla wszystkich ofiar Zagłady. Na poziomie conceptualnym Strzemiński swoim cyklem na bieżąco niejako tworzył określony typ pamięci Holocaustu, który określam jako afektywne pamiętanie. Byłby to rodzaj aktu etycznego, wyzwania związanego z krytycznym myśleniem i żalobą, pamięci aktywnej i podatnej na zmiany, wymierzonej zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość. [s. 360]

Badaczce udało się zrekonstruować genezę spuścizny Strzemińskiego i naświet-

¹⁰ Zob. s. 55: „Koncentracja na bólu, cierpieniu i śmierci, »traumatyczny realizm« czy też [...] celebrowanie własnych, historycznych i społecznych ran stały się schizoidalną polityką kulturową, prowadzącą do stanów indyferencji, bezsilności, odebrania podmiotowej sprawczości. Braidotti zatem postulowała stworzenie nowej ramy relacji etycznych – etyki afirmatywnej, jako jednej z produktywnych dróg wykształcenia nowych form oporu: wyjście poza doświadczenie bólu, nie przez jego zaprzeczenie, ale w zawiązywaniu więzi, w wysiłku współczucia, zaświadczenia empatii, współodpowiedzialności, zbiorowego kreowania horyzontów nadziei”.

lić konieczność zmiany dotychczasowego sposobu pisania o ludobójstwach. Zamiast podkreślać kategorie negatywne, które łączą się z żałobą i opłakiwaniem, postanowiła ona przekierować uwagę czytelnika na to, co przynosi nadzieję: poczucie solidarności i braterstwa, poszanowanie ludzkiej godności, konieczność ujmowania się za bezbronnymi i poszkodowanymi¹¹. *Afekt Strzemińskiego* to książka rewelatorska pod względem metodologicznym i pod względem przesłania, jakie formułuje Nader niemal osiem dekad po Zagładzie:

Pozytywności upatrywałabym [...] w podmiotowej pozycji obserwatora, który zawsze posiada jakąś formę sprawczości (choćby wykonania rysunku, zapamiętania obrazu, przekazania narracji), a wraz z nią odpowiedzi na zastaną sytuację, odpowiedzialności za siebie i za innych. [s. 367]

Abstract

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-7037-9907

VIOLENCE AND PULSE OF LIFE

The review highlights the innovativeness of Luiza Nader's monograph *Afekt Strzemińskiego*. „*Teoria widzenia*”, *rysunki wojenne*, „*Pamięci przyjaciół – Żydów*” (Strzemiński's *Affect*. “*Theory of Seeing*,” *War Drawings*, “*In Memory of Friends—Jews*,” 2018) marked by methodological pluralism. The author defines her analytical-interpretive method as balancing or oscillating between Władysław Strzemiński's collages, drawings, and *Teoria widzenia* (*Theory of Seeing*). She demonstrates in the postwar art that responds to the Holocaust the existence of the witness that becomes entangled in violence due to closeness of borderline experience—the Shoah. The task of Strzemiński as the observer was not only condemnation of the postwar antisemitism, but also mourning for the Jews—friends, students, and anonymous victims whose image was preserved on the photographs used by the artist. His war and shortly after war achievements can be interpreted as homage to those devoured by the 20th century disaster.

DOI: 10.18318/pl.2024.2.18

JULIAN DASZKOWSKI Warszawa

O NOWEJ WERSJI SŁOWNIKA „SZTUKA ARGUMENTACJI” KRZYSZTOFA SZYMANKA

Krzysztof Szymanek, SZTUKA ARGUMENTACJI. NOWY SŁOWNIK TERMINOLOGICZNY. Warszawa 2021. Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 684.

Ze względu na wiele dalszych uwag krytycznych niezbędna jest następująca deklaracja: książkę kupiłem, nie żałuję, będę z niej korzystał, mimo że mam poprzednie wydanie, z którego też korzystałem z pożytkiem dla siebie. Całość moich refleksji można więc traktować jako grymaszenie przemądrzałego użytkownika, a nie bezstronną recenzję zakolegowanego specjalisty.

¹¹ Postulaty dostrzegania tego, co pozytywne i generujące zmiany, pojawiają się również w książce E. Domańskiej *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała* (Warszawa 2017).

O próbie uchwycenia autorskiej koncepcji

Koncepcję słownika terminologicznego Krzysztof Szymanek przedstawił we wstępie w dość ryzykowny, bo subiektywnie osobisty i cokolwiek enigmatyczny sposób: „najważniejsze – zdaniem autora – zagadnienia [...]”, „Zestaw [...] odpowiada poglądom autora [...]” (s. 7). Ryzyko polega na tym, że wobec niezbyt precyzyjnego, a jednocześnie interdyscyplinarnie szeroko zakrojonego programu selekcjonowania źródeł i budowy haseł autorską koncepcję raczej odgaduje się na podstawie skutków, niż odczytuje się z deklaracji. Z jednej strony, z braku pewnych haseł trzeba wnioskować o przyjętych ograniczeniach oraz zgadzać się na nie lub nie. Z drugiej strony, na podstawie innych haseł można tworzyć hipotezy o zakresie doboru i oceniać jego kompletność. Wszystko to zaś na tle rozpatrywania sposobu budowania haseł i relacji między nimi ze względu na przypuszczalny cel ich przedstawiania. W rezultacie łatwo kwestionować decyzje autora jako niezgodne z też subiektywnymi oczekiwaniami odbiorcy.

Zadeklarowane przeznaczenie książki jest marketingowo szerokie, a merytorycznie wewnętrznie sprzeczne. Trudno zgodzić się z oceną, że materiał o strukturze listy alfabetycznej może dobrze funkcjonować jako podręcznik, czyli pierwsze wprowadzenie do interdyscyplinarnej sztuki argumentowania. Odsyłacze wewnętrzne konstruuja z całości podłoże do generowania odpowiedników hipertekstu (brak tego terminu!), nie narzucającego żadnej jednolicie uporządkowanej systematyki zagadnienia¹. Nie jest to wadą materiału pomyślanego jako leksykon, ale nawet pomocnicze pogrupowanie haseł w kilku bardzo szerokich kategoriach tzw. przewodnika (s. 11–19) nie przekształca go w podręcznik.

Tutaj też wchodzi w grę pojęcie genologii prac naukowych, czyli możliwych do pomyślenia zasad klasyfikowania publikacji ze względu na sposób ujmowania przekazywanych w nich treści. Nie udało mi się w przeglądanej literaturze znaleźć kompleksowego ujęcia tego problemu, choć w odniesieniu do literatury pięknej jest to wręcz oddzielna specjalizacja naukowa². Pozostają tylko nieostre i chwiejne określenia typu „traktat”, „rozprawa”, „monografia”, „kompedium”, o nigdy nie uzgodnionych definicjach, choć dla większości konkretnych przypadków nie pojawiają się wątpliwości, do jakich kategorii mogą, a do jakich nie mogą należeć.

W każdym razie na ogół z samego przekartkowania wiadomo, czy publikacja jest wprowadzeniem dla początkujących, rozwinięciem dla zaawansowanych, pogłębieniem dla specjalizujących się czy jedynie przypomnieniem i sprecyzowaniem wcześniej przyswojonych, ale z jakiegoś osobiście indywidualnego powodu rzadko stosowanych nazw, klasyfikacji i procedur. W tym ostatnim przypadku w języku angielskim używa się dość jednoznacznego określenia rodzajowego *reference book*,

¹ Zob. *Encyklopedia wiedzy o książce*. Kom. red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski. Wrocław 1971, szp. 1915: „podręcznik, książka przeznaczona do celów dydaktycznych z zakresu nauk teoretycznych i umiejętności praktycznych [...], stanowiąca systematyczny wykład określonej dziedziny wiedzy w zakresie dostosowanym do programu i na poziomie odpowiadającym przygotowaniu odbiorcy [...]”. – *Wielka encyklopedia PWN*. T. 21. Warszawa 2004, s. 245: „podręcznik, typ książki edukacyjnej, zawierającej systematyczny wykład przedmiotu i przeznaczony do uczenia się [...]”.

² Zob. np. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006.

które nie ma cech wprowadzenia, wstępu, zarysu, podstaw, czyli elementów niezbędnych do realizowania funkcji dydaktycznej.

Tak więc leksykon lub słownik zapowiadają strukturę uporządkowaną według postaci i sposobu używania nazw, a nie według ich treści i definicyjnego lub logicznego powiązania elementów takich treści. Leksykografowie starannie oddzielają definicyjne właściwości słownika czy leksykonu od definicyjnych właściwości encyklopedii i z tego punktu widzenia *Sztuka argumentacji* może być krytykowana za brak jednorodności w budowie haseł. Z kolei w kompendium należy się spodziewać możliwie kompletnego zbioru jakoś, niekoniecznie alfabetycznie, uporządkowanych informacji o celowo, czasami zaś dość sztucznie, wyodrębnionym obszarze wiedzy.

W *Sztuce argumentacji* nie ma też (poza hasłami logicznymi) wskazówek co do kolejności przyswajania sobie pojęć i relacji między nimi ze względu na ich ważność i rolę oraz narastający stopień złożoności, a bez takich wskazówek nie można nazwać materiału podręcznikiem. Typowy podręcznik samym swoim układem proponuje studiowanie go od początku do końca, co nie sprawia wrażenia dobrego podejścia w przypadku alfabetycznego leksykonu. Nazwanie go podręcznikiem lub tylko przypisanie mu takiej funkcji jako jednej z możliwych jest ilustracją typowego nadużycia semantycznego: dobrze, aby zawsze był pod ręką, a więc musi być podręcznikiem. Ośmielam się to nazwać nadużyciem semantycznym, bo autor zdaje sobie sprawę z występowania nazwy *FALLACIA FIGURAE DITIONIS* o treści znanej mi od lat pod hasłami „myślenie figuralne” lub „mówienie figuralne” dla opisu dopuszczalnych środków wyrazu artystycznego (także ekspresji przekonań) i niedopuszczalnego błędu logicznego w argumentowaniu. Do tej nazwy tylko odsyła puste hasło *FIGURALNE MÓWIENIE*.

Sztuka argumentacji należy do kategorii *reference book*, a tym samym jest przeznaczona do okazjonalnego wykorzystywania. Podstawową funkcję w trakcie nauki może spełniać w ten sposób, że leżąc obok właśnie studiowanego podręcznika lub zeszytu notatek z wykładów, pozwala unikać ich wertowania w poszukiwaniu informacji terminologicznej, być może dotąd pominiętej lub wcześniej zapisanej gdzieś w tekście, przypisie czy dodatku. Tak więc dydaktycznie jest materiałem pomocniczym, a nie przewodnikiem po jakiejś całości, nie jej zarysem i nie wprowadzeniem do niej.

Poza dydaktyką służy do sporadycznego ustalania, że występująca gdzieś nazwa to synonimiczne określenie znanego pojęcia lub homonimiczne użycie inaczej dotąd rozumianej nazwy. W przypadku nazw obcojęzycznego pochodzenia pozwala sprawdzić ich pisownię i odświeżyć lub uzupełnić elementy treści konstytutywnej, a nawet charakterystycznej. Dodawane do haseł kwalifikatory mogą też pomagać w znajdowaniu hiperonimów (nazw nadrzędnych) i hiponimów (nazw podrzędnych), ale akurat tych terminów brak w *Sztuce argumentacji*. Niektóre funkcje pominiętych terminów można by kojarzyć (ale nie identyfikować!) z określeniami „rodzaj” i „gatunek”, zawartymi w hasłach *PIĘĆ TERMINÓW* i *DEFINICJA KLASYCZNA* oraz kontekstowo objaśnionymi treścią owych haseł.

O wyglądzie haseł i powiązaniach między nimi

W nowej wersji *Sztuki argumentacji* hasła są wyróżnione jedynie wersalikami bez pogrubienia, inaczej niż w poprzedniej, i wskutek tego są słabiej oddzielone od reszty tekstu, zwłaszcza że podwójna interlinia występuje w jeszcze innych funk-

cjach. Wersaliki kursywą służą do oznaczania nie tylko łacińskich porzekadeł (paremii), lecz także niektórych łacińskich terminów (np. *REDUCTIO AD ABSURDUM*), z pozostawieniem innych (np. *EKWIWOKACJA*) bez takiego wyróżnienia. Wyróżnienia kursywą brakuje też przy terminach pochodzenia greckiego, ale próby głębszego uchwylenia nieujawnionej zasady wyróżniania nie wydają się warte zachodu, chociaż nawet dla zaawansowanego czytelnika ciągłą zagadką są zarówno powody takich wyróżnień, jak i ich praktyczne konsekwencje. Np. w hasłach *PIĘĆ TERMINÓW* i *ONUS PROBANDI* kursywą bez wersalików wyróżniano objaśnione w kontekście terminy *rodzaj*, *gatunek* i *domniemanie*, lecz w samym układzie alfabetycznym hasel nie ma do nich odsyłaczy, a do jednakowo wyróżnionej *presumpcji* jest odsyłacz w postaci pustego hasła.

Przypuszczalne wyjaśnienie pojawia się po skonfrontowaniu wersji z 2021 roku z wersją z 2001 roku. W tej pierwszej jest *Indeks terminów*, zawierający zarówno hasła, jak i odsyłacze do nich od występujących w nich nazw, dla których nie wyodrębniono hasel, ale które to nazwy w uwikłany sposób jakoś objaśniono. Luki i niekonsekwencje, które zazaczyłem we własnym egzemplarzu, paradoksalnie dla nowej wersji stały się nieaktualne, bo w nowym wydaniu po prostu zrezygnowano z niezłego pomysłu zamiast dopracować jego postać – *Indeks terminów* zastąpiono *Wykazem hasel*. Jedyną i teraz nieuzasadnioną niczym innym pozostałością jest dalsze wyróżnianie kursywą w hasłach nazw, do których już nigdzie nie ma odsyłaczy. Ta część uwag byłaby nieistotna, gdyby *Sztukę argumentacji* udostępniono w postaci e-booka na lekki tablet z możliwością natychmiastowego wyszukiwania dowolnych słów i zwrotów.

Hipertekstowe wskazywanie relacji między pojęciami oraz ich nazwami w dydaktyce czasami przypomina w swej abstrakcyjnej strukturze zajęcie mitologicznej Penelopy, która na przemian tkła i pruła tkaninę z tych samych nitki. Taka myśl może się pojawić już przy pierwszym alfabetycznie hasle *Sztuki argumentacji*. W hasle *ABSURD* są odsyłacze do *ARGUMENTUM AD ABSURDUM*, *REDUCTIO AD ABSURDUM* i różnych *PARADOKSÓW*, ale nie ma odsyłaczy do *NONSENSU* i *OKSYMORONU*, choć w *NONSENSIE* znajdziemy odsyłacz do *ABSURDU*, a w *OKSYMORONIE* do nieokreślonego „paradoksu”. Dalej, wprawdzie w hasle *ABSURD* nie ma odsyłaczy do *CONTRADICTIO IN TERMINIS*, ale zaraz po zakończeniu *ABSURDU* i przeskoczeniu tylko jednego krótkiego hasła *ABSURDUM IN ADIECTO* mamy odesłanie do *CONTRADICTIO IN ADIECTO*, poprzedzającego właśnie *CONTRADICTIO IN TERMINIS*, przy czym w obu ostatnich hasłach pierwsze odsyła dodatkowo do *OKSYMORONU* i *ABSURDU*, lecz nie do *NONSENSU*, drugie zaś też do *ABSURDU* i *NONSENSU* bez *OKSYMORONU*. W przytaczanych hasłach są również inne odsyłacze i z rzadka kwalifikatory, więc w zależności od punktu startowego z tych samych nici można snuć niezupełnie zgodne wzory.

Na s. 76 wydania z 2021 roku jest wyraźnie oznaczony odsyłacz do *contra negantem...*, a tak zaczynającego się hasła nie ma na s. 161–162 wśród hasel od *CONTRADICTIO* do *CONTRAPOSITIUM*. Ten fragment został zresztą bezrefleksyjnie skopiowany z wydania z 2001 roku, gdzie na s. 53 też znajduje się odsyłacz do tego hasła, którego nie ma tam na s. 88–89. Dopiero zwiększony wysiłek percepcyjny, dopuszczający inne uszeregowanie słów, identyfikuje to jako *CONTRA PRINCIPIA NEGANTEM NON EST DISPUTANDUM*. Znajdujący się na s. 76 wersji z 2021 roku od-

sylacz do *niemonotonicznego wnioskowania* nie sprawia trudności w odszukaniu hasła NIEMONOTONICZNOŚĆ WNIOSKOWANIA, ale zachęca do oceniania staranności, kusząc użytkownika, by wcielił się w rolę redaktora wydawniczego. To są drobiazgi, ale dlaczego powtarzają się tak dokładnie? Użytkownik nie notuje większości tego typu spostrzeżeń, nie pamięta szczegółowo co i gdzie, a tylko ma wrażenie dotyczące ich irytującego występowania częściej, niżby chciał.

O źródłowej literaturze, która jest i której nie ma

Według uporczywie powtarzanego politykierskiego pleonazmu „jest oczywiście oczywistością”, że obecnie nikt nie zdoła przeczytać wszystkiego, co się publikuje, nawet w ramach wąskiej specjalizacji. W doniesieniach i monografiach naukowych nie ma też obowiązku ujawniania wszystkich wersji publikacji, które postanowiono przywołać, bo ma to znaczenie tylko w rozważaniach historycznych. Czytelnik może więc znać jedynie niewielki odsetek cytowanych materiałów i skarżyć się na niezadowolający sposób ich cytowania w przeglądanej publikacji, nie doceniając ich zastąpienia przez być może lepsze źródła, do których taki czytelnik nie dotarł.

We wznowieniach opracowań typu informacyjnego dobrze jest jednak aktualizować dane lub przynajmniej sygnalizować ich postać z innych czasów. *Umiejętność przekonywania i dyskusji* Tadeusza Pszczołowskiego po 1962 roku wychodziła jeszcze co najmniej dwa razy w niezmienionym kształcie (w latach 1963 i 1974), a jej wydanie z 1998 roku jest rozszerzone w stosunku do pierwszej edycji. *Retoryka dziennikarska* Walerego Pisarka z 1975 roku była drugim wydaniem (pierwsze ukazało się w 1970 roku), a w latach 2002 i 2011 ukazała się pod tytułem *Nowa retoryka dziennikarska*. Niejako odwrotną sytuację mamy w przypadku przywoływanej w bibliografii i w tekście (s. 369) wydanej w 2012 roku książki Johna Allena Paulosa *Innumeracy. Matematyczna ignorancja i jej konsekwencje w dobie nowoczesnej technologii*, brakuje bowiem informacji, że już w roku 1999 wyszło inne tłumaczenie, zatytułowane *Analfabetyzm matematyczny i jego skutki*. Rozprawa *Erystyka* Arthura Schopenhauera w polskim przekładzie Jana Lorentowicza pojawiła się w 1893 roku i mimo kilku powojennych wydań już w innym tłumaczeniu została wznowiona drukiem w 2007 roku, a jeszcze później udostępniona w internetowej domenie publicznej. Gdy nie ma potrzeby wyraźnego wskazywania, co ze względu na istotność daty konkretnie zaczerpnięto z przywoływanej publikacji, to można się ograniczyć do uzupełniania opisu zdawkową formułą „są nowsze wydania” czy wręcz „są inne wydania”. To wprawdzie informacja niepełna, ale i tak lepsza niż zupełny brak informacji.

W bibliografii *Sztuki argumentacji* znalazło się kilka lub kilkanaście artykułów o problematyce retorycznej z czasopisma „Pamiętnik Literacki”. Artykuły te zostały potem zebrane w książkową antologię, której pozbyłem się jakiś czas temu po stwierdzeniu, że wszystkie zdigitalizowano i udostępniono w domenie publicznej. Nakład książki był większy od nakładu czasopisma, a więc właśnie dla celów dydaktycznych była ona szerzej dostępna, gdy tylko można się było dowiedzieć o jej istnieniu.

Odesłania do klasyków retoryki mogłyby uwzględniać w bibliografii fakt, że dokonuje się nowych przekładów publikacji obcojęzycznych. W przypadku pism retorycznych Cycerona są to co najmniej trzy oddzielne książki z ostatnich lat,

opatrzone obfitym aparatem naukowym (przypisy, słowniczki terminów, indeksy, konkordancje). Specyficznym dziełem jest *Retoryka literacka* Heinricha Lausberga w polskim tłumaczeniu z 2002 roku, a zatem całkowicie zrozumiąły wydaje się brak informacji o niej w pierwszej wersji *Sztuki argumentacji*, choć w nowej wersji odpowiednia wzmianka powinna się znaleźć. Praca ta stanowi najobszerniejsze i najkonsekwentniej zorganizowane kompendium klasycznej retoryki (dosłowne cytaty w językach oryginałów z polskimi przekładami, klasyfikacje, zestawienia definicji, kilkujęzyczne słowniki terminologiczne itd.). Właściwie tylko zarzut braku przywołania całości tej publikacji w bibliografii ostatniego wydania traktuję poważnie, bo reszta zastrzeżeń bibliograficznych składa się z być może przesadnie erudycyjnych oczekiwań.

Na s. 262 w haśle FIGURY MYŚLI przytoczony jest po polsku z drugiej ręki cytat z Cycerona. Pochodzi on z opublikowanego w 1873 roku staroświeckiego przekładu Erazma Rykaczewskiego. Materiał ten do początku XXI wieku był trudno dostępny w nielicznych bibliotekach i także ze względu na specyficzną paginację często dezorientował użytkownika. Jednakże od około 2010 roku jest dostępny w domenie publicznej portalu Federacji Bibliotek Cyfrowych, tak samo jak Władysława Biegańskiego *Wnioskowanie z analogii*, Richarda C. Cabota *Dyskusja wojownicza i poszukiwanie prawdy*, Augustusa De Morgana *Formal Logic*, Władysława Witwickiego *Co to jest dyskusja i jak ją trzeba prowadzić*. Sprawdzenie, czy i jakie bardzo stare materiały z bibliografii są już dostępne w domenie publicznej albo w portalach bibliotek naukowych, a jakich do chwili końcowego zredagowania książki jeszcze tam nie umieszczono, nie jest wyłącznym zadaniem czytelnika. Wystarczyłoby, aby autor bądź redaktor konsekwentnie dodawali oznakowania FBC lub DOI – a miało to miejsce zaledwie trzy lub cztery razy na kilkaset pozycji.

Oprócz kwestii wskazywania dogodniejszych lokalizacji cytowanych dzieł pojawia się pytanie, na ile wyczerpujący i kompletny ze względu na zapowiadane cele jest cały zestaw bibliograficzny. Niewątpliwym niedociągnięciem wydaje się pominięcie wyspecjalizowanych leksykonów na marginalnie poruszane tematy, takie jak statystyka³, dziennikarstwo⁴ czy psychologia⁵. Nie są zbyt potrzebne jeszcze głębiej wyspecjalizowane słowniki, np. *Leksykon językoznawstwa kognitywnego* Vyvyana Evansa (2009) czy *Leksykon pojęć filozofii analitycznej* pod redakcją Petera Prechta (2009), ale poświęcenie im pojedynczych linijek w bibliografii nie rozděłoby obfitości tak, jak wysiłki „udydaktyzowania” dalej wymienionych haseł.

Rozważając dydaktyczno-poradnikową funkcję *Sztuki argumentacji*, można dołączyć ją do wcale nie krótkiej i zupełnie w niej pominiętej listy publikacji polskich z ostatnich 200 lat, jak np. *Technologia pracy umysłowej* Stefana Rudniańskiego i *Zasady samokształcenia* Władysława Spasowskiego. Tematyka samej argumen-

³ Brakuje np. cokolwiek przestarzałego, ale niczym dotąd nie zastąpionego *Słownika terminów statystycznych* M. G. Kendalla i W. R. Bucklanda (Przeł. M. Kanton. Wyd. 2, popr. i rozszerz. Warszawa 1986).

⁴ Zob. np. *Słownik terminologii medialnej*. Red. W. Pisarek. Kraków 2006.

⁵ Zob. np. *Encyklopedia psychologii*. Red. W. Szewczuk. Warszawa 1998. – A. S. Reber, *Słownik psychologii*. Red. nauk. I. Kurcz, K. Skarżyńska. Przeł. B. Janasiewicz-Kruszyńska [i in.]. Warszawa 2000. – A. M. Colman, *Słownik psychologii*. Przeł. A. Cichowicz [i in.]. Warszawa 2009. – *Słownik psychologii*. Red. nauk. J. Siuta. Kraków 2009.

tacji nie jest ich głównym tematem, ale zawiera się we wskazówkach o przygotowywaniu wystąpień i o zasadach uczestniczenia w dyskusjach. Istnieją także polskie publikacje, znacznie krótsze i lepiej dopasowane do prawdopodobnego profilu *Sztuki argumentacji*, ale z jakiegoś powodu w niej pominięte⁶, choć przywołano mnóstwo przekładów banalnych poradników amerykańskich.

Hasło DYSPUTA SCHOLASTYCZNA odsyła wyłącznie do literatury obcojęzycznej, tymczasem w informatorze o zamyśle dydaktycznym warto wskazać również pozycje dostępne po polsku w większej liczbie egzemplarzy niż publikacje łacińskie, angielskie i niemieckie. Polskie teksty o dysputie scholastycznej istniały już przed pierwszym wydaniem *Sztuki argumentacji* i nie były tylko przedrukami staroświeckich poradników, lecz współczesnymi opracowaniami zagadnienia⁷. Z przekładów staroświeckich tekstów warto by też zwrócić uwagę na rady udzielane przez Brunetta Latiniego, którego Dante nazywał swoim mistrzem⁸. Bardziej kontrowersyjna może być propozycja czerpania z XX-wiecznego opracowania Ernsta Roberta Curtiusa, bo dość skutecznie narzucił on w literaturoznawstwie zupełnie inne rozumienie toposu i topiki, niż przyjmowali to Arystoteles i Ciceron oraz ich kontynuatorzy o nastawieniu bardziej filozoficznym niż literackim⁹.

O interdyscyplinarnych skojarzeniach na temat treści i kompletności zestawu haseł

Na tle haseł ze słowników psychologicznych przesadnie rozwlekłe wydają się treści z haseł DYSONANS POZNAWCZY, EMOCJE, KONFORMIZM, POSTAWY, a na tle słowników statystycznych – hasła ŚREDNIA czy KORELACJA. Jednocześnie nie spełniają one warunków podręcznikowego wprowadzenia, gdyż np. dla hasła DYSONANS POZNAWCZY treści zawarte w przywoływanych opracowaniach Leona Festingera, Andrzeja Malewskiego, Tadeusza Tomaszewskiego z połowy XX wieku nie uchodzą dziś za wystarczająco kompletne i precyzyjne, przy całym szacunku dla ich roli w niegdysiejszym rozwijaniu i wdrażaniu tej koncepcji. Gdybym miał zaproponować możliwie współczesne i wieloaspektowe opracowanie psychologiczne na temat perswazji, wskazałbym zbiór artykułów *Perswazja. Perspektywa psychologiczna* pod redakcją Timothy'ego C. Brocka i Melanie C. Green z 2007 roku.

Rola dygresji historycznych w tematyce powołującej się na wielowiekowe tradycje nie musi być tylko odpowiednikiem dekoracyjnego ornamentu dla współczesnych zastosowań. Pomijając rozmaite belferskie marudzenia o braku należytej staran-

⁶ Zob. np. W. Doroszewski, *Zasady dyskusji naukowej*. „Poradnik Językowy” 1963, nr 9 (redakcja nieznacznie rozszerzona: „Studia Filozoficzne” 1965, nr 1).

⁷ Zob. np. *Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze, renesans, barok)*. Red. T. Michałowska, przy udz. B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temeriusz. Wrocław 1990. – J. Le Goff, *Inteligencja w wiekach średnich*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1997. – E. Grant, *Średniowieczne podstawy nauki nowożytnej w kontekście religijnym, instytucjonalnym oraz intelektualnym*. Przeł. T. Szafranski. Warszawa, b.r.

⁸ B. Latini, *Skarbiec wiedzy*. Przeł., oprac. M. Frankowska-Terlecka, T. Giermak-Zielińska. Warszawa 1992, s. 367–487.

⁹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł., oprac. A. Borowski. Kraków 1997.

ności w rozwijaniu hasła ŚREDNIA I ODCHYLENIE STANDARDOWE¹⁰, można najpierw przypomnieć, że za synonim nazwy „średnia” uchodzi określenie „przeciętna”. Jego występowanie w języku polskim odnotowano w pierwszej połowie XIX wieku, ale w gramatyczno-stylistycznej formie „w przecięciu” lub „przecięciowo”. Prawdopodobnie narzucało to rozumienie wartości jako wyniku pewnej operacji na zbiorze i wykluczało rozumienie wartości jako pewnego elementu zbioru – ewentualna zgodność wartości liczbowych była lekceważona jako przypadkowa i nieistotna. Wskazują na to sformułowania „w przecięciu arytmetycznym” (dzisiaj „średnia arytmetyczna”), „w przecięciu środkowym” (dzisiaj „mediana”), „w przecięciu dominującym” (dzisiaj „modalna” lub „dominanta”). Konsekwencje porzucenia tego sposobu wyrażania się i zastąpienia go formami „średnia” i „przeciętna” poprzez czysto skojarzeniowe elementy tych form językowych mogą ukierunkować myślenie (tu: „w przecięciu” wskazuje na abstrakcyjny skutek operacji na zbiorze, „przeciętna” zaś na jego konkretny element)¹¹. Tym samym ryzyko dominacji myślenia figuralnego nad myśleniem abstrakcyjnym u jednostki i zagrożenie logomachią w międzyosobniczym komunikowaniu się nie są „wypadkami przy pracy” („sporadycznymi incydentami”), ale stale działającymi naciskami mentalnymi, takimi jak pasaty w równikowych strefach oceanów¹². Praktyczna wskazówka nie ogranicza się do przestrogi „strzeż się wystąpienia tego” lub „zwalczaj to”, ale zaleca „przygotować się na stałe działanie tego” i „wykorzystywanie tego, czego nie można uniknąć”.

W podręcznikach statystyki nie ma potrzeby nawet wspominać, że nazwa „korelacja” i odpowiadające jej pojęcie statystyczne są względnie nowe. Ale od pierwszego zarejestrowanego wystąpienia tej nazwy w średniowieczu do końca XIX wieku jej znaczenie przedstawiano w słownikach jako „1. stosunek wzajemny. 2. fil. p. Odpowiedniość”¹³, a w encyklopediach objaśniano następująco:

Korelatywne pojęcie nazywa się w logice takie, którego pomyśleć nie można, żeby jednocześnie nie pomyśleć o drugim, albowiem jedno z nich warunkuje drugie i koniecznie jego istnienia wymaga, jak

¹⁰ Brak sygnału o istnieniu wielu rodzajów średniej (arytmetyczna, geometryczna, harmoniczna, krocząca), brak zróżnicowania symboli dla oznaczania wariancji i odchylenia standardowego (kwadrat odchylenia standardowego jest jednym z oszacowań wariancji, ale nie jest wariancją), brak wskazania, jakie oszacowanie wariancji można wykorzystywać w obliczaniu wskaźnika *d* Cohena (łącznie obu prób? jednej próby, a jeżeli tak, to której? uśrednione arytmetycznie?), nazwanie stopni swobody „liczbą pomocniczą” itd.

¹¹ Cytaty o wpływie słów na myślenie i argumentowanie były przeze mnie przywoływane w innych opracowaniach – zob. np. J. Daszkowski: *Retoryczne aspekty wiedzy o zarządzaniu (w labiryntach liczb, słów i metod)*. Warszawa 2008, s. 205–206, przypisy 110; *Przyczynek do filozofowania o filozofii ekonomii*. (2018). Na stronie: <http://www.pte.pl/pliki/2/12/ofilozofiekonomii.pdf> (data dostępu: 27 V 2024), s. 10–11.

¹² Wykraczając poza najszersze nawet rozumienie koncepcji autora, można by tu zasygnalizować wprowadzone jeszcze przed drugą wojną światową do filozofii i historii nauki przez L. Fleck’a (*Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu myślowym i kolektywie myślowym*. Przeł. M. Tuszkievicz. Wstęp do wyd. pol. Z. Cackowski. Lublin 1986, s. 71) pojęcia stylów myślowych i kolektywów myślowych, najpierw wymagających dialogu i dyskusji dla swojego powstania i trwania, a potem wywierających decydujący wpływ na sposób spostrzegania, myślenia i komunikowania się.

¹³ *Słownik języka polskiego*. Red. J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki. T. 2. Warszawa 1902, s. 476.

np. strona prawa i lewa; żadna z nich bowiem nie byłaby ani prawa, ani lewa, gdyby względem niej nie istniała druga lewa i prawa¹⁴.

Podczas przeglądania *Sztuki argumentacji* niejasna pamięć o staroświeckim znaczeniu korelatywności zaczęła rodzić pytania: dlaczego obszernemu hasłu DIALOG nie towarzyszy równie obszerne hasło MONOLOG? Wprawdzie w artykule dla hasła DIALOG jest wzmianka o *monologu* i *tyradzie*, lecz znaleźć ją można tylko dzięki wiedzy o korelatywności: jeżeli nie ma hasła MONOLOG, to chyba coś będzie w hasle DIALOG. Nie ma też odsyłacza, choć wyróżnienie w tekście słowa „monolog” kursywą jakby sugerowało, że warto je traktować inaczej niż inne, w żaden sposób nie wyróżnione wyrazy.

Pytanie, dlaczego pominięto pewne hasło, pojawia się „korelatywnie” na ogół po zauważeniu jakiegoś innego zamieszczonego hasła. Jeżeli jest teologiczna HOMILETYKA, to dlaczego nie ma też teologicznej KAZUISTYKI? Jeżeli jest logiczna PRESUPOZYCJA, to dlaczego nie ma też logicznej SUPOZYCJI? Większość takich pominiętych haseł można znaleźć w literaturze, do której odsyła bibliografia, ale konkretna lokalizacja na ogół nie zostaje dokładnie wskazana. Byłoby znacznie łatwiej, gdyby w bibliografii wyodrębniono osobną listę słowników, zestawień i encyklopedii oraz gdyby była ona bogatsza. W ogóle w informatorach dydaktycznych dobrze jest zamieszczać rozmaite adnotacje w samej bibliografii końcowej (tzw. bibliografia rozumowana) po jej sklasyfikowaniu według kryteriów bardziej merytorycznych niż formalnie alfabetycznych.

O budowie i wykluczającym doborze haseł

Budowanie objaśnień do złożonych terminów może polegać na oddzielnym definiowaniu każdego z osobna (tak się robi w słownikach, choć nie to jest definicyjną własnością słownika) lub w łącznym charakteryzowaniu kilku z nich poprzez wskazywanie właściwości, wskutek których powstają ich wzajemne relacje (ujęcie bardziej encyklopedyczne). W drugim przypadku w całej reszcie opracowania niezbędna staje się sieć odsyłaczy, gdzie po nazwie nie podaje się słownikowej definicji, tylko kieruje się do artykułu, który poprzez kontekst pokazuje sploty merytorycznych współzależności. Na pierwszy rzut oka *Sztuka argumentacji* ma właśnie taką budowę, ale ciągle niepokoją jakieś luki, takie jak przykładowo omówiono do tego miejsca.

Argumentacja w przemówieniu jako monologu z natury rzeczy musi mieć inną strukturę niż w dialogu – w pierwszym przypadku dobrze jest z góry, jeszcze na etapie przygotowania, przewidywać ciąg mentalnych reakcji wielu słuchaczy (audytorium – brak hasła), lecz nie ma bezwzględnej potrzeby natychmiastowego reagowania na takie reakcje, gdy dialog polega właśnie na stałym reagowaniu na kolejne reakcje pojedynczego na ogół rozmówcy. Elementy użytkowane w tworzeniu monologu i w dialogowym reagowaniu mogą być takie same, ale odmienne muszą być pragmatyczne zasady ich kompozycji – a w hasle KOMPOZYCJA nic na to nie wskazuje. W dodatku przecież kompozycja oralnego „przemówienia” i kompozycja napisanego „tekstu” oprócz wielu identycznych dyrektyw mają także zbiory bardziej

¹⁴ Encyklopedia powszechna. T. 15. Warszawa 1864, s. 528–529.

specyficznych zaleceń. „Przemówienie” i „tekst” są „narracjami”, DYSKUSJA jest DIALOGIEM, a więc brak niektórych haseł może być usprawiedliwiony koncepcją ograniczającą się do „sztuki argumentacji” w DIALOGU i DYSKUSJI. Nie ma takiego ograniczenia w tekście wstępu i jest ono tylko domysłem czytelnika.

Do charakterystyki „tekstu” jako pojęcia należą stopniowalne cechy „spójności” i „rozumiałości”. Tak więc żałując, że przypuszczalna koncepcja budowy *Sztuki argumentacji* nie objęła żadnego ze wspomnianych terminów, muszą się przyznać do ciągłego braku dobrych pomysłów na zwężenie, a jednocześnie niebanalne i zrozumiałe dla wszystkich przedstawienie istoty terminu „spójność tekstu, narracji, dyskusji” (moje rozumienie mnie samemu wydaje się zgodne z literaturą, ale nieprzekazywalne nikomu innemu poza czytelnikami tej samej literatury).

Jednakże nawet po zaakceptowaniu domysłu o nieujawnionym ograniczeniu zakresu *Sztuki argumentacji* pozostaje sporo wątpliwości. Niech będzie, że najważniejsze, mimo że nie wszystkie, elementy pominiętego pojęcia etosu są współcześnie objęte terminem AUTORYTET. Może i nie trzeba dziś wyznaczać demarkacji między znaczeniem PATOSU a EMFAZA. Ale rezygnacja z choćby próby scharakteryzowania pojęcia toposu lub *loci communes* wydaje się nieusprawiedliwiona, bo pod wieloma nazwami są one kluczowymi elementami klasycznej dialektyki i retoryki. Mają one nie tylko wiele nazw, ale także wiele płynnych konotacji, przez co są trudne do względnie krótkiego opisan¹⁵, choć w znanej mi literaturze retorycznej uchodzą za tak ważne, że żadne problemy nie powinny powstrzymywać wysiłków relacjonowania ich znaczenia. Brak takiego wysiłku w *Sztuce argumentacji* uważam za jej drugą, naprawdę niewybaczalną wadę (po zignorowaniu *Retoryki literackiej* Lausberga), bo *SILVA RERUM* i *COPIA RERUM ET VERBORUM* są czym innym niż „topos”.

Trzecia z istotnych wad wiąże mi się z pomysłem autora na przywołanie kilku koncepcji psychologicznych i kilku publikacji psychologicznych. Zgadzam się, że trzeba było dokonać ich wyboru po ostrej selekcji, lecz oceniam, że zagubiono co najmniej jedno, a co najwyżej dwa odesłania nie tyle do teorii, ile do syndromów behawioralnych. Pominięto bowiem tzw. syndrom grupowego myślenia, czyli przerażająco częstą sytuację, w której współpracujący i zgodny zespół wysoce moralnych i kompetentnych jednostek wskutek niezrozumienia dynamiki interakcji społecznych między nimi podejmuje i wdraża zdumiewająco głupie i łajdackie decyzje.

Mimo że samo pojęcie syndromu grupowego myślenia wypracowano poprzez

¹⁵ W *Słowniku terminów arystotelesowych* (Ułożył K. Narecki. Indeksy pojęć i nazw D. Dembińska-Siury. Warszawa 1994, s. 118) uzualne, a więc notorycznie niedefiniowalne od wieków pojęcie i treść nazwy toposu próbuje się przybliżyć jako „pewną wspólną cechę jakiejś rzeczy, za pomocą której można wykazać, co w każdej rzeczy jest wiarygodne”. A. Schopenhauer (*Erystyka, czyli Sztuka prowadzenia sporów*. Warszawa 2000, s. 37–38) uważa toposy za „pewne prawdy ogólne dotyczące całych kategorii pojęć; do kategorii tych można się odnieść w zdarzających się czasem poszczególnych przypadkach, gdy chcemy zaczerpnąć z nich argumentów lub powołać się na nie jako na coś ogólnie zrozumiałego”, dodając jako oczywistość, że „Większość z nich jest jednak złudna i zachodzi tu wiele wyjątków”. W słowniku terminów na końcu dzieła C. Ceroni *Brutus, czyli O sławnych mówcach* (Przekł., wstęp, przypisy M. Nowak. Warszawa 2008, s. 204) jest hasło „LOCI COMMUNES / miejsca wspólne / toposy – zbiory argumentacji i schematy typowych przedstawień poszczególnych tematów, które mogły być wykorzystane przez wielu mówców w różnych mowach”.

analizę efektów ściśle politycznych, to ze względu na profesjonalne usytuowanie Irvinga L. Janisa, twórcy tego pojęcia, i używane przez niego terminy, jest ono omawiane głównie w obszarze psychologii społecznej. Dość obszerne zreferowanie koncepcji po polsku przedstawił Waldemar Domachowski¹⁶. Skrótowe omówienie zawiera wiele podręczników psychologii społecznej, a nawet ogólnej, w tym cytowany przez Szymanka podręcznik Elliota Aronsona, Timothy'ego D. Wilsona i Robina M. Akerta *Psychologia społeczna. Serce i umysł*.

Już bez takiego nacisku i pretensji za pominięcie można wskazać syndrom umysłu zamkniętego (zwanego czasem „dogmatycznym”)¹⁷. Polega on na tym, że istnieją w nim trwale akceptowane sady, które są wzajemnie sprzeczne i nie podlegają zmianom wskutek argumentacji lub perswazji. Syndrom taki jest pewnego rodzaju uzupełnieniem TEORII DYSONANSU POZNAWCZEGO, przy czym uwarunkowania, struktura, przejawy i skutki takiego syndromu są bardzo złożone i często kontrowersyjne w literaturze psychologicznej. Najciekawszą z argumentacyjnego punktu widzenia właściwością umysłu zamkniętego jest możliwość wykorzystywania przez zewnętrznych agitatorów sprzeczności istniejących w nim sądów do wywoływania dowolnych innych przekonań (perswazyjne używanie prawa Dunsza Szkota).

O nadmiarze i brakach w treści i zestawie haseł

Rozwijane dalej refleksje należy traktować jako już wyraźne przekomarżanie się z autorem, a nie dotychczasowe czepianie się. Tak więc po wstępnej zgodzie na celowość pomijania w informatorze dydaktycznym wielu skądinąd istotnych pojęć i terminów („egzegeza”, „hermeneutyka”, „*lapsus linguae*” i „*lapsus calami*”, „nadznaczenie”) można wyrazić zdumienie z powodu uwzględnienia innych. CZAJNICZEK RUSSELLA oraz RUSSELL I PAPIEŻ to tylko dwie z setek anegdotycznych opowiadań o świadomym objaśnianiu argumentacyjnych nadużyć.

Wśród haseł *Sztuki argumentacji* zupełnie zbyteczne w swojej formie wydaje się hasło BLUZG. Ta nazwa określonej formy wyrażania się należy w języku polskim do bieżącego słownictwa potocznego tylko niektórych środowisk, a choć może podlegać naukowym analizom¹⁸ i pełnić liczne funkcje komunikacyjne w dyskusji, to akurat nie w perswazji i argumentowaniu. Jeżeli zresztą traktować *Słownik terminów literackich* jako autorytatywną podstawę, to odsyłanie od DYSFEMIZMU do BLUZGU z pominięciem KAKOFONIZMU zaciera różnicę między zwyczajowo przyjmowanymi zakresami tych słów: DYSFEMIZM to słuszne lub niesłuszne oskarżenie, zniesławienie, oszczerstwo i obelga niezależne od występowania czy pomijania obscenicznego charakteru wyrażenia, a BLUZG i KAKOFONIZM właśnie z definicji muszą być obsceniczne, niezależnie od innych, *in concreto* realizowanych funkcji. Istnieją też definicyjne wyróżnienia terminów „przekleństwo” i „wulgaryzm” jako „semantycznie pustych” „jednostek leksykalnych, za pomocą których mówiący może

¹⁶ W. Domachowski, *Syndrom grupowego myślenia*. W: W. Domachowski, S. Kowalik, J. Miluska, *Z zagadnień psychologii społecznej*. Warszawa 1984.

¹⁷ M. Rokeach, *Umysł otwarty i zamknięty*. Przeł. A. Wojciechowski. Warszawa 2018.

¹⁸ Zob. M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Wyd. 2, popr. Warszawa 2001.

w sposób spontaniczny ujawniać swoje emocje względem czegoś lub kogoś, nie przekazując żadnej informacji”, „łamiąc przy tym tabu językowe”¹⁹. Wdawanie się w tego typu rozważania nie jest celowe w materiale o perswazji, ale kilka arbitralnie załączonych haseł niepotrzebnie prowokuje do ujawniania i wypełniania luk w nich i między nimi (brak, skądinąd pożądanego w takim słowniku, haseł typu „tabu językowe”, tu niezbędnych do sprecyzowania stosunków zakresowych między zbyt często umieszczonymi hasłami!). Zresztą można dodać, że w różnych środowiskach słowo „wulgaryzacja” nie wiąże się z ordynarnością i obscenicnością – np. nawet obszerniejsze słowniki języka polskiego notują dla historii prawa i filozofii znaczenie „wulgaryzacji” jako przesadnego upraszczania i spłykania.

Znowu wracając do przypuszczalnej koncepcji autora, można zaakceptować pomijanie wielu takich określeń i wypowiedzi, które służą tylko do nazywania zjawisk, a nie do ich używania w toku dialogowego argumentowania. Tak więc brak nazwy „potok składniowy”²⁰ i jej łacińskich przybliżeń²¹ nie jest zbyt odczuwalny. Ale gdy zamieszczone jest wyjaśnienie sformułowania *DE AUDITU*, a nie ma ani *RELATA REFERO*, ani *CETERIS PARIBUS*, to trudno powstrzymać się od mocniejszego zwrócenia uwagi na to, że autor *Sztuki argumentacji* w niejajwny sposób wykorzystuje ich działanie.

Słowo „podobno” wtrącone do wypowiedzi pełni właśnie funkcję zastrzeżenia *relata refero*, ale w przykładzie ze s. 204 podaje ono w wątpliwość tylko to, co kalif Omar powiedział, i nie obejmuje tego, co kalif Omar w jakikolwiek sposób kazał zrobić z Biblioteką Aleksandryjską. Gdy jednak weźmie się pod uwagę znany z historii nauki stosunek do ksiąg i do zawartej w nich wiedzy ówczesnych muzułmanów i ówczesnych, a nawet wcześniejszych chrześcijan, to *ceteris paribus* spalenie Biblioteki Aleksandryjskiej na polecenie kalifa Omara się z tym nie zgadza. Niestety, w swoim czasie, wiele lat temu, nie zanotowałem wskazywanego mi ustnie (*de auditu*) przez specjalistę od historii tekstów i bibliotek źródła informacji o tym, że ta rzeczwiśta, „podobno” zapisana przez jego otoczenie i przekazywana w sposób „chyba” dokumentujący czas i okoliczności powstania wypowiedź kalifa dotyczyła „zdaje się” konkretnej, gdzie indziej zlokalizowanej teologicznej biblioteki muzułmańskiej i „prawdopodobnie” służyła zapobieganiu rodzącym się sporom religijnym

¹⁹ *Ibidem*, s. 17, 19.

²⁰ Zob. H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*. Warszawa 1959, s. 240: „Dłuższe wypowiedzi potoczne charakteryzuje tzw. potok składniowy. Jest to ciąg wyrazów i wyrażeń luźno ze sobą powiązanych, nie uporządkowanych ani logicznie, ani syntaktycznie. W ciągu takim w miarę nasuwających się myśli lub zmiany stanów uczuciowych następują wyrazy i człony syntaktyczne wiążące się ze sobą tylko zewnątrznie. Powiązanie stanowi ogólna myśl bądź intencja mówiącego, nie jest jednak ona do tego stopnia porządkująca, żeby mogła z góry narzucić wypowiedzi pewien schemat logiczny”.

²¹ Zob. *Encyklopedia powszechna*, t. 1 (1859), s. 59: „*Abrupto, ad abrupto, ex abrupto*, wyrazy łacińskie (*abrupte*, odrywać), używane na oznaczenie mowy wypowiedzianej bez przygotowania”. Bardzo trudno ocenić, kiedy ma się do czynienia z uczciwym potokiem składniowym, a kiedy z realizacją amerykańskopochodnych wskazówek typu: „Jeśli fakty są przeciwko tobie – kwestionuj prawo. Jeśli prawo jest przeciwko tobie – kwestionuj fakty. Jeżeli fakty i prawo są przeciwko tobie – rób jak najwięcej hałasu” (A. Bloch, *Prawa Murphy'ego*. Ks. 3. Przeł. T. Misiaik. B.m., 1995, s. 38-39). I w skrócie: „Kiedy nie wiesz co robić – zaciemniaj” (A. Bloch, *Prawa Murphy'ego*. Ks. 2. Przeł. L. Jęczmyk. B.m., 1995, s. 73).

wewnątrz jeszcze bardzo młodego islamu – warianty *relata refero* dają przerażająco dużo możliwości wywierania wpływu, gdy nie pamięta się szczegółów lub udaje się ich zapomnienie.

A nawet w XIX-wiecznej Polsce, w ślad za jeszcze wcześniejszą literaturą światową²², bez trudu można się było dowiedzieć, że raczej zwoje niż księgi Biblioteki Aleksandryjskiej zostały do końca spalone w IV wieku przez chrześcijański motłoch pod wodzą ówczesnych chrześcijańskich patriarchów Aleksandrii²³, oskarżenie zaś o to muzułmanów przedstawiono dopiero w epoce ostatnich wypraw krzyżowych. *Relata refero* może więc być używane jako tradycyjna metoda pomniejszania udokumentowanych win jednej strony poprzez sugerowanie przypuszczalnych, bo „prawdopodobnych” i „źródłowo niepotwierdzonych” win innej strony, z zabezpieczeniem się przed zarzutami o zbyt stronnicze referowanie źródeł.

W autorskim informatorze dydaktycznym nie szuka się ani nie znajduje terminów i pojęć naprawdę specjalistycznych lub tylko środowiskowo używanych²⁴, nawet w razie ich skrajnie osobliwego charakteru. Każdy autor zna bogactwo swojej specjalizacji i przyjmowaną w niej hierarchię ważności rozpatrywanych koncepcji lepiej niż jakichkolwiek innych specjalizacji i na ogół ma rodzaj wycucia, które pojęcia i terminy są jednocześnie na tyle ważne i na tyle często spotykane, że trzeba je uwzględniać, pomijając inne. Mimo największych starań zawsze grozi mu zarzut powierzchowności w próbach objęcia obszaru spoza swoich kompetencji.

²² Zob. E. Gibbon, *Upadek Cesarstwa Rzymskiego na Zachodzie* (1776). Przeł. I. Szymańska. Przepisy przeł. M. Szymański. Warszawa 2000, s. 128–129.

²³ Zob. *Encyklopedia powszechna*, t. 1 (1859), s. 422: „Druga połowa Biblioteki Aleksandryjskiej umieszczoną była w Serapeum, świątyni Jowisza Serapickiego, gdzie istniała do czasów Teodozjusza Wielkiego; gdy atoli monarcha ten zburzyć kazał wszystkie świątynie pogańskie, nie oszczędzono również wspaniałej świątyni Jowisza, którą tłum fanatycznych chrześcijan zniszczył pod przywództwem arcybiskupa Teofila, przy czym i księgozbiór po większej części został spalonym. Tak więc nie kalif Omar, jak powszechnie, acz niesłusznie niesie podanie, lecz barbarzyńcy chrześcijańscy tak niepowetowany cios zadali naukom; tyle przynajmniej pewna, że historyk Orozjusz na kilka wieków przed zdobyciem Aleksandrii przez Arabów puste już tylko widział półki, pozostałe po sławnym niegdyś księgozbiorniku”.

²⁴ Zob. T. Pszczołowski, *Umiejętność przekonywania i dyskusji*. Gdańsk 1998, s. 61 (tego fragmentu nie ma we wcześniejszym wydaniu z 1962 roku, choć jest fragment poprzedzający i następujący – s. 55): „W akademiach rabinackich, ortodoksyjnych szkołach talmudycznych, jeszybotach uprawiano sztukę dyskusowania, zwaną *pulpił*. Wprowadzała ona w swego rodzaju sofistykę, która pozwalała tak dobrać sformułowania ze *Starego Testamentu* lub *Talmudu*, aby przemawiały one za dowodzoną tezą. Wyobraźmy sobie następującą sytuację i skonstruowany w związku z nią argument. Otóż Chaskiela podejrzewa się o to, że spał z żoną swego stryja. Mistrz *pulpiłu* usuwa wszelkie podejrzenia, wywodząc, iż przeczą temu fakty. Chaskiel ma dzieci i ma je również stryjenka. Gdyby cudzołożyli, dzieci ich już by nie żyły, albowiem w trzeciej księdze Mojżeszowej mamy wyraźnie napisane: »Kto by spał z żoną stryja swego... grzech swój poniosa, bez dzieci pomrą« (*Leviticus* 20, 20)”. U M. Bałabana w *Historii Żydów w Krakowie i na Kazimierzu 1304–1868* (t. 1: 1304–1655. Wyd. nowe, rozszerz. i przerobione. Kraków 1991, s. 482–483; t. 2: 1656–1868, s. 507) jest *pilpul*, taką samą nazwą podają *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich* A. Untermana (Przeł. O. Zienkiewicz. Warszawa 1994, s. 216) oraz *Encyclopaedia Judaica* (t. 13. B.m.r., szp. 524–527). Pszczołowski lub zecer wyraźnie się przejęczyli (tzw. literówka, *lapsus calami*), i to dwukrotnie: w przytoczonym cytacie i w indeksie na s. 301. Takie przejęczenie wydaje się dość typowe ze względu na fonetyczno-morfologiczną budowę języka polskiego oraz częstotliwość używania jego składników.

Wyraźna koncentracja autora na matematycznie ugruntowanej i filozoficznie wspieranej problematyce wartości logicznej argumentowania nie pozwala mu na pełne uwzględnienie takich dziedzin, w których prawdziwość lub fałszywość są mało istotnym elementem.

Wzmianki o marketingu, reklamie czy polityce zdają się służyć do przekonywania, że ujęcie zaproponowane w *Sztuce argumentacji* jest wystarczająco ogólne jako podstawa do zrozumienia każdego typu perswazji. Otóż istnieją typy przekonywania, których propozycja Szymanka nie obejmuje. W oddziaływaniach terapeutycznych nie można powiedzieć, że prawda i fałsz są niestotne, tylko przede wszystkim trzeba doprowadzić do takiego zdefiniowania sytuacji osobistej (nowocześniejszy termin „*framing*”), aby spostrzeżenia, odczucia i przemyślenia nie tylko przestały szkodzić, ale także służyły szeroko rozumianemu dobrostanowi. Spory o narrację historyczną, marketingowe modele przekonywania, kampanie polityczne wykorzystują postępowanie, które ma być skuteczne ze względu na stawiane cele, a nie z powodu logicznej słuszności argumentacji. Ten sposób rozumienia racjonalności nie jest wrażliwy na argumentację logiczno-aksjologiczną, wiążącą moralność z prawdziwością.

Abstract

JULIAN DASZKOWSKI Warsaw
ORCID: 0009-0006-3345-465X

ON THE NEW VERSION OF KRZYSZTOF SZYMANEK'S DICTIONARY "SZTUKA ARGUMENTACJI" ("THE ART OF ARGUMENTATION")

Reflections on a subsequent version of a publication might include the remarks that, when referred to the initial version, would be of little importance. Depending on our understanding of Krzysztof Szymanek's (the author's) blurrily sketched conception of *Sztuka argumentacji. Nowy słownik terminologiczny* (*The Art of Argumentation. A New Terminological Dictionary*), the objections raised to him might either be accepted, rejoined, or merely disregarded. The useful work in question clearly lacks introductory and renovating cut, and filling the blanks that must have appeared throughout the twenty years from the moment the first version (*Sztuka argumentacji. Słownik terminologiczny* [*The Art of Argumentation. A Terminological Dictionary*], 2001) was issued.

4. D Y S K U S J E – K O R E S P O N D E N C J A

Pamiętnik Literacki CXV, 2024, z. 2, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2024.2.19

ALEKSANDRA OSZCZĘDA Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0002-4563-9065

SPROSTOWANIE

Do artykułu „*Bitwa u Huły*”. *O fraszce III 51 Jana Kochanowskiego i poemacie Macieja Strykowskiego*, opublikowanego w ostatnim zeszycie „Pamiętnika Literackiego” (2024, z. 1), wkradły się dwa błędy, które prostuję. Pierwszy na stronie 85. Zdanie zawierające informację o pobycie Sebastiana Lubomirskiego w otoczeniu Filipa Padniewskiego powinno brzmieć: „Dobrym kandydatem byłby Sebastian Lubomirski (1546–1613), późniejszy kasztelan wojnicki, a za życia Kochanowskiego żupnik (1581) i burgrabia krakowski (1584), który około 1560 roku znalazł się na dworze podkanclerzego koronnego i biskupa Filipa Padniewskiego”. Omyłka na stronie 91 dotyczy natomiast nazwy biblioteki, w której przechowywany jest rękopis wiersza Strykowskiego. Manuskrypt znajduje się dziś w Bibliotece Instytutu Literatury Rosyjskiej RAN w Petersburgu. Opis teczki z archiwaliami podaje *Katalog zachowanych rękopisów z dawnej Biblioteki Załuskich – pierwszej polskiej biblioteki narodowej*¹.

Za uważną lekturę artykułu i czujne oko dziękuję dr. hab. Markowi A. Janickiemu z Wydziału Historii Uniwersytetu Warszawskiego.

¹ *Catalogue of Extant Manuscripts from the Former Załuski Library. The First Polish National Library / Katalog zachowanych rękopisów z dawnej Biblioteki Załuskich – pierwszej polskiej biblioteki narodowej*. Ed. / Oprac. K. Kossarzecki [i in.], with the cooper. / współpr. S. Szyller. Transl. / Przeł. P. Wojtas, I. Afanasjew, B. Dzierżanowska. Warszawa – Saint Petersburg 2019, s. 871.

