

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CXVII, zeszyt 1

iB INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2026



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 STĘPIEŃ, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: AGNIESZKA MAGREL

Projekt okładki: JOANNA MUCHO / MIDJOURNEY

Opracowanie redakcyjne i korekta: DOROTA FIRKOWSKA,
INEZ KROPIDŁO, AGNIESZKA MAGREL, JOANNA NOWAK,
IZABELA POPRAWA, ANNA SZKUDLARZ, WIKTORIA TWOREK,
DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: LUIZA PINDRAL

Publikacja ukazała się przy wsparciu Instytutu Książki
w ramach programu wydawniczego *Inne Tradycje*.
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego w ramach dotacji celowej nr 3/DF-VII/2026.



Instytut
Książki
@Poland



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,
Wrocław–Warszawa 2026

Objętość: ark. wyd. 20; ark. druk. 17
Nakład: 400 egz.

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Piotr Michałowski, „Ludzie swe losy wróżą z kwiatów”. „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima w perspektywie narratologii	5
Marta Baron-Milian, Awangardowe kolektywy Anatola Sterna	31
Małgorzata Peron, Requiem dla gór, przyjaciół i siebie. Jarosław Iwaszkiewicz i Tatry	47
Andrzej Juchniewicz, Elegista. O twórczości Adama Zagajewskiego	63
Jacek Kopciński, „Trzeba dać świadectwo”, czyli jak Zbigniew Herbert czytał swoje wiersze	89
Anna Kałuża, „O wiele więcej”. Poezja Andrzeja Sosnowskiego i obrazowość	107
Justyna Bajda, Cyprys jako reprezentant i reprezentacja. Prowansalskie obrazy Vincenta van Gogha w wierszach współczesnych poetów polskich	125

Zagadnienia języka artystycznego

Beata Mytych-Forajter, Oprzeć się o słowo „drzewo”. Biofilia Krystyny Miłobędzkiej ..	141
Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, Ćwiczenia w słowiesie. Chlebnikow – Tuwim – Pomorski	161
Grzegorz Olszański, „Fotografia jest nie ma”. Wokół „Komentarzy do fotografii »The Family of Man«” Witolda Wirpszy	185

2. MATERIAŁY I NOTATKI

Katarzyna Szewczyk-Haake, Między marzeniem o „naszym domu” a „próbą zeuropeizowania sztuki polskiej”. Projekt dekolonizacji kultury polskiej w środowisku „Zdroju” u początków działalności (1917–1918)	203
Piotr Sitkiewicz, Debiuty Antoniego Słonimskiego	221

3. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Justyna Bajda, W błękitnym świetle młodopolskich witraży poetyckich. Rec.: Rozalia Wojkiewicz, W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski. Warszawa 2022	239
Marta Tomczok, Pamięć traumy i mediująca moc obrazów. Rec.: Agata Stankowska, Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku. Kraków (2019). „Modernizm w Polsce”. [T.] 63	248
Elżbieta Winiecka, Biografia wewnętrzna. Między hermeneutyką egzystencji a literaturą. Rec.: Joanna Gromek-Ilłg, Szymborska. Znaki szczególne. Biografia wewnętrzna. Wyd. 2. Kraków 2024	256

4. DYSKUSJE – KORESPONDENCJA

Mieczysław Janowski, Sprostowanie	273
---	-----

CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

1. TREATISES AND ARTICLES

Piotr Michałowski, "Ludzie swe losy wróżą z kwiatów [People Tell Their Fortune from Flowers]". Julian Tuwim's "Kwiaty polskie" ("Polish Flowers") in a Narratological Perspective	5
Marta Baron-Milian, Anatol Stern's Avant-Garde Collectives	31
Małgorzata Peroń, Requiem for the Mountains, Friends, and Himself. Jarosław Iwaszkiewicz and the Tatras	47
Andrzej Juchniewicz, Elegist. On Adam Zagajewski's Oeuvre	63
Jacek Kopciński, "Trzeba dać świadectwo [The Need to Give Testimony]", or how Zbigniew Herbert Recited His Poems	89
Anna Kałuża, "O wiele więcej [A Lot More]". Andrzej Sosnowski's Poetry and Imagery . . .	107
Justyna Bajda, Cypress as a Representative and a Representation. Vincent van Gogh's Provençal Paintings in the Poems of Contemporary Polish Poets	125

Problems of Artistic Language

Beata Mytych-Forajter, Clinging to the Word "Tree". Krystyna Miłobędzka's Biophilia	141
Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, Exercises in the Realm of Words. Khlebnikov – Tuwim – Pomorski	161
Grzegorz Olszański, "Fotografia jest nie ma [The Photograph Is—but It Is Mute]". On Witold Wirpsza's "Komentarze do fotografii «The Family of Man»" ("Comments to the Photograph «The Family of Man»")	185

2. MATERIALS AND NOTES

Katarzyna Szewczyk-Haake, Between a Dream of "Our House" and "an Attempt to Europeanise Polish Art". A Project of Decolonisation of Polish Culture in the Circle of "Zdrój" ("Spring") at the Outset of Its Activity (1917–1918)	203
Piotr Sitkiewicz, Antoni Słonimski's Debuts	221

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

PIOTR MICHAŁOWSKI Uniwersytet Szczeciński

**„LUDZIE SWE LOSY WRÓŻĄ Z KWIATÓW” „KWIATY POLSKIE”
JULIANA TUWIMA W PERSPEKTYWIE NARRATOLOGII**

Pośród dotychczasowych opracowań poematu Juliana Tuwima problem narracji i narratora omawiany był jedynie częściowo i zwykle na marginesie innych rozważań, głównie tradycji gatunkowej poematu dygresyjnego i epiki romantycznej, a dynamikę wielotematyczności¹ często opisywano użytymi przez samego poetę metaforami, stanowiącymi niejako klucz do odczytania całości: analogiami do struktury bukietu², laboratorium chemicznego, „słoja pamięci”, wreszcie odwołując się do zasad montażu filmowego albo działania „latarni magicznej”³. Wszystkie te spostrzeżenia, celne, niekiedy odkrywcze, ujawniają wprawdzie niektóre reguły kompozycji, ale nie interpretują utworu z perspektywy narratologicznej, nie wyjaśniają zatem ogólnej sytuacji komunikacyjnej ani zmienności wcieleni podmiotu opowieści, jego pozycji i horyzontu wiedzy, a także założonej koncepcji odbiorcy, włącznie z polem jego oczekiwań.

Celem niniejszej pracy jest wskazanie poziomów narracji obejmujących różne jej fragmenty oraz miejsc, w których dochodzi do wzajemnego przenikania bądź łączenia się owych poziomów, i niekiedy też kolizji między warstwami wspomnieniową a fabularną. Czytając uważnie dzieło, warto skupić się nie tylko na samych obrazach i wątkach, ale również na metamorfozach podmiotów i perspektyw opowiadania – następujących zazwyczaj dyskretnie, niemal niedostrzegalnie, tak że często nie są sygnalizowane nawet zmianą formy osoby gramatycznej. Dokonują się one na stykach i przejściach między tematami wypowiedzi – niby na neuronowych synapsach.

Fabula i narratorzy

Rozpiętość czasu fabularnego w znacznym stopniu odpowiada czasowi biograficznemu autora, są to lata 1905–1940, a 3-częściowa segmentacja poematu rozdzie-

¹ Kategorię „wielotematyczności” poematu w miejsce koncepcji jego hierarchicznej dygresyjnej struktury zaproponował M. Głowiński w książce *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka* (Warszawa 1962, s. 216).

² Zob. K. Wyka, *Bukiet z całej epoki*. W: *Rzecz wyobraźni*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 1977, s. 104–125. – P. Michałowski, *Bukiet, wiecheć, ikebana. Uwagi o kompozycji „Kwiatów polskich” Juliana Tuwima*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6, s. 113–131.

³ Zob. M. Warneńska, *Warsztat czarodzieja*. Łódź 1975 (tu rozdział: *Wiza na pustynię*). – A. Gronczewski, *Lampa czarnoksiężska i lampa laboratoryjna*, „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 4, s. 70–82. – P. Michałowski, „Beniowski” i „Kwiaty polskie” – reguły montażu (filmowego), „Ruch Literacki” 2009, z. 6, s. 463–477.

la epoki historyczne: *Część pierwsza* obejmuje okres przed pierwszą wojną światową, *Część druga* czas samego konfliktu, *Część trzecia* międzywojnie⁴. W tę przeszłość przenika czas teraźniejszy, odpowiadający sytuacji emigranta i zarazem genezie utworu⁵. Prócz fabuły pojawiają się w poemacie fragmenty liryczne, które są w tej pracy przywołane jedynie wtedy, gdy mają związek z jej kreowaniem, oraz wspomnieniowe, o ile łączą się z wątkami opowieści i aspektami narracji. Przenikanie się reminiscencji z fikcją fabularną nasuwa oczywiście pytanie o autentyczność wydarzeń i postaci, a więc problem „prawdy w dziele literackim”. Zagadnienie to, niewątpliwie interesujące dla badaczy biografii poety, znajduje się jednak poza zasięgiem problemowym niniejszej pracy, jako z perspektywy narratologii nieistotne, toteż wystarczy tu rozstrzygnięcie ogólne, na poziomie teoretycznoliterackim: chodzi nie o autentyczność faktów, lecz o ich prawdopodobieństwo i wiarygodność ich relacjonowania, przedmiotową konsekwencję, „wierność” reprezentacji, „szczerść” i zgodność z „idea” zawartą w dziele⁶.

W toku analizy istotne okazały się oprócz „narracji” i „narratora” kategorie „fokalizacji” i „fokalizatora”, oznaczające perspektywę postrzegania i jego podmiot, często niezgodne z sytuacją opowiadającego. Ta innowacja w dziedzinie narratologii, wprowadzona przez Gerarda Genette’a, najdokładniej została wyłożona przez Mieke Bal, której praca posłuży tu za główne odniesienie teoretyczne, ponieważ przekonująco wpisuje „fokalizację” w siatkę pojęć przejętych z tradycyjnej narratologii strukturalistycznej z jej postrukturalistycznymi modyfikacjami⁷.

Tradycyjne przeciwstawienie pozycji narratora: „zewnątrznej” i „wewnętrznej”, w tym wypadku okazuje się mylące i nieprzydatne, gdyż dwa nadrzędne podmioty opowieści, choć w różnym stopniu, funkcjonują zarazem w dwóch równoległych światach przedstawionych. O pozycji całkowicie „zewnątrznej” trudno więc mówić nawet w związku z dygresjami autotematycznymi, z jednym wyjątkiem, *Epilogu tomu pierwszego*, który zostanie poddany analizie na końcu. Warto zatem określić narratorów inaczej i konieczna jest bardziej szczegółowa specyfikacja – dla przejrzystości oznaczam ich tu akronimami poprzedzonymi inicjałną literą „N”; analogicznie utworzone skróty rozpoczynające się literą „F” przydzielam podmiotom percepcji (fokalizatorom). Obok – pełniącego rolę marginalną – narratora bieżącego życia na emigracji (NEŻ) sytuuje się, niewątpliwie w centrum, narrator snuty na obczyźnie wspomnień (NEW), którego w pierwszym odruchu uznamy za instancję nadrzędną, jako najbliższą „teraźniejszości” genezy utworu, bo z niej przenoszą się w zamkniętą już przeszłość wszystkie retrospekcje. Z uwagi na dwoisty

⁴ Dlatego stwierdzenie Wyki (op. cit.) o „całej epoce” jest pewnym uproszczeniem.

⁵ O perspektywie emigracyjnej poematu zob. P. Michałowski, *Jenseits des Atlantiks der Sehnsucht. Zum Chronotopos der Emigration und Heimat in Julian Tuwims „Kwiaty polskie”*. W zb.: *Räume, Zeiten und Transferprozesse in der polnischen und anderen ostmitteleuropäischen Literaturen*. Hrsg. U. Jekutsch. Wiesbaden 2017, s. 147–167.

⁶ Zob. R. Ingarden, *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*. W: *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa 1957, s. 393.

⁷ M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Red. nauk., przekł. E. Kraskowska, E. Rajewska. Kraków 2012. Ów podręcznik odwołuje się wprawdzie do licznych prac badaczy reprezentujących tę dziedzinę, ale wiele z nich pomija, m.in. rozprawy polskich autorów zajmujących się narratologią, toteż konieczne okazały się dopowiedzenia pochodzące z tych źródeł.

charakter wspomnień narrator ten rozszczepia się na dwie role: autobiografisty (NEWa) oraz świadka (NEWs) wydarzeń wobec niego zewnętrznych, będącego nie ich uczestnikiem (aktorem), lecz jedynie obserwatorem, choć niekoniecznie bezpośrednim, ponieważ czerpie informacje również „z drugiej ręki”⁸. Na niższym poziomie sytuują się inni narratorzy „wewnętrzni”, w dawnej nomenklaturze „personalni”, w nowszej natomiast – „narratorzy-aktorzy” lub „narratorzy-postacie” (NP), np.: Aniela (NPA), Faf (NPF), aptekarz Kamil Rozpędzikowski (NPR), a zwłaszcza ogrodnik Ignacy Dziewierski (NPD). Pozycja tego ostatniego okaże się jednak podwójna, kiedy awansuje on na poziom narracji „zerowy” – jako nadrzędny kreator całej fabuły (NKF) oraz wszystkich narratorów-postaci. Czy stwarza on zatem również narratora autobiograficznego (NEWa)? Tę kwestię spróbuję wyjaśnić w toku analizy. W poemacie pojawia się bowiem sugestia, że tworzony przez ogrodnika bukiet jest prefiguracją losów postaci⁹.

Struktura narracyjna jest jednak bardziej złożona niż dwupoziomowa hierarchia, ponieważ nieraz wewnątrz retrospekcji pojawiają się inne retrospekcje, a więc wspomnienia drugiego stopnia (wspomnienia o wspomnieniach, czyli meta-wspomnienia), oraz antycypacje. Ponadto poziomy opowieści splatają się i przenikają wskutek właściwego wypowiedzi autobiograficznej rozszczepienia tożsamości podmiotu: „ja” przeszłe różni się od „ja” aktualnego¹⁰. Narrator emigracyjnych wspomnień autobiograficznych (NEWa) niekiedy powierza bowiem rolę opowiadacza wcześniejszemu wcieleniu autora, Julkowi (NPJ), z dziecięcej i młodzieńczej perspektywy relacjonującego historie ze swego życia (NPJa) oraz wybrane wydarzenia zewnętrzne, których był świadkiem (NPJs).

Dynamika perspektyw nie pozwala więc mówić wyłącznie o strukturze hierarchicznej, jaką wykazuje kompozycja ramowa lub szkatułkowa, ani również o takiej, którą organizuje zmienny dystans modalności – niczym w poemacie Juliusza Słowackiego *Beniowski*. W *Kwiatach polskich* zależności są zwielokrotnione i ruchome, pozycje narratorów nietrwałe i względne, zwłaszcza w sytuacjach, w których ich miejsca nie potwierdza, a czasem wręcz je podważa, fokalizacja. Nierzadko ciągi narracyjne właściwe różnym podmiotom opowieści przenikają się wielospójnie, powodując dezorientację, przede wszystkim zaś – zacierając granice między kreacją fabularną a wspomnieniem.

⁸ Przyjęte, jako bardziej adekwatne, określenia „świadek” i „autobiografista” odpowiadają parze „obserwator” – „uczestnik (agens)”, którą zaproponował W. C. Booth (*Rodzaje narracji*. W zb.: *Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2004, s. 217 [przeł. I. Sieradzki]. Pierwodruk polski: „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1, s. 229–244).

⁹ Zapewne ten motyw podsunął komentatorom nieprawomocne uogólnienia: o „groteskowej pałubiczności figur” (Gr o n c z e w s k i, *op. cit.*, s. 82) i sztuczności postaci niby „kukielek” (G ł o w i ń s k i, *op. cit.*, s. 214), albo pogląd, że stanowią one „kolekcję dziwaków” (W y k a, *op. cit.*, s. 119–120). Trafną uwagę zgłosił natomiast J. Ł u k a s i e w i c z (*Dwa nawiązania do „Pana Tadeusza”: „Kwiaty polskie” i „Trans-Atlantyk”*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 66), pisząc, że w miarę rozwoju opowieści – postaci usamodzielniają się i nabierają większej realności. Pomijając szczegóły, można stwierdzić, że w poemacie spełniona zostaje zasada sformułowana przez T. T o d o r o v a (*Ludzie-opowieści*. W zb.: *Narratologia*, s. 198–199 [przeł. R. Zimańd]). Pierwodruk polski: „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 269–281), iż postaci stanowią „potencjalną historię”.

¹⁰ Zob. J. S t a r o b i n s k i, *Styl autobiografii*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 312.

Kreator fikcji i postać ogrodnika

Incipit poematu stał się cytatem najbardziej znanym i można powiedzieć, że „skrzydlate słowa” odleciały z macierzystego kontekstu do krajów pozaliterackich. Przedstawia on sytuację narracyjną osobliwą, zagadkową, a przynajmniej nieoczywistą:

Bukiety wiejskie, jak wiadomo,
Wiązane były wzwyż i stromo. [s. 73]¹¹

Wątpliwości powinna budzić presupozycja inicjalnego wypowiedzenia, na którą wskazuje prowokacyjna parenteza: „jak wiadomo”. Znamienne, że nikt z komentatorów, ani tych z entuzjazmem witających oryginalne dzieło Tuwima, ani doń krytycznie nastawionych, nie zwrócił uwagi na pewne nadużycie narracyjne w konstruowaniu sytuacji nadawczo-odbiorczej, którym jest założenie oczywistości. Otóż narrator wciela się w rolę konesera kwiaciarstwa i bukieciarstwa, sugerując jednocześnie posiadanie tej wiedzy fachowej przez czytelnika. Tymczasem przyjęta z góry powszechna wspólnota referencji, rzekomo łącząca też narratora z wirtualnym odbiorcą, wydaje się co najmniej wątpliwa, gdyż na pewno nie każdy wiedzę z bukieciarstwa zdobył: ani pierwsi czytelnicy, wykazujący być może jakąś znajomość folkloru, ani tym bardziej późniejsi, dalsi od tradycji źródeł wiejskich. Prawdopodobnie narrator liczy, że albo nikt się do swej niewiedzy nie przyzna, albo sugestię „oczywistości” takiej wiedzy zlekceważy – nie dostrzegając w niej manipulacji i uznając za zwrot właściwy konwencji gawędy, pogadanki czy prelekcji popularnonaukowej – by cierpliwie wysłuchać dalszego ciągu wywodu, który oczekiwanej wiedzy dostarczy¹².

Jeśli zgodzić się, że początek utworu stanowi konwencjonalne retoryczne *exordium*, przyjąć można, iż chodzi w nim wyłącznie o funkcję fatyczną – wzbudzenie zainteresowania opowieścią – i stwierdzić, że ten cel został osiągnięty. Odbiorca, któremu przyznano pozycję partnerską i status członka kręgu „wtajemniczonych”, powinien być na równi z prelegentem zainteresowany tematem, gdyż znalazł się w komfortowej sytuacji. Wmówiono mu bowiem (stosując szlachetny zresztą chwyt dydaktyczny), że swej wiedzy nie nabywa od stanu zerowego, lecz jedynie ją „rozszerza”, podążając za dyskretnie kierującym nim nauczycielem; a tym samym przychylnie słucha (czyta) i skłonny jest bezkrytycznie przyjąć każde następne twierdzenie – niekoniecznie zgodne z etnograficzną wiedzą o ludowych wiązankach, ich kształtach, o doborze odmian i kolorów kwiatów. Przygotowany w ten sposób odbiorca otwiera się również na wszystkie przekazywane mu skojarzenia metaforyczne i może nie dostrzec w nich (albo udawać, że nie dostrzega) niekonsekwencji i sprzeczności. Najpierw mowa o kształcie podłużnym, strzelistym, o zboczach bliższych pionu niż poziomemu („wzwyż i stromo”), ale już w następnych wersach takie wyobrażenie formy wiązanki zostaje zrelatywizowane szeregiem niezgodnych porównań:

¹¹ Wszystkie cytaty z poematu przytaczam według wydania: J. Tuwim, *Kwiaty polskie*. Wstęp, oprac. P. Michałowski. Kraków 2004.

¹² O „zasługiwaniu na uwagę” i odpowiadających temu chwytach retorycznych czytamy u T. A. van Dijk’a (*Działanie, opis działania a narracja*. W zb.: *Narratologia*, s. 110–111 [przeł. M. B. Fedewicz]. Pierwodruk polski: „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 1, s. 145–166).

W barwach podobne do ołtarza,
Kształt serca miały lub wachlarza
Albo palety [...], [s. 73]

Do wskazanej „stromości” nie bardzo pasują kształty „serca” ani „wachlarza” (nawet rozwartego tylko nieznacznie, prawie złożonego), a jeszcze mniej – malarskiej palety, zwykle mającej formę owalu lub prostokąta, więc tę ostatnią cechę łatwiej powiązać z wcześniej wymienionymi „barwami” niż kształtem. Wyobraźnia zatem otrzymuje zadanie trudne, wręcz niewykonalne, toteż można przypuścić, iż zostaje celowo rozchwiana opisem poetyckim, wybiegającym daleko i wielopromiennie poza poddany deskrypcji obiekt, by stała się elastyczna, wyzwolona spod kontroli logiki i gotowa na niejedną niespodziankę, także szaleństwo migotliwych skojażeń. Czyli już pierwsze zdanie pośrednio eksponuje ideę artystyczną zrealizowaną w organizacji dzieła, którą *implicite* zapowiada jako swobodę asocjacji i brak stałych reguł kompozycji.

Jakby na potwierdzenie tej swobody traktat o bukiciarstwie urywa się nagle, po przerzutni, już w połowie piątego wersu i wtedy okazuje się, że posłużył jedynie za wstęp do opowieści o jakichś zdarzeniach z udziałem jeszcze niezna-nej postaci, za to umieszczonej w konkretnym ogrodzie, pośród kwiatów, z których układa konkretny bukiet. W ten sposób zostaje zainicjowany wątek fabularny Dziewierskiego, osoby na razie anonimowej, istniejącej głównie przez działanie, ale to opowieść o nim przynosi jakby mimochodem elementy charakterystyki bohatera – w formie niejasnych wzmianek o pasjach malarskich („Rafael Rawy i Studdzianny”, s. 73) i profesji ogrodnika. Związuje się opowieść o zdarzeniach osadzo-nych w nieokreślonych jeszcze czasie i przestrzeni. Narrator przyjmuje rolę „wy-kładowcy” i niejako ilustruje swój wywód pokazem, dokonywanym przez asystenta-fachowca tuż obok katedry. Użycie czasu *praesens historicum* sugeruje, że obydwie zdarzenia, prelekcja i pokaz, toczą się w jakimś „tu i teraz” z udziałem słuchaczy i widzów, o czym świadczą apostrofy:

Spójrz, jak przejmuje i przetyka
[.]
Patrz: znowu wybrał – odgryzł – wstawił, [s. 74]

Nawet jeśli sytuację jednoczesności pokazu i prelekcji uznać za nierealną lub mało prawdopodobną, a więc czysto umowną, to i tak stanowi ona zagadkę doty-czącą czasoprzestrzeni tego zdarzenia i perspektywy narracji. Najprościej byłoby zgodzić się na konwencję narratora „wszechwiedzącego”, która dopuszcza każdą jego pozycję, i – na takim ustaleniu poprzestać. Warto jednak zapytać o sytuację, pozwalającą przedstawioną akcję unaocznnić w teraźniejszości obejmującej prócz obserwatora-prelegenta jeszcze widownię. Są dwie możliwości: albo ogrodnik ukła-dający bukiet został zaangażowany do ilustrującego wykład pokazu, albo narrator-prelegent jedynie podgląda (np. zza płotu) codzienne czynności ogrodnika, nie wiedząc, że voyeur wykorzysta je w celu dydaktycznym. W tym drugim wariantcie sceną pokazu byłby wszak nie ogród, lecz tekst, gdzie widoczne jest tylko to, co już zostało opisane i opowiedziane. Niemniej warto zauważyć, że prelegent w toku swego wykładu odsyła odbiorcę do licznych doświadczeń wzrokowych i tym samym kieruje jego uwagę na kontekst, którym są w jakimś stopniu „wspólne” z czytelnikiem kompetencje pozatekstowe: pamięć i wyobraźnia.

Przemieszczenia perspektyw, ich wymiana, przenikanie się, a nawet równoległe podwojenie, nie wydają się niczym nowym, przynajmniej od czasu *Beniowskiego* – dzieła będącego dla Tuwima źródłem inspiracji. Jednak eskalacja chwytu autotematycznego polega na tym, że na stronę widowni przechodzą także pojedyncze wykreowane postacie – za sprawą incydentalnej focalizacji.

Przechodniość i inkluzja

Wspomniałem o niemożliwości wskazania nadrzędnego narratora zewnętrznego, gdyż jego pozycja jest ruchoma. Jeśli bowiem hierarchię narratorów podrzędnych wyrazić wzorem matematycznym z użyciem znaku „ $\succ$ ”, oznaczającym w tym wypadku wiedzę „większą od”, powstanie taki szereg zależności:

$$N1 \succ N2 \succ N3$$

– okaże się, że ten linearny ciąg zamyka się również w kole, ponieważ:

$$N3 \succ N1.$$

To paradoks logiczny, spowodowany inkluzją, którą można łączyć z zasadą inwaginacji, czyli przemieszczenia względnego, w efekcie którego pozycja zewnętrzna staje się zarazem wewnętrzną.

Początkowo fabuła poematu prezentowana jest fragmentarycznie, z licznymi przeskokami i antycypacjami, migawkowo przebłyskując przez inicjalny traktat o bukiciarstwie, przechodzący płynnie w opowieść o pracy tymczasem anonimowego ogrodnika, którego portret i życiorys poznajemy wyrywkowo i niejako mimochodem: dowiadujemy się, że odnawiał ołtarze i dlatego zyskał lokalną sławę prowincjonalnego artysty, porównany do mistrza renesansu Rafaela. W opisie powstającego bukietu pojawia się dygresja, służąca pośredniej charakterystyce postaci: aprobowany model wiązanki jest zestawiony kontrastowo z pewnym zdarzeniem fabularnym, *implicite* ocenianym negatywnie – w domniemanej perspektywie ogrodnika i solidaryzującego się z nim narratora. Otóż akceptowany odcień czerwieni róż wybranych przez ogrodnika zostaje przeciwstawiony odmianie wprawdzie „poetycznej”, lecz „nieopisanie seksualnej” (s. 75), jaką miały kwiaty przynieszone Anieli przez pewnego bogatego amanta. W tym momencie jednak nie wiemy nic o tożsamości wspomnianych osób: ani amanta, ani Anieli. Owa antycypacja zawiera zatem suspens wzbudzający oczekiwanie na wyjaśnienie w dalszym ciągu opowieści. Zaznaczenie różnicy w wyglądzie wiązanek odsyła do wątków tymczasem niepowiązanych z aktualnym tematem wypowiedzi, ale jak się okaże, znajdujących się w horyzoncie wiedzy narratora o dalszych, jeszcze nieopowiedzianych losach wzmiankowanych postaci. Decyzja użycia określonej odmiany kwiatów może być motywowana negatywną oceną relacji miłosnej. Nie wiadomo jednak, czy tej oceny dokonuje narrator „wszechwiedzący” (NKF), czy też jest to projekcja niechęci ogrodnika do amanta Anieli. W drugim wypadku dobór kwiatów wynikałby z przemyślanej decyzji Dziewierskiego, któremu złe wspomnienie nakazuje ów aktualnie tworzony bukiet niejako „ocenzurować” i który wówczas byłby focalizatorem (FPD) jako podmiot wspomnień i rewizji własnych doświadczeń życiowych. Retrospekcja odbywająca się w świadomości postaci nakłada się wszakże na dokonana przez narratora NKF antycypację zdarzeń opowiedzianych dopiero pod „KONIEC TOMU PIERWSZEGO” poematu, a nawet tych, które się w nim nie zmieściły, zaplanowane do tomu drugiego. Rozpiętość obydwu anachronii jest znaczna, ponieważ

przywołany zostaje epizod z historii, a tę mamy poznać dopiero w finale: oto w ogrodzie pojawia się wnuczka Dziewierskiego, już w roli utrzymanki Folbluta. Tymczasem jednak rozproszone napomknienia i aluzje do opowieści powstrzymanej prawem retardacji zagęszczają tajemnicę, która na pewno mieści w sobie jakąś tragedię i nieokreślone zło, gdyż równocześnie wprowadzony zostaje motyw alegoryczny: wąż z biblijnego Raju. Zagadka dotycząca losów postaci skłania czytelnika do domysłów zachęcających do dalszej lektury. Pełną wiedzę o dziejach Anieli posiadać może tylko ogrodnik. Na razie wszakże to on, jako fokalizator (FPD), stanowi centrum orientacyjne opowieści NKF, ale jak się okaże – efemeryczne i nie jedyne. Związana z nim perspektywa ograniczy się bowiem do charakterystyki wewnętrznej: uczuć i poglądów, do których zaznaczy dystans, jako instancja nadrzędna, NKF, choć ten, gdy chodzi o postawę wobec ogrodnika (jego przekonań politycznych i dziwactw hobbystycznych), balansuje między ironią a solidarnością i sympatią.

Zależnie od wybranej perspektywy różnie będziemy postrzegać czas narracji. Jeśli przyjmiemy perspektywę NKF, który zna całą historię i widzi „z tyłu” losy postaci, to moment układania bukietu możemy umieścić w dowolnym punkcie chronologii fabuły, również znacznie wyprzedzającym przywołane okazjonalnie wielokrotne wizyty amanta Anieli w domu Dziewierskiego, a nawet jeszcze przed czasem fabularnym, który uruchomił dopiero NKF, początkowo mówiący wyłącznie o zasadach bukiciarstwa i tylko na prawach egzemplifikacji wspominający mimochodem jakieś wiadome już sobie epizody, zaplanowane może do innej opowieści. Jeśli natomiast wybór odcienia róż pod wpływem złego doświadczenia z romansującą wnuczką przypisać pamięci ogrodnika (tak jak jego wiedzę fachową i gust), to moment formowania bukietu należałoby umieścić wyłącznie pod koniec wątku amanta Fafa (którego personalia i charakterystykę poznamy znacznie później) albo nawet dopiero po rozpadzie nieszczęśliwego związku z Anielą, czyli – daleko poza horyzontem fabuły „TOMU PIERWSZEGO”, jedyne, jaki powstał.

Sploty fabuły ze wspomnieniami

Wkrótce pojawia się jeszcze kolejna perspektywa narracyjna, bardzo ważna, mimo że zainicjowana jakby na marginesie innego zdarzenia. Mowa bowiem o potencjalnym trójkacie miłosnym. Jego trzeci wierzchołek stanowi rywal Folbluta, anonimowy poeta, który, oglądając bukiet przyniesiony przezeń do domu Anieli, odczuwa zazdrość, ale ponieważ nie ma szans w rywalizacji z bogaczem, jedynie upija się z rozpacz w restauracji „Adria”. Świadkiem jego pijaństwa jest „ja” autobiograficzne Tuwima, który z żoną siedzi przy sąsiednim stoliku. W opowieści wystąpi jeszcze parokrotnie jako narrator pierwszoosobowy Julek (NPJ). W tej scenie wszak po raz pierwszy ujawnia się jako postać w świecie przedstawionym, niby łącznik w splocie osobistych wspomnień z fabułą. Dziwić może odwrócona chronologia wymienionych wątków, która wprawdzie nie zaburza ich domniemanej hierarchii, ale przez chwilę stwarza złudzenie, że to nie wspomnienia rodzą fabułę, lecz fabuła stymuluje wspomnienia – w perspektywach zarówno NKF, jak i świadka niektórych zdarzeń, ulokowanego w świecie przedstawionym (NPJ = NEWs + FPJ). Pierwszoosobowy narrator autobiograficzny reprezentowany przez postać NPJ sytuuje się bowiem w bezpośrednim sąsiedztwie głównych wątków fabularnych albo na ich poboczach, zaledwie ocierając się o zdarzenia, ale nigdy nie stając się

ich uważnym obserwatorem w takim stopniu, aby stanowiły dla niego wystarczająco kompetentne źródło informacji. Można uznać, że NEWŚ odwołuje się do świadectw Julka, wykorzystując jego pamięć doznań. Zatem zachodzi tu fokalizacja złożona, odbywająca się na dwóch poziomach¹³: FEW > FPJ, którą należałoby nazwać obserwacją drugiego stopnia¹⁴. Pozycja tego ostatniego pozostaje jednak do końca niejasna, ponieważ, jak dowiemy się później, aczkolwiek ogrodnik był mu znany osobiście, o czym świadczy kilka przelotnych spotkań i może również obserwacja z odległości, przez większą część opowieści jest on postacią samoistną, stwarzającą wrażenie, że narodziła się jedynie prawem konfabulacji, będącej hipotetycznym dopełnieniem wspomnień. NEWŚ stwierdza wprawdzie, że zna z autopsji opisywane kwiaty – z ogrodów wiejskich – i potrafi odróżnić ich odmiany, lecz pośród nich wskazuje „Drobnomieszczańskie nasze róże”, dopowiadając: „Tak jak je widzę i pamiętam” (s. 78). Natomiast o bezpośredniej relacji z Dziewierskim i jego wnuczką nie wspomina, przypisując tę relację tylko swemu młodzieńczemu wcieleniu (NPJ i FPJ). Owa enigmatycznie zarysowana pozycja świadka zdarzeń fabularnych przypomina nieco równie sztuczną deklarację kończącą *Pana Tadeusza*, która brzmi przekonująco jedynie w odniesieniu do nielicznych epizodów: „I ja tam byłem, miód i wino piłem, / A com widział i słyszał, w księgi umieściłem”.

Następująca po scenie wiązania bukietu dłuższa sekwencja wspomnieniowa jest zupełnie oderwana od zaledwie w niej naszkicowanych i przez to niejasnych wątków ogrodnika, Anieli i Fafa. Odrębność tej sekwencji podkreśla zresztą chronologiczny przeskok do teraźniejszości, czyli czasu genezy utworu, i drugiej wojny światowej, gdyż zawiera ostrą tyradę przeciw najeźdźcy i okupantowi w opuszczonym przez poetę kraju. I nagle znów czas się gwałtownie cofa, by zatrzymać się na epizodzie autobiograficznym z 1912 roku – wakacji spędzonych w Inowłodzu. W owym wspomnieniu pojawiają się ogrodnik z wnuczką, obecnie 6-letnią – jako postaci przywołane przez narratora autobiograficznego (NEWŚ), ale widziane oczami młodzieńca, którego imię: „Julek”, dopiero w tym momencie zostaje po raz pierwszy wymienione, co naprowadza (bez wyraźnej deklaracji) na jego tożsamość z osobą przyszłego autora. Następuje chwilowe nałożenie perspektyw narracyjnych i zjednoczenie narratorów: NEWŚ = NPJ. Podmioty narracji nadal są wszakże rozwarstwione w hierarchicznej zależności: NEWa wspomina siebie jako Julka wraz z jego widzeniem zdarzeń (FPJ), który z kolei widział i zapamiętał ogrodnika, toteż może o spotkaniach z nim opowiadać (NPJś). Jeśli przyjmiemy taki układ zależności, nadrzędnym narratorem historii ogrodnika pozostanie NEWŚ, choć jego horyzont wiedzy nabytej bezpośrednio jest ograniczony.

Bliskość Dziewierskiego jako autentycznej osoby, będącej pierwowzorem postaci zapamiętanej z dzieciństwa poety, prędko jednak zaciera się w wizji, w której przetasowują się czasy i miejsca. Przebłyśki naocznego świadectwa w pierwszoosobowej narracji autobiograficznej (NEW) gubią się w labiryncie kalejdoskopowych

¹³ Zob. Bał, *op. cit.*, s. 163.

¹⁴ Nie można tu mówić o tożsamości, lecz raczej o podobieństwie i zależności tych instancji: pamięci młodzieńca i wspominającego dorosłego. Różnicę między tożsamością a podobieństwem w tekstach autobiograficznych podkreślał Ph. Lejeune (*Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. W. Labuda a. „Teksty” 1975, nr 5, s. 42).

obrazów, nie pozwalając odróżnić wspomnień dotyczących osób realnie istniejących od kreowanej fikcji fabularnej. Oto bowiem w inowłodzkim ogrodzie pojawia się kolejny waż, tym razem znad Gangesu – prawdopodobnie wzięty z młodzieńczej fantazji inspirowanej literaturą podróżniczą, trochę podobny do tego z biblijnego Raju, który skojarzył się już wcześniej. Służy on również za alegorię zła, ale jest zapowiedzią enigmatyczną – jak współcześnie montowane kinowe trailery, w których zestawia się najatrakcyjniejsze sceny i ujęcia, nie zdradzając rzeczywistego przebiegu akcji filmu, a nieraz wręcz wprowadzając w błąd potencjalnego widza. Tajemnica zatem wciąż narasta wskutek retardacji, zwiastując jakiś dramat w życiu bohaterów. Odbiorca spodziewa się, że chodzi o zainicjowany już wątek miłosny Anieli i Fafa, tymczasem pojawia się zapowiedź nowego wątku – Murzyna, do którego można odnieść biblijną alegorię, a który później okaże się grającym Otelę w objazdowym teatrze aktorem, podejrzewanym przez Dziewierskiego (przewrotnie wobec tragedii Szekspira) o to, że był kochankiem jego żony Adeli.

Ekspozycja, za którą w pewnym stopniu wolno uznać wyrastające z traktatu o bukieciarstwie dygresyjne zapowiedzi wątków fabularnych, pozostaje dość nieoczywista, by rozbudzić głód czytelnika na poznanie spójnej fabuły przedstawionej w porządku chronologicznym. Jak na razie jednak oczekiwanie i niecierpliwość odbiorcy mają się jeszcze wzmacniać, gdyż rozwinięcia zarysowanych konfliktów ulegają zawieszeniu na dłużej, opóźniane przez rozbudowane wspomnienie wakacji w Inowłodzu – z obszernym opisem letniska, charakterystyką społeczną i obyczajową mieszczańskich letników, którą motywuje „reporterska” ciekawość Julka widoczna w jego pierwszoosobowej opowieści (NPJ) o spacerze, altanie i czytanej tam poezji Leopolda Staffa.

Mniej więcej w tym fragmencie poematu może pojawić się wątpliwość czytelnika co do głównego tematu *Kwiatów polskich*, gdyż równoważą się proporcje zainicjowanych wątków fabularnych i snutych bezpośrednio wspomnień. Przenikają się bowiem perspektywy narracyjne i parokrotnie odwraca się ta relacja, toteż w dezorientującym splocie opowieści niełatwo określić status poszczególnych fragmentów¹⁵. Chodzi jednak nie o stosunek zależności między trudnymi do ustalenia pozycjami tematu i dygresji pełniących funkcję retardacyjną, lecz przede wszystkim o hierarchię modalności między poziomami narracji: czy można założyć nadrzędność, snutych z punktu widzenia emigranta (NEW), wspomnień o rzeczywistych osobach, czy też należy uznać owe reminiscencje wyłącznie w zakresie ograniczonym przez pamięć wykreowanego w trzeciej osobie Julka (FPJ)¹⁶?

Wspomnienie wakacyjnego spaceru przez wieś i sad oraz Żyda-sadownika, który dorabiał szewstwem, naprawiając buty letnikom, ewokuje z kolei wspomnienie Łodzi; zatem czas fabularny może albo podlegać retrospekcji (jesli podmiotem

¹⁵ Możliwe są różne perspektywy opisu kompozycji dzieła, również taka, w której uznaje się warstwę fabularną za nadrzędną, a motywy autobiograficzne jedynie za uwiarygodniające ją dodatki, niejako przekazane w depozyt fikcji. Takie ujęcie zaproponowałem w pracy *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji* („Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 179–195).

¹⁶ Trafna wydaje się sugestia A. Dzieniszewskiej („Kwiaty polskie” Juliana Tuwima. *Próba interpretacji*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 2, s. 75, 81), że zachodzi tu „apercepcja dziecięca” i „wspomnienie o wspomnieniu”.

reminiscencji jest Julek), albo rozwijać się niezależnie od sytuacji tej postaci (FPJ) i poza jej świadomością, podlegając bezpośrednio emigracyjnemu procesowi wspomniania w roku 1940 (FEW). Tę drugą możliwość utwierdza fragment, który mówi o docierających do Rio de Janeiro wieściach o bombardowaniu Londynu, gdzie przebywa siostra Tuwima – Irena. Następnie powraca sytuacja spaceru w Inowłodzu, zespólna z nierealnym pragnieniem, żeby powiadomić chorą matkę przebywającą w lecznicy w Otwocku, że Ircia żyje. Z Inowłódza do Otwocka byłoby łatwo się dostać, gdyby nie przepaść chronologiczna: Julek z roku 1912 oczywiście nie mógł przewidzieć wydarzeń drugiej wojny i okupacji. Łączą się więc dwie perspektywy świadomości – FEW i FPJ. Anachroniczna równoległość prezentowanych zdarzeń jest elipsą¹⁷, którą wolno zrationalizować jako wiedzę potencjalną. Sytuację tę da się opisać przez analogię do syntaktyki – wypowiedzenia złożonego ze zdaniem podrzędnym okolicznikowym warunku, sformułowanego w trybie przypuszczającym, z użyciem czasu zaprzeczonego: „Gdybym wówczas był wiedział, że matka trafi do sanatorium, zapewne byłbym ją odwiedził”.

Potem następuje reportażowe wspomnienie zabaw biednych łódzkich dzieci ulicy, pojawia się w nim też obraz papierowej łódki płynącej w kałuży, który rozwija się w reminiscencję niedawnej podróży statkiem „Angola” przez Atlantyk. Kolejna reminiscencja to opowieść o występie podwórkowego sztukmistrza. Podmiotem narracji jest NEWŚ, który niejako wyciąga przypadkowe karty z potasowanej talii fotografii przeszłości przywoływanej w Brazylii (FEWŚ), co sugeruje zamknięcie ramy określającej dystans chronologiczny: „Dwadzieścia osiem lat minęło” (s. 107). Przenikają się więc autoportrety i obrazy percypowane przez „ja” z 1912 roku: Julka odwiedzającego Michałową w Inowłodzu, i z 1922 roku, kiedy tam przebywa ponownie i relacjonuje zmiany zauważone u „spadkobierców Michałowej” (s. 110). Powraca perspektywa obserwacji i rozmyślań podczas wakacyjnego spaceru w 1912 roku, w trakcie których Julek wspomina (albo tylko sobie wyobraża) ojca, wtedy zatrudnionego w biurze łódzkiego banku, a po pracy grającego w bilard – perspektywa zdarzeń iteratywnych, których mógł być świadkiem wcześniej. Obrazy chłopskiej nędzy pochodzą z percepcji bezpośredniej spacerującego Julka (FPJ). Wreszcie zamyka się najdłuższa w poemacie pętla czasu – prócz dygresyjnych wspomnień snutych z perspektywy emigracyjnej ma ona także konstrukcję ramową: „ja” teraźniejsze (NEW) wspomina „ja” wspominającego Julka (NEWa i NEWs), powierzając mu w różnym stopniu funkcję fokalizatora (FPJ).

Reminiscencja plenerowej zabawy w Inowłodzu, której podmiotem jest NEWŚ, ewokuje epizod autobiograficzny przywołany przez NEWa we fragmencie *Grande Valse Brillante*: „Czy pamiętasz, jak z tobą tańczyłem?...” (s. 114), gdzie domyślnym adresatem okazuje się żona poety – Stefania. Niejasny pozostaje związek dwóch sytuacji: czy mowa wciąż o tej samej zabawie, czy już o innej, przypomnianej na zasadzie asocjacji? Autobiograficzne „ja” pojawia się bowiem incydentalnie i znika równie nagle, jak się pojawiło, w obrazie tanecznego korowodu. Wreszcie scena zabawy zamienia się w alegoryczny bukiet, sugerując, że wszystkie splecione wspomnienia i cały świat przedstawiony stanowią depozyt pozostawiony w dłoniach

¹⁷ Zob. Bał, *op. cit.*, s. 217–218.

ogrodnika jako nadrzędnego kreatora całej fikcji (NKF). Motyw bukietu zamyka *Rozdział pierwszy* w *Części pierwszej*, która wirtuozowskim zawikłaniem przewyższa *Pieśń V* w *Beniowskim*.

Dalsze fragmenty nie demonstrują już takich komplikacji. W *Rozdziale drugim* wspomnienie kolorów tramwajów, sumujące wrażenia z łódzkiego dzieciństwa poety, zatrzymuje się na epizodzie z rewolucji 1905 roku: szturmie rosyjskiego oddziału na robotniczą barykadę. NEWŚ przywołuje owe wczesne wrażenia Julka (FPJ) jako bezpośredniego obserwatora ulicy (z balkonu, z którego prędko zostaje przegnany przez matkę) i na chwilę również pierwszoosobowego narratora (NPJś). Mógł on być świadkiem nie tylko strzelaniny, ale także śmierci oficera dowodzącego oddziałem, Konstantina Iłganowa, oraz jego pogrzebu, skonfrontowanego z manifestacyjnym pogrzebem robotników poległych na barykadzie, wśród których znalazł się Jan Mergiel. Tożsamość tych postaci i ich późniejsze losy (włącznie z dziejami ich rodzin) pozostają poza zasięgiem zmysłów Julka, toteż w dalszym ciągu opowieści jako podmiot focalizacji będzie on angażowany jedynie incydentalnie.

Fabula w zmiennych narracjach i focalizacjach

Wątki wdowy po oficerze Iłganowie, Zofii, a potem ich córki Anielki oraz osieroczonego w wieku niemowlęcym Kazika Mergieła w różnym stopniu mogą być wykreowane na podstawie cudzych relacji albo stanowić swobodną konfabulację wysnutą z obserwacji bitwy na barykadzie. Nie mają bowiem umocowania w bezpośrednim świadectwie NEWŚ ani NPJś, choć ten ostatni wkracza epizodycznie w świat rodziny Dziewierskiego i jego wnuczki, lecz tylko te nieliczne spotkania w pewnej mierze uwiarygodniają fikcję jako integralną część udokumentowanych wspomnień. Większość losów postaci toczy się poza horyzontem pamięci i zasięgiem odpowiedzialnych za nią narratorów personalnych, na co wskazują niemożliwe z ich perspektywy focalizacje, które przydziela im NKF.

W scenie pogrzebu Iłganowa, kiedy kondukt przechodzi ulicą, poznajemy bliżej postać i personalia wdowy Zofii, wychwycone jakby z podsłuchanej rozmowy z towarzyszącym jej pułkownikiem:

Pułkownik twarz nachyla chmurna
Do ucha Zofii: „Sztó? Wam durno,
Sofia Ignatiewna?” – „Niet... tolko...” [s. 129]

Chodzi o kompleks narodowej zdrady, obciążający wdowę po mężu-zaborcy, o traumę, którą odziedziczy ich córka Anielka, noszona w łonie Zofii. Ukazane zostają rozterka i wstyd Polki, że zakochała się w Rosjaninie, wrogu odpowiedzialnym za stłumienie powstania, a także poczucie współwiny za śmierć jego ofiar. Konflikt wewnętrzny i wyrzuty sumienia narastają bowiem, kiedy widzi znacznie liczniejszy orszak przeciwnego pogrzebu 16 poległych na barykadzie robotników. Focalizacja odpowiada perspektywie widzenia Zofii i jej aksjologii zdarzeń, obejmując również myśli, prezentowane w mowie pozornie zależnej jako *soliloquium*. Wdowa umiera przy porodzie i wtedy dopiero poznajemy jej pełne personalia, spisane na nagrobku: „Zofia z Dziewierskich Iłganowa” (s. 130). Osierociła córkę, którą zaopiekuje się dziadek i która stanie się pierwszoplanową postacią dalszej opowieści – snutej częściowo z perspektywy jego przeżyć (FPD), ale przedstawianej przez NKF

i dlatego tylko w pewnym stopniu dającej się przypisać pamięci ogrodnika. Zauważyliśmy już jednak, że Dziewierski występuje w dwóch rolach: postaci i kreatora fikcji, więc zawartość jego pamięci jako FPD przenika się z wszechwiedzą NKF. Interferencja tych perspektyw narracyjnych niekiedy zaciera ich status fikcjonalny i relatywizuje „prawdziwość” punktów widzenia postaci oraz tryb ich przywoływania: retrospekcję lub antycypację. Nie wiadomo również, czyją własnością stają się wybrane reminiscencje: Dziewierskiego czy anonimowych świadków jego losu, pośród których wyróżniono tylko Julka, posiadającego niewielkie kompetencje tego rodzaju (NPJs). Wspomniane wcześniej mimochodem pasje ogrodnika i jego imię Ignacy poznajemy dopiero w tym momencie opowieści.

Potem w oderwaniu od owych perspektyw zostaje wprowadzony wątek drugi, symetryczny wobec losów Anielki, bo związany też w scenie walki na barykadzie, ale po jej przeciwnej stronie: rosyjskiego oficera zastrzelił bowiem Mergiel, który osierocił syna, Kazika. Wątki obojga sierot, będących w podobnym wieku, przez resztę opowieści rozwijają się osobno, chociaż równolegle, toteż czytelnik czeka na moment ich przecięcia, ten jednak nie nastąpi, jako że był zaplanowany do nigdy nie napisanego tomu drugiego, z którego zachował się zaledwie naszkicowany przez Tuwima luźny fragment o incipicie: „Był kwiecień-plecień hiacyntowy” (s. 337–342).

Tymczasem wątek Kazika zostaje zawieszony i narracja prowadzona z abstrakcyjnej perspektywy NKF skupia się na portretowaniu Dziewierskiego, relacjonowaniu jego losów oraz na prezentowaniu otoczenia: znajomych i sąsiadów. Poznajemy więc Teklę Bielską (obok której w Łodzi mieszkał on z wnuczką w sezonie zimowym), aptekarza Kamila Rozpędzikowskiego i księdza Adama Komodę. W skrócie dowiadujemy się również o przeszłości ogrodnika: po śmierci żony Andzi jego obsesją stało się podejrzenie jej o zdradę z Murzynem – aktorem grającym Otella. Sam fakt obecności aktora na gościnnych występach w Łodzi zostaje potwierdzony zresztą też bezpośrednio – we wspomnieniu NEWŚ. Dręczące zaś Dziewierskiego domniemanie winy żony znajduje uzasadnienie nie tylko dzięki plotkom w jego najbliższym otoczeniu, lecz również w wyniku autopsji, gdyż materialnym dowodem są „murzyńskie” (s. 153) wargi Zofii, odziedziczone przez Anielę. Opowieść o przypuszczalnym akcie zdrady podejmuje głównie NKF, ale z perspektywy świadomości ogrodnika (FPD), którego niepokojące myśli częściowo pojawiają się także w narracji personalnej (NPD). Ingerencja NKF przerywa je i podważa komentarzem o plotkach i nieprawomocności amatorskich diagnoz antropologicznych; zwracając się wprost do czytelnika, NKF wygłasza tyradę przeciw pseudonaukowym urojeniom, aczkolwiek nie rozstrzyga kwestii słuszności podejrzeń Dziewierskiego.

Kolejny fragment poematu prezentuje obraz zimy, służący za tło dla następującej sceny: podczas gdy ogrodnik opiekuje się wnuczką, będącą jeszcze w wieku niemowlęcym, przywiduje mu się zmarła żona. Tu oczywiście on jest podmiotem fokalizacji, ale wciąż niejasne pozostaje źródło wiedzy o jego myślach i snach. Ponieważ jednak pozycję narratora czytelnik zwykle stara się racjonalizować, zwłaszcza kiedy fabuła rozwija się równolegle do autobiograficznych wspomnień, oczekuje jakiegoś naocznego świadka zdarzeń fabularnych, który mógłby potwierdzić ich asercje: że też należą do „prawdziwej” przeszłości i stanowią dokument. W opiece nad Anielą pomagały dziadkowi sąsiadki: „pani Bielska” i „pani Kamilo-

wa” (żona aptekarza), a także „pocziwa Michałowa” (s. 151). Znajomość tej ostatniej z Julkiem została już przedstawiona przez NEWa i NPJ, co uwiarygodnia jej autentyczność. Michałowa mogła więc służyć za informatorkę o zdarzeniach toczących się poza zasięgiem percepcji Julka. Opis sytuacji wprowadzie sugeruje przestrzenną bliskość tej postaci, co zwiększa prawdopodobieństwo, że była bezpośrednim źródłem wiedzy, ale nie przesądza o drodze przepływu informacji:

Węc, jak mówię,
Siedziało się śród worków z mąką, [s. 152]

Bezosobowa forma owego wyznania i następująca po nim charakterystyka sklepiku, skupiająca się w pewnym momencie na landrynkach, wydają się unikiem przed jednoznacznym potwierdzeniem współobecności tam Julka; mowa jest bowiem wyłącznie o tożsamości miejsca, nie zaś czasu. Julek staje się fokalizatorem ledwie na chwilę, gdyż dalsze wydarzenia toczyły się prawdopodobnie już za ścianą i były niedostępne dla jego percepcji. Zresztą wspomnienie obecności w sklepi-ku może mieć charakter iteratywny i wskazywać na wielokrotne w nim przebywanie, niekoniecznie zbiegające się w czasie z ważnymi faktami w życiu małej Anielki. Następnie zaprezentowany zostaje dialog Dziewierskiego z wnuczką, która próbuje dociec swojego niejasnego pochodzenia, kiedy razem odwiedzają na cmentarzu groby jej rodziców. Pojawia się wtedy kolejna sugestia usytuowania NEWś (= NPJ) wewnątrz świata przedstawionego, gdzieś w bliskim sąsiedztwie miejsca zdarzenia; źródłem wiedzy o nim są zaś niewątpliwie osoby trzecie. To sytuacja osobliwa, gdyż początkowo, kiedy Anielka wybuchła płaczem, nie rozumiejąc konfliktu swego, właśnie odkrytego, polsko-rosyjskiego pochodzenia, dziadek ją uspokaja, lecz jego perswazja, podobnie jak wcześniejszy dialog, przytoczona zostaje w mowie niezależnej:

[...] „Nie płacz. Wstań no.
Już dobrze. Nie płacz! Wstyd pannicy
Być taką beksą”... A sam szlochał
I tulił ją... jak ją tę powieść. [s. 154]

Nagły przeskok z perspektywy nieznanego świadka tej sceny do autotematycznej fokalizacji „zerowej” kreatora fikcji (FKF) ma wprowadzić sugerować jedynie analogię między akcją w świecie przedstawionym a czynnością opowiadania, ale dalszy ciąg sceny już wyraźniej sugeruje, że chodzi nie tylko o bezpośrednie przenikanie się warstw utworu – fabuły i narracji:

Nie wiedział dotąd, jak ją kocha!...
Kogo? Ach – – kogo! – –
Po odpowiedź
Pojechał autor w antypody.
Wiedział i w Polsce oczywiście,
Lecz że tak mocno go to ściśnie,
O tym nie wiedział, wolny, młody,
Po tamtej stronie Wielkiej Wody, [s. 154]

Przez chwilę czytelnik może trwać w złudzeniu, że motywacja zachowania postaci zostanie wyjaśniona dzięki bezpośrednim świadectwom NEWś albo Julka jako jego ówczesnego wcielenia (NPJś). Tak się jednak nie dzieje, gdyż opowiedzia-

na przed chwilą „niewiedza” Dziewierskiego wcale nie zostaje „usunięta” na poziomie NEW, dysponującego większą wiedzą o postaci niż ona sama. Owa „niewiedza” okaże się natomiast pretekstem do ucieczki w dygresyjny komentarz, w którym patriotyczna rozterka ogrodnika znajdzie uogólnienie w niezbyt celnej analogii do sytuacji emigranta. Tu bowiem następują, należące do najbardziej popularnych, fragmenty poematu – ten rozpoczynający się zdaniem: „Ojczyzna jest to Węch” (s. 155), i długa enumeracja wspomnieniowych impresji z kraju, spajanych znakiem „+”. Wreszcie narracja ustępuje przed lirycznym *credo* z manifestem politycznym (znanym również jako *Modlitwa*) o incipicie: „Chmury nad nami rozpal w lunę” (s. 163), po którym obszernym rozliczeniem z sanacją i antysemityzmem zamyka się *Rozdział drugi* i zarazem *Część pierwsza* poematu. Opowieść o losach Dziewierskiego i Anielki zostaje na dłużej zawieszona.

Wyprawa za ocean, „po odpowiedź” na „antypody”, to oczywiście nieprawdziwa motywacja opuszczenia kraju przez autora, o czym wiemy z kontekstu biograficznego. Natomiast „autor”, występujący jako figura wpisana w dzieło, ma prawo do każdej autokreacji, a w tym wypadku wcale nie zakłada, byśmy mu uwierzyli. Istotne jest, że znowu zachodzi interferencja poziomów opowieści, implikująca osobistą znajomość „autora” z Dziewierskim, która postać tę uwiarygodnia i przenosi chwilowo w świat wspomnień o autentycznych zdarzeniach. NKF niejako zawiera efemeryczny sojusz z NEWs i przelotnie deleguje go do realnego świata z przeszłości¹⁸. Owe przemieszczenia w kompozycji poematu zawsze są zaledwie dyskretną sugestią, daleką od jakiegokolwiek deklarowania dokumentalnej asercji przedstawianych zdarzeń i postaci, toteż nie można mówić o zawarciu nawet namiastki paktu referencjalnego¹⁹, choćby w minimalnym zakresie, jaki zakłada intencja powieści autobiograficznej. W *Kwiatach polskich* fabuły wspomnieniowe i fikcyjne stykają się ze sobą jedynie punktowo, a związek między nimi do końca utworu pozostaje niepewny.

Część drugą rozpoczyna inwokacja: „Poezjo! Jakie twoje imię?” (s. 179), po której przywoływane są wspomnienia (NEWa) o narodzinach Tuwima jako poety, maturze w 1914 roku i złożonym wówczas w magistracie wniosku, by rzeźbie Pegaza na budynku lecznicy weterynaryjnej przyznać z tej okazji status zabytku. Kwestia autentyczności pisma nie jest tu tak istotna, jak podwojona perspektywa: NEWa przywołuje bowiem punkt widzenia ówczesnego Julka (FPJ).

Dalej następuje opowieść NEWs o działaniach wojennych w trakcie konfliktu światowego (1914–1918), popłochu ludności cywilnej, pożarach i zniszczeniach. Wykazuje ona niemal reporterską naoczność, którą wzmacnia użycie *praesens historicum* i skierowany do czytelnika zwrot „spójrz” (s. 183) – jakby narrator pokazywał fakty utrwalone na fotografii lub w filmie albo wprowadził czytelnika bezpośrednio na scenę wydarzeń. Takie unaocznienie przypomina sytuację opo-

¹⁸ Tego rodzaju przesunięcia, w których instancje autora i protagonisty zostają okazjonalnie utożsamione, mieszczą się w formule „ja” sylleptycznego, opisanej przez R. Nycza (*Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W zb.: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Red. D. Śnieżko. Warszawa 1996, s. 48–53), ale w poemacie Tuwima są bardziej skomplikowane i efemeryczne.

¹⁹ Zob. Lejeune, *op. cit.*, s. 38–43.

wiadania adiutanta, narratora *Reduty Ordona*: „Patrz, tam granat w sam środek kolumny się nurza”²⁰. Stosunki deiktyczne uruchomione zwrotem do adresata jako współuczestnika obserwacji sugerują jednak, że fokalizatorem jest Julek (FPJ) jako świadek wydarzeń, ponieważ ponownie dochodzi do jego przelotnego spotkania z Dziewierskim, którego perspektywa widzenia (FPD) również zarysowuje się na chwilę, oraz z jego wnuczką, a ponadto przed zgłiszczem sklepiku pojawia się Bielska. Jakby aluzyjnie do sceny poprzedniego zetknięcia się tych postaci powraca motyw landrynek, teraz stopionych przez pożar w niejadalną bryłę, co zostaje skomentowane żartobliwym traktacikiem o ich istocie, którą jest pojedynczość: „Landrynka lubi być landrynką” (s. 185).

Perspektywa emigracyjna NEW decyduje o wyborze faktów zapamiętanych w młodości, toteż wydobywa z zasobów pamięci drugi obraz, stanowiący metaforyczną antycypację żeglugi przez Atlantyk: uszkodzony dach i ulewa spowodowały znaczne straty w pokoju Dziewierskiego, więc pojawiła się kałuża, a na niej unosił się model korsarskiego statku z jego kolekcji. Zdarzenie to zostaje skomentowane parafrazą łacińskiej sentencji:

Sprawdziło się przysłowie stare,
Że „vivere non est necesse,
Sed est necesse navigare”. [s. 185]

Podmiotem fokalizacji jest naoczny świadek (FPJ), którego doznanie wzrokowe jako bezpośredniego obserwatora przywołuje emigrant (NEWŚ). Przy czym wspomnienie bliższe, o rejsie przez ocean, nie ma dalszego ciągu, to zaledwie wzmianka, będąca wątpliwą analogią do obrazu modelu żaglowca w kałuży, który ożywia inne zasoby pamięci: dziecięce marzenia o przygodach odkrywców i piratów; zatem podtrzymana zostaje perspektywa FPJ. Ponieważ jednak porównanie modelu żaglowca, jako obiektu zobaczonego wcześniej, do znacznie późniejszych doświadczeń rejsu przez Atlantyk (a nie na odwrót) jest wyraźnym anachronizmem, w tym miejscu czytelnik może znowu się zastanawiać nad porządkiem dwupoziomowej narracji: czy fabuła wchłania okruchy wspomnień, czy też wspomnienia rozszerzają się w fikcję przez apokryficzną konfabulację zapamiętanych faktów? Wolno jednak inaczej odczytać anachroniczną motywację kojarzenia obrazów, pochodzących z różnych czasów i przestrzeni – racjonalizując proces psychologiczny, czyli zakładając, że porównanie powstało jeszcze na pokładzie statku „Angola”, wskutek wtedy dokonanej retrospekcji, a następnie, że retrospekcja ta została przypomniana przez emigranta w Rio. Byłaby to więc retrospekcja w retrospekcji w takim następstwie i zależności: emigrant w 1940 roku wspomina siebie na pokładzie statku i to, jak wspominał na nim model żaglowca widziany w 1916 roku. Uzasadnieniem procesu reminiscencji jest zatem kontekst prawdziwej przeprawy transatlantycznej jako nieoczekiwanego spełnienia dziecięcych marzeń o egzotycznych wyprawach morskich.

Prócz tego, że tworzy ciekawą asocjację, wspomnienie rejsu do Brazylii okazu-

²⁰ A. Mickiewicz, *Reduta Ordona. Opowiadanie adiutanta*. W: *Dzieła wszystkie*. Seria 1: *Dzieła poetyckie, proza artystyczna i pisma krytycznoliterackie*. T. 1, cz. 3: *Wiersze: 1829–1855*. Oprac. Cz. Zgorzełski. Wrocław 1972, s. 18.

je się też użyteczne narracyjnie, umożliwia bowiem powrót do wątku Dziewierskiego przez powiązanie go z epizodem, który wydarzył się już po zakończeniu rejsu Angola. Oto fantazje o konkwistadorach i piratach znajdują jeszcze jedną analogię – do zdarzenia w brazylijskim porcie: emigrant zapamiętał bowiem czarnoskórego taksówkarza, który zaproponował mu podwiezienie do hotelu. Motyw Murzyna (zresztą nietrudny do odnotowania w Brazylii jako świecie przedstawionym) okrażnie więc powraca, co pozwala wznowić opowieść o dręczącym ogrodnika podejrzeniu dawno nieżyjącej żony o zdradę z „Otellem”. Ale tu również ów motyw służy tylko wzmiance podtrzymującej suspens – tajemnicę do końca poematu niewyjaśnioną.

Kontynuację fabuły zapoczątkowuje charakterystyka lokacji mających nastąpić zdarzeń:

Apteka cudem ocalała,
A miałby ogień używanie! [s. 191]

Późniejszy opis dynamiczny jest ciekawy nie tylko dlatego, że focalizacja (FPJ) ujawnia dziecięcą pasję piromańską Tuwima jako domorosłego alchemika, ale także ze względu na potencjalność (zaznaczoną użyciem trybu przypuszczającego) wyobrażonej eksplozji.

Kolejny epizod z pierwszej wojny światowej przywołano we fragmencie powstałym znacznie wcześniej, w kraju, jako osobny utwór *Parademarsz*. Krytycznym obserwatorem pruskiej defilady w Łodzi jest Julek (FPJ), który początkowo występuje w narracji NEWS, wkrótce jednak staje się pełnowymiarowym bohaterem i relacja świadka (NEWS) zmienia się w relację autobiograficzną (NEWa), ale paradoksalnie Julek występuje już nie jako NPJ, lecz postać prezentowana w trzeciej osobie. Podkreśla to dystans NEWa do tego wcielenia, przy zachowaniu perspektywy personalnej owej postaci (FPJ). Wszak po trzecioosobowym zrelacjonowaniu zdarzenia, kiedy „on” jeszcze jako anonimowy „młodzian” i niedawny obserwator defilady „wpadł do cukierni” (s. 194), narracja nagle przybiera formę pierwszoosobową. Zapewne ta niekonsekwencja jest śladem montażowym po niedokładnym dopasowaniu starszego fragmentu tekstu, ale dynamika perspektyw opowiadania i widzenia wydarzeń (zmiana pozycji zewnętrznej na wewnętrzną) organizuje również wartościowanie wspominanych faktów – podtrzymywanie bądź korektę dawnych postaw i poglądów. W tym wypadku punkt widzenia emigranta pozostaje zbieżny z emocjami Julka, jeśli chodzi o sympatie i antypatie polityczne: prorosyjskość i antygermanizm, które kolidują z poparciem dla piłsudczyków jako wyzwoliciele wkraczających z pruską armią. Niemniej przedstawienie zachowań Julka przez NEWa i jego powstrzymanie się przy tym od oceny sugerują wahanie: między całkowitym utożsamieniem się z dawnym wcieleniem a krytycznym do niego dystansem.

W cukierni zbierają się goście reprezentujący ścierające się stronnictwa: jedni entuzjastycznie witają piłsudczyków, inni (endecy) szemrzą przeciw ich pruskim koneksjom oraz mundurom, natomiast „ja” wobec tego konfliktu odczuwa dysonans poznawczy i patriotyczną rozterkę. Pojawia się tam Dziewierski w mundurze legionisty i zwraca się już wyraźnie do „Julka”, pytając go, czemu do legionów nie wstąpił:

Słucham nieprzytomny,
Co opowiada pan Dziewierski, [s. 197]

Dochodzi zatem do kolejnego spotkania postaci, w którym jednoczą się fabuły i przenikają narracje NKF i NEW z fokalizacją FPJ. Z ich rozmowy wynika, że znają się od dzieciństwa (Julka). Scena ta w całym poemacie wyraźnie oraz wprost potwierdza związek wątku fabularnego z autobiograficznym, umacniając sugestię, że postać i wątek Dziewierskiego pochodzą z autentycznych doświadczeń życiowych autora, ale nadal nie rozstrzyga, czy podobną genezę ma cała fabuła. Następna scena rozgrywa się bowiem już poza zasięgiem fokalizacji Julka (FPJ), który wiedzę o przebiegu dalszych zdarzeń mógł czerpać wyłącznie ze źródeł pośrednich. Dziewierski odwiedza adwokata, by omówić z nim dwie sprawy mające w jakimś stopniu naprawić krzywdy i uporządkować przeszłość rodzinną. Po pierwsze: pod wpływem patriotycznego wzmożenia w nowej sytuacji politycznej ogrodnik chce zmienić nazwisko wnuczki, „Iłganówna”, na własne. Po drugie: pragnie ustalić okoliczności śmierci zięcia (rosyjskiego oficera) oraz odnaleźć syna jego domniemanego zabójcy, robotnika poległego na barykadzie.

Wątek Kazika Mergieła powraca niejako w odpowiedzi na poszukiwania Dziewierskiego, ale poza jego wiedzą (a tym bardziej wiedzą Julka), toteż większa część dalszego ciągu fabuły zostaje opowiedziana przez NKF. Historia o biednym dziecku ulicy, chłopcu zarabiającym na życie różnymi zajęciami, skupia się na jego głównym zatrudnieniu: wyrobie papierosów z tytoniu odzyskiwanego z niedopałków. O postaci tej mówi się w trzeciej osobie, z empatią, a warsztat pracy i proces produkcji opisany jest z podziwem i znajomością technologii; narrator przyjmuje zatem punkt widzenia Kazika (FPK).

Napięcie wynikające z oczekiwania na to, że Dziewierskiemu uda się odnaleźć chłopca, sięga zenitu w scenie ich przypadkowego zetknięcia się na ulicy, kiedy Kazik nieskutecznie oferuje swój towar ogrodnikowi, którego ów przygodny kontakt naprowadza wprawdzie na jeden z możliwych tropów (na oko zgadzał się wiek poszukiwanego chłopca), ale nie dochodzi do rozpoznania tożsamości młodego sprzedawcy. Wiedza narratora wyprzedza zatem wiedzę postaci. Dalsze losy Kazika (zwanego też „Śpikulcem” <s. 204>), jego zabawy z grupą rówieśników, którą „dowodzi”, łącznie z fantastyczną wizytą u króla Jana IV Dobrego, wydającego ucztę i dekret ustanawiający „chłopskie prawa” (s. 216), opowiadane są z perspektywy NKF, choć wsparte fokalizacją postaci (FPK), wprowadzającą w świat dziecięcej wyobraźni.

Wspomnienie autobiograficzne (NEWa) o przeprowadzce do stolicy, zamykające *Rozdział pierwszy* i zarazem *Część drugą* poematu:

Nie miałem serca do Warszawy,
Gdy opuszczałem miasto Łódź, [s. 229]

– niejako sugeruje ograniczenie horyzontu wiedzy przygodnego świadka NEWS (i Julka jako jego wcielenia), który utracił kontakt z wybranymi postaciami, znanymi przezeń osobiście. Wskutek zmiany adresu dalsze ich losy znalazły się na dłużej poza zasięgiem jego percepcji.

Część trzecią i *Rozdział pierwszy* otwiera inwokacja: „Wiatr Tobie, Boże, huczał pieśni” (s. 233), w której pamięć i akt kreacji zostają niemal utożsamione ze sobą i z dziełem Stwórcy. Dopełnieniem tego porównania jest refleksja o istocie tragedii. Następuje sekwencja potasowanych migawkowych wspomnień NEW: o bufecie

w Nowym Sączu oraz o, kontrastującym z poruszonym właśnie tematem tragedii, „Wieczorze humoru i satyry”. Przygotowuje to – jako niejasna jeszcze zapowiedź – grunt pod narrację zarówno wspomnieniową, jak fabularną oraz towarzyszące im ambiwalentne emocje: radość i gorycz. Odległe miejsca wydarzeń łączy motyw wiatru: podobny wiał w Inowłodzu, w którym zostaje ukazana 13-letnia Aniela czytająca książkę *Krótki zarys dziejów narodu rosyjskiego*. W tej scenie, przedstawionej w narracji pierwszoosobowej NPJ, Anielę nieoczekiwanie odwiedza Julek i po raz pierwszy w poemacie nawiązuje z nią rozmowę, pytając o losy znajomych osób, po czym gwałtownie interweniuje:

A dziadek, dziadek, gdzie najmiłszy?
Co z panią Bielską? Z prowizorem?
A co w aptecce słyhać?

Milczy

I coś tam sobie szepce tymi
Wargami z lekka mięsistymi,
Schylona chmurnie nad... A co to?
Książka? Ukradkiem? Późną nocą?
Pokaż!

Nieufna i surowa
Podnosi oczy, książkę chowa;
Wyrrywam. Zerwie się i krzyknie
[.]
„A panu co?...” I w płacz. Niech beczy. [s. 239]

Wiek dziewczyny wskazuje, że do spotkania dochodzi w 1918 roku, z czego wynika, że Julek odwiedza Inowłódz już po swej przeprowadzce do Warszawy.

W kolejnej scenie, zaprezentowanej w narracji personalnej NPD, Dziewierski w mundurze legionisty porządkuje grób żony. Potem powraca motyw wiatru, co służy wprowadzeniu do opisu sytuacji meteorologicznej późnej jesieni, ale zarazem stanowi symboliczno-nastrojową zapowiedź wydarzenia politycznego – 11 XI 1918: „Wył wicher, wył, aż dnia się dowył...” (s. 241).

Po owym opisie następuje scena w kościele, gdzie odbywa się uroczysta msza z okazji odzyskania niepodległości. Pojawia się w niej Dziewierski z wnuczką, którą strofuje za to, że wspomina swego ojca, twierdząc, iż mógłby dziś być generałem i dziadek musiałby słuchać jego rozkazów. Scena zostaje przerwana wspomnieniem autobiograficznym NEda o maju w Łodzi, a także dygresją o religijności, porównywanej w różnych poznanych miejscach świata: Rzymie, Rio de Janeiro z Chrystusem-krzyżem na górze Corcovado i na Manhattanie, gdzie napotkał czarnoskórego kapłana. Dygresję tę należałoby uznać za komentarz fabularny, ponieważ powraca po niej scena w inowłodzkim kościele. Prezentowana jest obszernie i szczegółowo, łącznie z psychologią postaci. Narastające napięcie, wzmagane parokrotną retardacją (przez dygresje i portrety uczestniczących w scenie innych aktorów), pozwala mówić o punkcie kulminacyjnym akcji. Rozgrywające się zdarzenia opowiadane są prawdopodobnie już bez udziału Julka jako świadka, przez dysponującego „wszechwiedzą” NKF. Perspektywa jest jednak dynamiczna i niepewna, bo od tego momentu opowieść staje się projekcją świadomości Anielki jako podmiotu focalizacji FPA. Zaraz wszakże pojawia się autotematyczne wytłumaczenie zastosowanego chwytu, pozwalającego wnikać w sferę uczuć postaci:

Dziwność i żal... (To nie ona
 Te słowa myśli, zamysłona,
 Wpłakana ciepłym zapaśnięciem
 W mgłę, mżącą złością światła:
 To ja wyręcza ją uczenie
 W doborze brzmień i słów ocenie;
 Nie ona rządzi poematem.) [s. 251]

Analizy opis psychologiczny sprzecznych emocji Anieli jest dziełem narratora NKF, wreszcie wymyślającego neologizm „miłował” (s. 252) na określenie ambiwalentnego uczucia, które nią rządzi, lecz z czego nie zdaje sobie sprawy.

Scena w kościele rozrasta się, zapowiadając niemal operowy finał. Msza zostaje porównana do przedstawienia teatralnego, ale jego główna aktorka początkowo znajduje się na widowni (w tłumie zgromadzonym w kościele), a dopiero potem jej świadomość ustanawia osobną scenę – niby teatr w teatrze. Perspektywa Anielki, skupionej na bieżącej chwili i zarazem przywołującej pamięć minionych wydarzeń, motywuje interferencję kilku poziomów narracji, obejmujących różne czasy i fakty, które wyjaśniają sytuację postaci, wśród nich te, których nie mogła być świadkiem. Zanim zostanie opowiedziane owo główne zdarzenie w kościele, następuje długa retardacja, składają się na nią fragmenty innych wątków, zarówno kluczowych, jak drugorzędnych, ujętych przeważnie w formie streszczenia. Dowiadujemy się bowiem, że ksiądz Komoda (postać, której charakterystyka przekształca się w karykaturę) jest zielarzem, rywalizującym i skłóconym z aptekarzem Rozpędzikowskim. Potem narracja powraca do sceny w kościele, gdzie Komoda głosi kazanie – niezgodnie z przebiegiem liturgii, gdyż po zakończeniu mszy. Anachroniczność ta jednak nie dziwi w porządku bliskim „strumienia świadomości” pierwszoplanowej postaci, którą jest Anielka (FPA). Kazanie, właściwie jego strzępy, poznajemy tylko w takim zakresie, na jaki pozwala skupienie i rozproszenie uwagi słuchającej dziewczyny. Anielka wychwytuje z niego motyw miłosny z *Pieśni nad Pieśniami*, czy raczej przywołuje go z innych źródeł – jako wspomnienie prywatnej lektury *Biblii*, albo może z warsztatu majsterkowicza dziadka, gdzie znajdowała rozmaite artefakty. Wzbiera w niej pobudzenie erotyczne, skojarzone z tańcem.

Wreszcie sytuacja przedstawiona w formie sceny okazuje się jednak nie bieżącą perspektywą postrzegania przez postać, ale wskrzeszoną z przeszłości, a więc retrospekcją:

– O, jak wyraźnie i widomie
 Zaiskrzył w zjawie czarodziejskiej
 Ów sprzed lat ośmiu ołtarz wiejski [s. 261]

Aniela wspomina bowiem scenę w kościele po ośmiu latach, kiedy jest już występującą w teatrze tancerką:

I gdy z widowni przyciemnionej
 Tysiąc strzał oczu ją przeszywa,
 Napływa na nią czas miniony, [s. 263]

Stwierdzenie, że focalizacja obejmuje zdarzenia z przyszłości, wymagałoby przyznania postaci zdolności do prekognicji, sprzecznego z prawdopodobieństwem, focalizacja zwykle ma zaś podstawy realistyczne. Dlatego zachodząca tu surrealistyczna interferencja czasów może być domeną wyłącznie narratora NKF, który

portretując bohaterkę, dowolnie dobiera materiał fabularny z różnych okresów jej życia, dokonuje również antycypacji, by umotywować kształtowany wizerunek związkami przyczynowo-skutkowymi. Natomiast porządek scen pojawiających się w świadomości dziewczyny może być wyłącznie retrospektywny: Aniela tańcząc na scenie wspomina, jak przed ośmioma laty słuchała kazania, w którym kaznodzieja potępiał zdradę narodową z aluzyjnym wskazaniem na nią jako na owoc owej zdrady, a parafianie przyglądali się temu ze współczuciem. Występując na scenie, mogła wrócić pamięcią do tamtej sytuacji kazania, ale jeśli przyjąć zależność odwrotną, czyli taką, w której kościół kojarzy się dziewczynie z teatralną sceną, to porównywać go mogła jedynie do przedmiotu swych niespełnionych jeszcze marzeń.

Aniela wspomina też rodziców, co zostaje podsumowane w komentarzu:

Czy ich kochała? To zagadka.

Nie wiem. [...] [s. 265]

Łatwiej byłoby przyjąć, że ona sama nie orientowała się w drzemających w niej ambiwalentnych uczuciach (FPA), tymczasem to narrator NKF, wykazujący „wszechwiedzę” i zdolność wniknięcia głęboko w świadomość postaci, nagle przyznaje się do niewiedzy i bezradności w diagnozowaniu uczucia dziewczyny. Można by zrozumieć owo wycofanie się z kompetencji, gdyby chodziło o brak dopływu informacji do narratora personalnego NPJ, który prócz tego, że zdobywa wiedzę dzięki efemerycznej współobecności w świecie przedstawionym, czerpie ją prawdopodobnie również pośrednio – od świadków sceny w kościele. Tryb opowieści jednak okazuje się wciąż suspensem – większym niż wzmiankowana przez narratora NKF zagadka psychologiczna dotycząca miłości Anieli do rodziców.

Potem zostaje opowiedziany trzypiętrowy sen Anieli, który zaciera porządek zdarzeń, dopuszczając oniryczne zarówno retrospekcje, jak i antycypacje, gdyż śnić można nie tylko o tym, co się wydarzyło, ale też o tym, co wydarzyć się powinno (pragnienia i lęki), wydarzy się w przyszłości lub nie spełni się nigdy:

Otóż tańcząca (co w kościele
Kazania słucha jednocześnie)
Wspomnieniem wpelza pod wspomnienie...
Są takie sny: sen śni się we śnie.
Trzy kondygnacje: 1) Wiatr się wzmacza
W muzycznym lesie. Jęk mazurka
Porywa myśli, jak huragan,
I w szopenowym listopadzie
Wiruje oficerska córka.
2) Gdy ksiądz „moskiewskich zbirów” gromi
I „rzundy carskich sług mordercze” –
Gniewnie zaczyna tłuc w niej serce,
Na twarz gorące biją pasy;
Powolnym półobrotem głowy
Wymierza prosto w twarz dziadkowi
Wzrok groźnie o coś pytający...
Bez odpowiedzi. – 3) W tym momencie
Kościół w jej wizji zaczął mętnieć,
Maleć i ściemniać się. Noc duszna
W komórcie przy aptece. [...] [s. 266–267]

Dalej dochodzi do przypomnienia sceny z molestowaniem Anieli przez apteka-

rza. Sekwencja oniryczna zachowuje jednak porządek logiczny podwójnej retrospekcji i nie trzeba pomocy psychoanalityka, by zrozumieć, jaki związek istnieje między trzema wydarzeniami. Motywacja następstwa obrazów wydaje się jasna: ujawnia implikację, która pozwala się zapisać spójnikiem „ponieważ”: zdarzyło się 1), ponieważ wcześniej zdarzyło się 2), a to zdarzyło się, ponieważ wcześniej zdarzyło się 3). Zgodnie z założeniami psychoanalizy źródłem (zła i nieszczęścia) jest zatem trauma z dzieciństwa. Aptekarz leczył swą niemoc płciową balsamami, ale bez skutku. Dopiero jego pożądanie Anieli i zaloty do niej wzmogły potencję. Nęcił ją pornografią i pokazem cieni na ścianie. U dojrzewającej dziewczyny spowodował pierwsze pobudzenie erotyczne, lecz nie dowiadujemy się, czy doszło do gwałtu. Z narracji wynika, że największym złem, jakie wyrządził Anieli, było wyjawienie prawdy o jej pochodzeniu (z toksycznego połączenia krwi polsko-rosyjskiej) i wywołanie kompleksu mieszańca.

Następnie powraca scena kulminacyjna w kościele, rozbudowana z operowym rozmachem, i stanowi wciąż centrum orientacji czasowej, choć chronologicznie została umieszczona w fabularnej przeszłości, jako wspomniana przez występującą w teatrze tancerkę. Ciągłe trwa kazanie księdza Komody, Aniela słucha i cofa się myślami do zalotów aptekarza, co powoduje u niej pobudzenie seksualne, którym „zaraża” wpatzonego w nią kaznodzieję. A ten, by zwalczyć swą pokusę, wygania Anielę z kościoła; sam jednak mdleje, uderzając głową o balustradę ambony. To finał długiej sceny, zamykającej inowłodzko-łódzki etap życia głównych bohaterów. Dziewierski decyduje się na przeprowadzkę z wnuczką do Warszawy i tam toczyć się będą ich dalsze losy.

Rozdział drugi w *Części trzeciej* poematu rozpoczyna się wprowadzeniem postaci, o której wcześniej pojawiały się jedynie wzmianki: Fryderyka Alfreda Folbluta, w skrócie akronimowym zwanego Fafem. Z obszernego przedstawienia jego genealogii dowiadujemy się, że jest synem fabrykanta Artura, birbanta i lwa salonowego, chcącego żyć jak arystokrata. Mimo szlachetnych wysiłków matki, która pragnęła w nim zaszczyć wzniosłe ideały, został utracjuszem i dziwkarzem. Jego charakterystyka przypomina Puszkiniowski portret Oniegina, ale narrator nie obdarza Fryderyka sympatią, przeciwnie, jego bogactwo ukazuje krytycznie i satyrycznie, kontrastując je z własnym (autora) ówczesnym ubóstwem. Także w odniesieniu do tej postaci rodzi się pytanie o jej miejsce w porządku narracji: czy Fryderyk jest niezależnym tworem wyobraźni w świecie fikcji opowiedzianej przez NKF, czy też mieści się w sferze wspomnień NEWS lub Julka (NPJs)? Pojawia się wszak sugestia bezpośredniego świadectwa i przynajmniej jednostronnej znajomości, a więc znowu przecinają się wątek postaci z wątkiem wspomnieniowym.

Tymczasem jednak widzimy Fafa w łóżu. Wskutek długiej retardacji akcja zatrzymuje się: przed oczami czytelnika roztacza się panoramiczna wizja minionej wojny oraz jej końca, z odzyskaniem niepodległości. Potem następuje powrót do kontrastowo komfortowej sytuacji postaci: „Faf dopił kawę” (s. 295), która przejściowo staje się fokalizatorem (FPF), kiedy wspomina swoje hulanki i wieczór w kawiarni poetyckiej z udziałem Słonimskiego. Przedmiotem retrospekcji są więc realnie istniejące miejsce i osoba skamandryty, które naturalnie łączą się ze wspomnieniem autobiograficznym (NEWS), ale jedynie na moment – mamy tu wszak do czynienia zaledwie z sugestią, że Julek i Faf uczestniczyli w tym samym wydarzeniu kultu-

ralnym, lecz niekoniecznie doszło do ich spotkania. Podobna sugestia zbliżenia, również bez wyraźnego stwierdzenia bezpośredniego kontaktu z postacią, następuje po ogólnikowym wyznaniu, które podkreśla synchronię wątków, lecz nie tożsamość miejsca, gdzie mogłoby dojść do zetknięcia się Julka z Fafem: „W tych czasach autor tej gawędy” (s. 299). Po owych słowach pojawia się bowiem wspomnienie NEWa o życiu w kuchni i ubóstwie, skonstrastowanym z przepychem salonu. Potem zaś – opis salonu, z którego Faf wzywa służbę. Nie ma mowy o tożsamości tych miejsc na poziomie autobiografii i fabuły, zaznaczona została jedynie analogia, czyli oba wątki łączą się znów „bezdotykowo” i tylko metaforycznie, a w tym przypadku nawet okreźnie. Julek nie jest gościem salonu Fafa, choć mógł odwiedzać kuchnię, ponieważ znał zatrudnioną tam kucharkę, którą została Bielska, ta z kolei rekomendowała Anielę (swoją chrześnicę) na służącą Fafa, Dziewierskiego zaś na jego ogrodnika. Wnętrze wypełnione bogatymi przedmiotami z monogramem właściciela: „F”, oglądamy oczami Anieli (FPA) – w opisie realizującym „model operacyjny”²¹, gdyż najpierw zostają wymienione naczynia i sztucce, jako najbliższe kuchni i obowiązkom służącej – poczynając od monogramu na łyżeczce, któremu dziewczyna przypatruje się z bliska podczas picia herbaty. Być może wieści o tych wyglądach i zdarzeniach docierają do Julka właśnie przez kuchnię, niestety znów brakuje wyraźnej informacji o ich źródle.

Jednoznacznie natomiast wspomina się o kontakcie Dziewierskiego z Julkiem i prośbie o współpracę, ogrodnik zamierza bowiem zatrudnić go jako dostawcy tekstów do planowanego teatru marionetek. Kolejny raz – niczym na początku – ogrodnik staje się fokalizatorem FPD. Dowiadujemy się, że Faf pożąda Anieli, którą chce uczynić utrzymanką, lecz na razie zatrudnia ją do opieki nad swą chorą matką Amelią (zwaną Muszką). Na chwilę poznajemy perspektywę Anieli i jej postrzeganie Muszki (FPM) – zawarte w opowieści o tym, jak matka Fafa pielegnowała swój płód, sięgając do muzyki i poezji, oraz że napisała w tej sprawie list do Elizy Orzeszkowej. Ową opowieść przerywa nie bardzo pasujący do kontekstu traktat o miłosierdziu, a zaraz pod nim umieszczono napis: „KONIEC TOMU PIERWSZEGO”, zapowiadający kontynuację poematu. Wątki urywają się, fabuła pozostaje nieodmknęta i wyraźnie otwiera się na ciąg dalszy, jego przebieg częściowo pozwala się przewidzieć na podstawie luźnego fragmentu, który prawdopodobnie miał się znaleźć w tomie drugim. Jest to scena projektująca przecięcie się wątków Anieli i Kazika po tym, jak przypadkowo spotykają się przed kwaciarnią „Złocieni”. Sytuacja ta zwiastuje ponadto konflikt Anieli z pracodawcą. Planowany dalszy przebieg zdarzeń jest jednak niezany.

Kreator tekstu

Otwartość układu fabularnego ulega wszak podważeniu w *Epilogu tomu pierwszego*, gdzie domyka się rama kompozycyjna z powracającym motywem bukietu.

²¹ Charakterystykę tego modelu (jednego z trzech) dokonana przez J. Sławińskiego (*O opisie*. W zb.: *Studia o narracji*. Red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński. Wrocław 1982, s. 28–29) trzeba uznać za najbardziej przekonującą; natomiast mniej przekonuje typologia Bał (*op. cit.*, s. 46–47), która wyodrębnia aż sześć typów opisu.

W kontekście emigracyjnej genezy utworu, którą przedstawiają NEW i rzadziej NEŻ, niepewna dotąd sytuacja narracyjna całości zostaje (tymczasowo) rozstrzygnięta: utwierdza się nadrzędna pozycja kreatora fikcji (NKF) przemieszczonego na zewnątrz. W *Epilogu* powraca również zwrot do adresata, ale znajduje nowe uzasadnienie i zyskuje inny sens. W perspektywie napisanej i gotowej do odczytania całości utworu bukiet staje się bowiem alegorią w pełni wykreowanej fikcji: zamkniętego świata przedstawionego, czyli rzeczywistości wirtualnej – istniejącej warunkowo, jedynie dzięki tekstowi, który ją wytwarza, oraz dostępnej czytelnikowi wyłącznie przez słowa. Mówi o tym fragment:

Patrz!

Patrzę. Tak do raju wglądał
Ciekawy swoich stworzeń Pan Bóg.
Tam, z kwietnych narodzeni przyczyn,
Ludzie swe losy wróżą z kwiatów
I liczą wiersze poematu,
Jak więzień dni zostało liczby. [s. 330]

Tu oczywista jest, jako już bezspornie prawomocna, perspektywa autotematyczna, znana również z *Beniowskiego*: autor gotowego dzieła przypatruje się mu z krytycznym dystansem (ale i zachwytem) – niby malarz, który, odłożywszy pędzel, cofa się od sztalugi, by ocenić finalny efekt własnej pracy. W ten sposób kreator fikcji (NKF) utożsamia się z kreatorem tekstu, czyli autorem.

W metaforycznym „więzieniu” – niby wystawionej na scenie klatce, skazańcami stają się na równi z postaciami wszyscy narratorzy, niezależnie od pozycji, jakie zajmowali w poemacie. Do ostatniego wersu odliczać mogą czas do wyjścia na wolność. Będzie to wszak tylko zwolnienie warunkowe, pociągające za sobą alternatywne konsekwencje: jeśli figury te mają pierwowzory realne, wrócą do porządku swych prawdziwych biografii i historii; jeśli natomiast są całkowicie zmyślone, znikną po zakończonej lekturze, pozostawiając ślad jedynie w pamięci czytelnika.

Tymczasem na zewnątrz funkcjonuje już tylko nieokreślony narrator autorski, który przyłącza się do również zewnątrztekstowej „widowni”. Obserwuje on wspólnie z czytelnikiem napisane dzieło, antycypując niejako przyszłą focalizację wydrukowanej książki. Fokalizacja ta musiałaby objąć zatem trzy przenikające się warstwy: tekst (w którym rytm jambów w domyślnym schematycznym zapisie stóp metrycznych przypomina regularną kratę), wszystkie zamknięte już narracje i focalizacje oraz cały świat przedstawiony z postaciami i fabułą. I, tak samo jak czytelnik, musiałaby przyjąć odwrotną niż podczas aktu tworzenia kolejność warstw poematu, zgodną z porządkiem percepcji w lekturze: tekst – opowieść – fabuła, ponieważ w akcie czytania najpierw postrzegamy tekst, następnie z tekstu odczytujemy opowieść (narrację), która finalnie powiadamia nas o fabule²².

²² Perspektywę czytelnika przyjmuje również Bał (op. cit.), omawiając kolejno: struktury tekstu i jego formy językowo-stylistyczne, następnie problematykę narracji („opowieści”) i jej aspekty, a dopiero na końcu elementy fabuły – jako przez narrację ustanawiane. Warto zwrócić uwagę na ten porządek, ponieważ we wcześniejszych opracowaniach najczęściej punktem wyjścia była struktura fabularna, natomiast narrację traktowano jako funkcjonalnie służebną warstwę

Według koncepcji Romana Ingardena oznacza to percepcję czytelnika obejmującą cztery ułożone w hierarchicznej zależności i zespolone związkiem przyczynowo-skutkowym warstwy dzieła literackiego: brzmień (wiersz jambiczny), znaczeń (desygnaty słów), przedmiotów przedstawionych (elementy świata przedstawionego) oraz wyglądom uschematyzowanych, które można rozumieć jako stereotypy wyobrażeniowe odbiorcy, kształtujące się w procesie dokonywanej przezeń konkretyzacji.

Najsilniej taki porządek ujawnia poezja, eksponująca przede wszystkim właśnie tekst – stawiający opór przez nietransparentność idiolektu, który manifestuje pełną świadomość sztuczności wykreowanej opowieści, a ta z kolei dopiero na trzecim poziomie ustanawia fikcję. Natomiast *explicite* ową sztuczność częściowo demaskują zawarte w poemacie refleksje autotematyczne i metapoetyckie, zwłaszcza ta otwierająca *Część drugą* i będąca apoteozą nierealistycznej struktury narracji. Warto do niej powrócić po zakończonej lekturze całości, by odczytać ją *implicitie* jako manifest programowy:

Poezjo! Jakie twoje imię?
 Tworząca? Cóż ty tworzysz? Siebie.
 Krzesiwem jesteś – ogniem – dymem –
 Żniwem się złocisz w samym siewie.
 [.]
 Ty gwiazdą jesteś i jej śladem.
 O, czaro, która sama przez się
 Już winem jest i upojeniem,
 I pieśnią pijaną jednocześnie,
 A potem samą sobą we śnie,
 A potem – o tym śnie wspomnieniem, [s. 177]

Jeśli manifest ten odnieść również do struktur fabularnej i narracyjnej, to liczne przemieszczenia powodujące dezorientację, niekonsekwencje, omyłki i załamania logiki uzasadni idea przenikania i wielokrotnych odbić wzajemnych, w których mieszają się przyczyny ze skutkami, podmioty wypowiedzi poetyckiej z jej przedmiotami (tematami), a wysiłek pamięci autobiograficznej z wolą kreowania niepodległej fikcji.

wtórna, gdyż o fabule powiadamiająca. Dla polskiego badacza oczywiste wydaje się w tym kontekście odwołanie do monografii R. Ingardena *O dziele literackim* (Wyd. 2. Warszawa 1988) i wyodrębnionych tam przezeń „warstw” dzieła literackiego (s. 52–58). Podobnie w przypadku innego problemu: Bał (*op. cit.*, s. 47) przy okazji teorii opisu wspomina o „miejscach niedopowiedzenia”, podczas gdy znacznie dokładniej tę kwestię wyjaśnia polski badacz (*O dziele literackim*, s. 316–326), pisząc o „miejscach niedookreślenia”. Niestety fundamentalna praca Ingardena znalazła się poza horyzontem rozważań Bał (choć przecież oryginał powstał w dostępnym, także dla holenderskiej autorki, języku niemieckim); jest zresztą powszechnie ignorowana przez uczonych zachodnich. Pozostaje więc postulować taką integrację badań (nie tylko narratologicznych), która objęłaby również „przeoczone”, lecz przydatne w narratologii teorie.

Abstract

PIOTR MICHAŁOWSKI University of Szczecin
ORCID: 0000-0002-8716-9655

**“LUDZIE SWE LOSY WRÓŻĄ Z KWIATÓW [PEOPLE TELL THEIR FORTUNE
FROM FLOWERS]” JULIAN TUWIM’S “KWIATY POLSKIE” (“POLISH FLOWERS”)
IN A NARRATOLOGICAL PERSPECTIVE**

The article is an attempt at a narratological interpretation of Julian Tuwim’s poem, in which the fictional plot is inextricably mixed with an autobiographical thread. As a result, the position of the narrative subject and his position in the world presented are altered, as are those of the personal narrators and focalizers. Though the subject of memories is one of the protagonists and has varying degrees of contact with the characters who participate in the fictional narrative, he also appears in peculiar situations in which the range of information about the deeds of other characters that he possesses cannot be justified by his copresence in the course of action. The autothematic fragment of the poem is treated as a key to the technique of creation employed in the work, but it also complexifies the mechanisms of fictional creation. The figure responsible for that is gardener Ignacy Dziewierski one of the main protagonist, erstwhile third person singular character. A suggestion placed at the end of the piece is that it was Tuwim who conjured all the figures when observing the making of a floral bouquet described in the first lines of the work.

MARTA BARON-MILIAN Uniwersytet Śląski, Katowice

AWANGARDOWE KOLEKTYWY ANATOLA STERNA

Jestem pokryty miliardem ust
zorganizowanym proletariatem komórek
buntem gardzieli.

Ten tłum szalejących bachantek – to centymetr mej skóry

– takimi słowami Anatol Stern zamyka opublikowaną w 1925 roku *Europę*, swój najsłynniejszy poemat¹. W intensywnym i niepokojącym obrazie podmiotu skupiającego w sobie mnogość zbuntowanych głosów, osobliwie zorganizowanych w „komórkowej” współpracy, Stern stawia czytelnika – analogicznie do wielu innych swoich tekstów – przed problemem kolektywu i kolektywnych możliwości poetyckiego głosu. Pisz te słowa jako były futurysta, ugruntowany już na pozycjach lewicowych, o władnięty niewątpliwie rozwijaną chociażby rok wcześniej na łamach periodyku „F24. Almanach Nowej Sztuki” ideą „artysty kolektywnego”², która w świetle treści zawartych w poemacie *Europa* jawi się jako koncept organiczny. Jeśli „artystą kolektywnym” miało być – zgodnie ze stwierdzeniem Stefana Kordiana Gackiego z pierwszego numeru czasopisma – „społeczeństwo”³, obraz ten byłby zarazem wizją uspołecznienia sztuki i organicystyczną fantazją o „zorganizowanym proletariacie komórek”, które składałyby się na dziwne, gniewne ciało „artysty kolektywnego”. Jak jednak mogłoby się to dokonać? Wiemy na ten temat niewiele, zaledwie tyle, ile odsłania przed nami niezwykła metafora Sterna.

„Oto moment kolektywu w Nowej Sztuce!”⁴

Tak pojmowany „artysta kolektywny” – ukształtowany na mocy zniesienia granicy między życiem a sztuką, ulepiony z awangardowych wyobrażeń o sztuce w służbie proletariatu, fantazmatów o „pracownikach Nowej Sztuki” i o ich zwartych szeregach na „froncie”⁵ walki o przyszłość – pozostaje nigdy niezrealizowanym projektem

¹ A. Stern, *Europa* (1925). W: *Wiersze zebrane*. T. 1. Oprac. A. K. Waśkiewicz. Kraków 1986, s. 206.

² Zob. m.in. S. K. Gacki, *Sztuka ludzka*. „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 15. – A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*. Jw., nr 2, s. 46.

³ Gacki, *op. cit.*, s. 15.

⁴ Stern, *O poetach Nowej Sztuki*, s. 46.

⁵ Redakcja, *Front Nowej Sztuki*. „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 2.

awangardy. Pracuje on wszakże wyjątkowo intensywnie, przez krótki czas napędzając ideę awangardowej współpracy, współdziałania twórczego, kooperacji artystycznej. Koncepcja „artysty kolektywnego” dochodzi do głosu na łamach małego awangardowego periodyku – stanowiącego jeden z najważniejszych ośrodków awangardowej współpracy – efemerycznego, prowizorycznego, niekomercyjnego, antyhierarchicznego bytu, za pośrednictwem którego jednocześnie pisarze jako „pracownicy Nowej Sztuki”, by niebawem znów się rozprzecznać. W tamtym momencie budują wszakże spójną narrację, odzwierciedlającą w tym konkretnym przypadku zarazem – czytamy u Aleksandra Wójtowicza – „logikę integracji i dezintegracji, kryzysu i nowego początku”⁶. Sama idea kolektywności oddziałuje natomiast na najróżniejsze praktyki artystyczne: zbiorowe i indywidualne, grupowe i sieciowe, eksperymentalne i zaangażowane.

Kolektywne marzenie o zmianie świata za pośrednictwem sztuki – to niewątpliwie właściwość, która łączy wszystkie awangardy. Moc tego utopijnego marzenia jest siłą nośną ich działań i siłą spajającą ich relacji, formujących się wokół podobnych celów wyznaczanych praktyce artystycznej, traktowanej jako wspólna sprawa. Zorientowane na ponadjednostkowy cel awangardowe kolektywy i wspólnoty artystyczne z początku XX wieku oparte na więziach zawiązują się na wiele sposobów, których mnogość, różnorodność i złożoność niespotykana w innych momentach historycznych, stwarza zarazem możliwość głębokiego wglądu w formy kolektywności artystycznej, wspólnot twórczych i łączących je relacji.

Niewątpliwie idee i praktyki awangardowej współpracy badane w kontekście literatury polskiej ujawniają styczność z momentem historycznym, w którym się formują. Jeśli narodziny polskich ruchów awangardowych łączą się w czasie z ponownymi narodzinami polskiego państwa po 1918 roku, formy kooperacji artystycznej zawiązywane w ramach awangardy muszą pozostawać w szczególnym kontakcie z intensywną publiczną dyskusją o kształcie narodowej wspólnoty, formujących się w nowej sytuacji stosunkach społecznych oraz możliwościach jednoczącego działania na rzecz odbudowy państwa. Ten historyczny kontekst odzyskanej niepodległości, a także związanej z nim euforii społecznej – w świetle której wyjątkową istotność zyskują wszelkie działania kolektywne i wspólnotowe – wyznaczają w Polsce społeczne i polityczne ramy dla awangardowego odchodzenia od indywidualistycznego myślenia o sztuce na rzecz myślenia ponadjednostkowego oraz kształtowania się polskiej awangardy w bardziej odmiennych kontekstach politycznym i społecznym, niż ma to miejsce w przypadku innych awangard europejskich po pierwszej wojnie światowej. Wzrost nastrojów narodowych wiąże się także ze zmianą sytuacji wspólnot mniejszościowych, przekładającą się na publiczny odbiór sztuki tworzonej przez reprezentantów mniejszości, a co za tym idzie – na specyficzny kontekst, w którym dochodzi do formowania licznych mniejszościowych kolektywów artystycznych (żydowskich, polsko-żydowskich, polsko-litewskich). Idee współpracy stają się zatem wówczas dla polskich awangardowych twórców tematem

⁶ A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka. Początki (i końca)*. Kraków 2017, s. 65. Na temat formowania się frontu „Nowej Sztuki” badacz pisze szczegółowo także w kontekście idei „lewicy literackiej” oraz konkurujących ze sobą narracji o awangardowej współpracy na rzecz nowej rzeczywistości (*ibidem*, s. 58–68, 109–111).

szczególnie istotnym nie tylko ze względu na dobrze rozpoznane oddziaływania międzynarodowych awangardowych ruchów i grupowości utożsamianej z awangardą, ale także ze względu na lokalny kontekst i wyjątkowy moment historyczny, w którym kolektywność przedstawia się jako idea i praktyka znacząca w perspektywie narodowej i mniejszościowej. Samo pojęcie pojawia się w tekstach twórców polskiej awangardy literackiej stopniowo, a skonkretyzowana już wizja kolektywności w sztuce zaczyna przybierać na sile w związku z coraz wyraźniejszym zajmowaniem przez awangardystów pozycji lewicowych⁷ i klarowania się społecznej utopii awangardy⁸. Jednocześnie od początku wzbudza kontrowersje i prowokuje polemiczne głosy.

Wielokrotnie wskazywano na znamienne sprzeczność związaną z relacją między kolektywnym charakterem awangardowych działań a indywidualną praktyką twórczą, opartą na micie oryginalności⁹, inwencji, wynalazczości, ostatecznie zaś – o czym szeroko pisała Marjorie Perloff – idei pozornie tylko przeniechanego geniuszu¹⁰. Renato Poggioli za jeden z awangardowych „aksjomatów” uznawał to, że awangarda jest wystąpieniem grupowym, natomiast „wszystkie zwyczajowe manifestacje sztuki nowoczesnej, a dokładniej sztuki awangardowej, dają się zidentyfikować jako ruchy”¹¹. Traktując podobne stwierdzenie jako oczywisty punkt wyjścia, Charles Russel przedstawiał krytyczne spojrzenia na awangardową ideę kolektywności:

choć pojęcie przodującej pozycji jest wzmocnione przez przyłączenie się poety do grupy i chociaż większość awangardowych ruchów eksperymentuje z pewnymi formami twórczości kolektywnej – zasadniczym czynnikiem estetycznej innowacji dla awangardowych pisarzy i artystów pozostaje pojedynczy pisarz i artysta, który rozwija wyróżniający go styl i którego poszczególne dzieła proklamują nowe wizje, nowe języki i nowe przyjemności estetyczne. Owa niepokromiona kreatywność jednostki jest wychwalana przez następujące po sobie fale awangardowych artystów i jakakolwiek próba podporządkowania indywidualnej wyobraźni – czy to ustalonej estetycznej tradycji, czy to przyjętemu z zewnątrz politycznemu programowi – spotyka się niezmiennie z oporem awangardy¹².

Spór ten nie zaczyna jednak wybrzmiewać dopiero po latach w tekstach teoretyków i historyków awangardy, ale toczy się również – można powiedzieć – na gorąco.

⁷ Temat ten omawiany był w kontekście polskiego futuryzmu i awangardy wielokrotnie. Zob. m.in. S. R. Lee, *Trudne przemyślenie. Polska awangarda poetycka w kręgu idei lewicy (1918–1939)*. Warszawa 1982. – Z. Jaroński, *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej Dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa 1983. – M. Stępień, *Polska lewica literacka*. Rozdział *Dwie literatury* napisał K. Woźniakowski. Warszawa 1985.

⁸ Zob. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*. Warszawa 1990.

⁹ Jak pisze R. Krauss (*Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*. Przeł. M. Szuba. Gdańsk 2011, s. 163), ukazując w tym zakresie kolejne sprzeczności: „Jeśli pojęcie awangardy może być rozumiane jako funkcja dyskursu oryginalności, to faktyczna praktyka sztuki awangardowej zazwyczaj ujawnia, że »oryginalność« jest założeniem roboczym, które wynika z powtórzeń i powrotów”.

¹⁰ M. Perloff, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago 2010.

¹¹ R. Poggioli, *Teoria awangardy*. W zb.: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*. Red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser. Kraków 2020, s. 20 (przeł. Ł. Kraj).

¹² Ch. Russel, *Konflikt między awangardową wyobraźnią i „praxis”*. Przeł. J. Pluciennik. „Teksty Drugie” 2001, nr 5, s. 168.

W otwartej na gruncie polskim dyskusji sprzeczność: indywidualne–kolektywne, przybiera formę pełnego napięć sąsiedztwa pomiędzy indywidualizmem a uniwersalizmem, kultem jednostki i egotyzmem a „wolą zbiorowości”¹³, przejawami myślenia romantycznego występującego w literackich manifestach w paradoksalnej bliskości z ideami kolektywnej pracy a pozytywistycznymi wizjami organicyzmu i pracy u podstaw¹⁴. Podobną debatę na temat awangardowej kolektywności i indywidualistycznych tendencji prowadzi w 1924 roku na łamach „F24. Almanachu Nowej Sztuki” Stern, choć dyskusja przebiega wówczas w tonie znacznie bardziej emocjonalnym. Czytamy w otwartym *Liście do redaktora „Almanachu Nowej Sztuki”*:

„Kolektyw – powie ten, czy ów – ależ to *»fokomek«*, to błaga! Jesteście skrajnymi indywidualistami!” Jest to zdanie specjalnie rozpowszechnione. Nawet Ypsylon, parodiując któryś z mych wierszy w „Szczutku”, pisał swego czasu:

Furda Newton i Kopernik
Pierwszy – trąba, drugi piernik,
Wszystkich światów oś bezmierna
Niech się kręci koło Sterna.

I – doprawdy autor tego poemaciku niechcący odgadł wiele¹⁵.

Cytowany tu nieprzychylny parodysta ze „Szczutka”, zarzucający futuryście egotyzm, oczywiście bez trudu odgaduje i ujawnia ów wskazany już paradoks, który jednak Stern przechwytuje i wyzyskuje dla własnych awangardowych celów, tłumacząc z pełnym przekonaniem:

Istotnie, każdy artysta Nowej Sztuki wygrywa samego siebie. Ale wygrywa metodą wydartą współczesnemu życiu i w celu zsyntetyzowania życia emocjonalnego współczesnej mu zbiorowości. Oto moment kolektywu w Nowej Sztuce!¹⁶

Nie ma wątpliwości, że takich momentów będzie w awangardowej twórczości Sterna sporo, lecz żaden z nich nie będzie wolny od zarysowanej sprzeczności. Wielokrotnie autorowi *Europy* zostanie však przypisana rola tego, który idee awangardowej kolektywności demontuje nie jawnie, ale na najgłębszym poziomie. „Być może, to właśnie dźwięki liry Sterna przebijają spod propozycji, które klóć się z główną inspiracją *Jednodniówki* – z duchem anonimowego kolektywu” – zauważa Stephen Richard Lee¹⁷. Mimo wszystko w historii zmieniających się praktyk twórczych relacjonowanej z perspektywy artystów Stern musiałby zapisać się szczególnie jako ten, który opowiada ją nie w pierwszej osobie liczby pojedynczej, lecz liczby mnogiej. Bardzo wyraźnie eksponowane przez autora *Europy* awangar-

¹³ J. N. Miller, *Kryzys egotyzmu*. „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1, s. 47.

¹⁴ Zob. H. Zaworska, *Przemiany polskiego futuryzmu*. W zb.: *Literatura polska 1918–1975*. Red. nauk. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 1. Warszawa 1975, s. 66–67. – Lee, *op. cit.*, s. 52–55. Istotną, także dla twórców polskiej awangardy, inspiracją do połączenia „indywidualnego aktu ze zbiorowym wysiłkiem” (Lee, *op. cit.*, s. 54, przypis 15) staje się tutaj twórczość S. Brzozowskiego, choć jego wpływ w tym zakresie, jak twierdzą badacze, przeoczono.

¹⁵ Stern, *O poetach Nowej Sztuki*, s. 46.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Lee, *op. cit.*, s. 54.

dowe „my” organizuje większość tekstów i wystąpień Sterna o charakterze meta-literackim, wspomnieniowym, historycznym i krytycznym jako część – konsekwentnie, a może nawet nieco obsesyjnie – budowanej *ex post* legendy polskiego futuryzmu i awangardy.

Diaboliczne pytanie

Zbiór awangardowych kolektywów Sterna jest zresztą imponujący. W różnego typu kooperatywy artystyczne wchodził z wyjątkową pasją – wymienić tu można te najważniejsze – Stern i Aleksander Wat we wspólnych praktykach awangardowych: neofuturystycznym TAK¹⁸, prymitywistycznym GGA, szalonym *Nieśmiertelnym tomię futuryz*; Stern, Wat, Gacki itd. w eklektycznym tomie *To są niebieskie pięty które trzeba pomalować*¹⁹; Stern, Wat i Henryk Berlewi w wywrotowych akcjach performatywnych na pograniczu sztuk²⁰; Stern wspólnie z innymi futurystami w *Nożu w bżuhu*²¹; Stern, Bruno Jasieński i Mieczysław Szczuka razem w tomie *Ziemia na lewo*²²; Stern i Gacki jako „robotnicy” tworzący „front Nowej Sztuki”²³; Stern, Szczuka i Franciszka oraz Stefan Themersonowie we współpracy nad intermedialnymi formami poematu *Europa*²⁴; Stern i Berlewi konstruujący powojenną narrację o awangardzie i podejmujący wspólne przedsięwzięcia artystyczne; aż wreszcie Anatol i Alicja Sternowie w licznych realizowanych razem projektach przekładowych i filmowych, na które niezwykle światło rzuca przepastne Archiwum Sternów. To tylko część interakcji, spośród wielu kolektywnych praktyk artystycznych Sterna, których ideą wydawał się zafascynowany – być może tak bardzo, jak żaden inny twórca polskiej awangardy²⁵. Dowód na to dają rozmaite – rozsiane w jego dziełach: we wspomnieniach, listach i zapiskach – opowieści o wspólnym kreowaniu i ujawniającej się w nim niezwyklej energii awangardy, o twórczym przepływie myśli i szansie na zbiorowe zainterweniowanie w świat za pośrednictwem sztuki.

Gdy jednak w 1958 roku – po 40 latach od futurystycznego debiutu – Stern

¹⁸ Neofuturzy [A. Stern, A. Wat], *TAK* (druk ulotny). [Warszawa 1918?]. Zob. B. Śnieci-kowska, „TAK” odnalezione! Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów. „Teksty Drugie” 2019, nr 3.

¹⁹ A. Stern, A. Wat: *GGA. pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. dwumiesięcznik prymitywistów*. Warszawa 1920; *To są niebieskie pięty które trzeba pomalować*. Odp. kier. gł. S. K. Gacki. Warszawa 1920; *Nieśmiertelny tom futuryz*. Warszawa 1921.

²⁰ A. Stern, A. Wat i H. Berlewi wspólnie organizowali pierwsze futurystyczne wieczory, których nieodłączną częścią były projekty plakatów autorstwa Berlewiego. Zob. K. Pietrych, *Młodzieńcze intermedia Aleksandra Wata (Anatola Sterna i Henryka Berlewiego)*. „Porównania” 2021, nr 1.

²¹ *Nuż w bżuhu. 2 jednodziułka futurystuw*. [Red., wyd. B. Jasieński, A. Stern]. Kraków-Warszawa 1920.

²² A. Stern, B. Jasieński, *Ziemia na lewo*. Okładka, układ graf. M. Szczuka. Warszawa 1924.

²³ Redakcja, *op. cit.*

²⁴ Pierwodruk *Europy* A. Sterna opublikowany został w lubelskim czasopiśmie „Reflektor” (1925, nr 2). Poemat wraz z projektem graficznym Szczuki ukazują się w 1929 roku. Szczegółowych informacji o kolejnych wydaniach *Europy* dostarcza artykuł A. Wójtowicza „*Europy*”. *O edycjach poematu Anatola Sterna* („Teksty Drugie” 2022, nr 6, s. 161–175).

²⁵ Na temat projektów współpracy artystycznej podejmowanych przez Sterna pisze również w wielu miejscach swojej książki P. Majerski (*Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice 2001).

próbował opisać *Narodziny wiersza*, był jak najdalszy od idei awangardowej twórczości kolektywnej, choć na polu budowania jej historycznego obrazu położył niewątpliwie ogromne zasługi. Z pewnością o badaniach nad procesem twórczym nie miał najlepszego zdania, skoro rozpoczynał swoją nader lakoniczną opowieść o „narodzinach wiersza” następującymi słowami:

Jak powstaje wiersz?

Gdyby jakiś Wielki Inkwizytor zechciał dotrzeć do najtajniejszego rdzenia „rozpracowywanego” przez siebie poety – myślę, że zadałby mu właśnie takie, a nie inne pytanie. Tak, jest to pytanie o smaku nieco diabolicznym – jeśli chce się odpowiedzieć na nie uczciwie²⁶.

Nie wiadomo zatem, czy Stern zaryzykował ostatecznie odpowiedź uczciwą, wiadomo jednak, że jako były awangardzista wcale nie zawahał się ukazać procesu twórczego w perspektywie „kreatywności jednostkowej i [...] indywidualnej wyobraźni” (słowa Russela)²⁷, najzupełniej już dystansując się od kolektywnych formuł i deklaracji Nowej Sztuki. Dalej czytamy:

Kiedy zaczynam pisać wiersz – jestem czymś zaskoczony. Niekiedy zaskoczony własnym rozwiązaniem zagadki, jaką zafascynowała mnie rzeczywistość. [...] rozwiązanie zagadnienia matematycznego przychodzi przeważnie od razu – trudnością właściwą jest dowiedzenie swej słuszności. Wizja liryczna rodzi się w pocie zazwyczaj w jednym błysku – trudność powstaje przy jej „uzasadnieniu”, rozwiązywaniu, ukształtowaniu w ten, a nie inny sposób²⁸.

W myśleniu Sterna o formie i zasadzie twórczości poetyckiej wyraźne wydają się echa teorii Wiktora Szklowskiego, a „deautomatyzacja” świata staje się najważniejszą właściwością poezji. Tworzenie artystyczne ukazane jest jednak jako indywidualne – śladu po kolektywnych aktach nie znajdziemy tu nawet w pojawiającym się wspomnieniu wczesnych wierszy, spośród których większość powstawała „w stanie pijaństwa lirycznego”. W *Narodzinach wiersza* niepodzielnie panuje liczba pojedyncza. Autor *Futuryzji* wyznaje: „Rozpłomieniała mnie walka z ówczesną konwencją poetycką. Chciałem zburzyć wszelką konwencję”²⁹. Nie znajdziemy tu żadnych tropów prowadzących do awangardowego „my” – ani w tej części tekstu, ani w następnej, przywodzącej zresztą na myśl „pijaństwo liryczne” znacznie bardziej niż wiersze powiązane z futurystycznym epizodem:

Jak piszę? Jak tworzyłem niektóre wiersze? Przypominam sobie parę z nich. Np. *Romans rycerski* [...] powstał, gdy patrzyłem na pęd dzwonników na łądździe konwalii leśnej. To była trampolina dla wyobraźni, to byli błędni rycerze, pędzący w nieznanie³⁰.

Ową „trampolinę” procesu twórczego lokuje zatem Stern – po latach, co prawda – w konkretnie, inicjując jednak bynajmniej nie narrację o awangardowej kolektywności, lecz raczej indywidualną podróż sentymentalną przy wspomnianych dźwiękach liry. To kolejny przykład ujawniania się – *post factum* – paradoksu doskonale rozpoznanego w historii awangardy.

²⁶ A. Stern, *Narodziny wiersza*. W: *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964, s. 361.

²⁷ Russel, *op. cit.*, s. 168.

²⁸ Stern, *Narodziny wiersza*, s. 362.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, s. 363.

Awangarda w pierwszej osobie liczby pojedynczej i liczby mnogiej

Napięcie między tworzeniem kolektywnym i indywidualnym jest wyraźnie widoczne także w opowieści o współpracy jednego z najsłynniejszych kolektywów artystycznych polskiej awangardy, zawiązanego przez Sterna i Szczukę na rzecz poematu *Europa*. W komentarzu do wydania dzieła z 1929 roku Stern mówi o *Europie* jako o „naszym utworze”, a Szczukę określa mianem jego „współtwórcy”, wspominając:

Oto upływa lat parę od chwili, gdy po napisaniu przeze mnie *Europy*, Mieczysław Szczuka dał jej formę plastyczną; położył czerwono-czarny wykrzyknik na mej suchej kronice, poświęconej dziejom tragedii, nędzy, mądrości i łajdactwa europejskiego³¹.

Niewątpliwie znakomity projekt graficzny Szczuki, o czym nadmieniano wielokrotnie³², w ogromnej mierze zmieniał odbiór poematu Sterna, intensyfikował sensy *Europy*, przynosił jego nową interpretację, komplikując kwestię autorstwa.

Na lepszy wgląd w to, jak przedstawiała się współpraca artystów, pozwala wszakże fragment wspomnień Sterna spisanych po śmierci Szczuki. Czytamy w nich:

bardzo się ucieszyłem, gdy Szczuka zaproponował mi zilustrowanie go [tj. poematu *Europa*]. Trochę omawialiśmy tę sprawę, ale rozumiałem dobrze, że Szczuce potrzebna jest absolutna swoboda inwencji; od czasu do czasu pokazywał mi oddzielne plansze, czynił to jednak jak gdyby z lękiem, że zechce coś w jego kompozycji zmienić. Kiedy ujrzałem wreszcie całość, uściskałem go tylko i poszedłem z nim „na kroplę” do Wróbla³³.

Choć niewątpliwie wspólnie było co świętować, to słowa Sterna stawiają w stan podejrzenia ideę współpracy artystycznej, ujmowanej w perspektywie kolaboratywnej (*collaborative writing*), jako współdziałania w ramach procesu twórczego. Jeśli wierzyć Sternowi, kolektywność nie była w tym przypadku właściwością samego procesu, w obrębie którego zachowano „absolutną swobodę inwencji”, nie ma wątpliwości jednak, że stała się ona przykładem dla polskiej awangardy ikonicznym – jako działanie zespołu, w którym pierwotny kształt dzieła otwiera się na kolejne kolektywne przekształcenia. Współpraca Sterna i Szczuki nie wyczerpuje wszakże bynajmniej tematu dotyczącego zbiorowego charakteru przedsięwzięcia. Precyzyjnie efekt awangardowej kooperacji w ramach tworzenia poematu *Europa* opisywał Aleksander Wójtowicz, zauważając:

O ile wizualny układ poematu jest rezultatem współpracy Szczuki i Sterna, o tyle materialny kształt książki zależał od większego grona osób, do których trzeba zaliczyć Teresę Żarnowerównę (projekt okładki), Jana Nepomucena Millera oraz Krzysztofa Andrzeja Jeżewskiego – tłumacza poematu na język francuski [...]. Jest to zatem rezultat charakterystycznej dla praktyk awangardzystów pracy kolaboratywnej, która testowała nowe modele twórczości, a tym samym rozluźniała tradycyjny paradygmat kategorii autorstwa³⁴.

Ciekawy obraz, rzucający światło na idee awangardowej kolektywności, wyła-

³¹ A. Stern, komentarz do poematu *Europa*. W: *Wiersze zebrane*, t. 2, s. 310.

³² Zob. m.in. inspirującą interpretację A. Turowskiego (*Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków 2000, s. 364), eksponującą powinowactwa z filmem, które się pojawiły w projekcie graficznym Szczuki.

³³ A. Stern, *Legenda Mieczysława Szczuki*. W: *Legendy naszych dni*. Kraków 1969, s. 79.

³⁴ Wójtowicz, „*Europy*”, s. 170.

nia się również ze wspomnień o pracy nad zrealizowanym na podstawie *Europy* filmem Themersonów. Po latach Stern pisał o wielkim entuzjazmie, z jakim przyjął propozycję:

Omawialiśmy scenariusz filmu. Potem Stefan i Franciszka Themersonowie przynieśli mi gotowy scenopis. Nie dokonałem w nim niemal żadnych poprawek, szczerze mówiąc, byłem tak rozentuzjuszowany, że nie stać mnie było nawet na krytyczny stosunek do pracy Themersonów. Dobrze była mi znana ciernista droga twórców nowej sztuki w Polsce³⁵.

Wyraźnie dominuje w słowach Sterna – po raz kolejny – przekonanie o wadze indywidualności artystycznej, o wolności twórczej, której nie powinno się za pośrednictwem żadnych ingerencji ograniczać. Awangardowy kolektyw zawiązany zostaje przede wszystkim nie w ramach grupowego procesu twórczego, ale raczej na poziomie eksponowanej przynależności do frontu nowej sztuki, o którą wspólna walka łączy bardziej niż cokolwiek innego.

Podobnie było kilka lat wcześniej w przypadku prac nad zbiorem wierszy *Ziemia na lewo* – wspólnym przedsięwzięciem poetyckim Sterna i Jasieńskiego z 1924 roku, ze słynną okładką i projektem graficznym autorstwa Szczuki. Współpracę przy tomie sytuować trzeba jednak w kontekstach społecznym i politycznym – tu bowiem najsilniej w twórczości Sterna dochodzą do głosu komunistyczne idee kolektywności. Równocześnie to właśnie *Ziemi na lewo* najbliższej zapewne do idei kolektywu rozumianego jako grupa połączona wspólnym działaniem, poglądami i dalekosiężnym celem, opierającym się na podzielanej przez poetów wierze w walkę o przemianę rzeczywistości toczoną przy użyciu sztuki, pozostającej w służbie proletariatu. Co ciekawe, także w tym przypadku nie mamy jednak do czynienia z wcieleniem w życie awangardowej idei współautorstwa, która mogłaby się zrealizować we wspólnym procesie twórczym, kolaboratywnej pracy pisarskiej. Kolektyw artystyczny zawiązuje się przede wszystkim na poziomie programu, podejmowanego razem działania artystycznego i zaangażowania politycznego. Wyrażają się one w programowych, „manifestowych” formach pierwszej osoby liczby mnogiej we wstępie do tomu napisanym przez Sterna i Jasieńskiego, gdzie czytamy:

Są dwa rodzaje poetów w Polsce: jedni – grzeczniutcy, rozpieszczeni, starannie fryzują swe wiersze, drudzy – „robują” proroków. Są jeszcze inni, nie rodzajowi. Ci, dla których poezja nie jest ani cukiernią, ani świątynią, lecz pracownią życia, wypranego z wulgarnej estetyzmu. Ci inni – to my, byli futurysty³⁶.

„My” twórców *Ziemi na lewo*, przeobrażających się ze zbuntowanych futurystów w zaangażowanych poetów proletariatu, rezonuje niewątpliwie w ideowej warstwie całego tomu, łącząc wszystkie wiersze za pośrednictwem wstępnego, komunistycznego w swej wymowie manifestu „byłych futurystów”. Niewątpliwie Stern i Jasieński chcą tu działać jako kolektyw artystyczny, ale sam proces twórczy ma także w tym przypadku charakter indywidualny – znany autora każdego wiersza (dużą

³⁵ A. Stern, „Europa”. *Polski film awangardowy*. W: *Wspomnienia z Atlantydy*. Warszawa 1959, s. 169. Na ten temat zob. także M. Giżycki: „Europa” Themersonów jako poemat filmowy, symfonia wielkomijska i kolaż. „Teksty Drugie” 2022, nr 6, s. 270–279; „Europa” odnaleziona. „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 203–209.

³⁶ Jasieński, Stern, przedmowa do *Ziemi na lewo*, s. 115.

ich część opublikowano wcześniej, m.in. w jednodniówce *Nuż w bżuhu*), lecz oprócz wspólnie przygotowanego wstępu nie znajdujemy tu jasných dowodów kooperacji pisarskiej. Staje się to jeszcze wyraźniejsze, jeśli weźmiemy pod uwagę historię powstania książki. Wszak *Ziemi na lewo* najprawdopodobniej nie napisali z własnej inicjatywy dwaj poeci, ale jej koncept i realizacja były odpowiedzią na propozycję – przygotowania tomu wierszy o zbliżonej tematyce – złożoną Sternowi i Jasiieńskiemu przez Aleksandra Ostrowskiego, kierownika wydawnictwa „Książka”³⁷. Ważną rolę w zainicjowaniu wspólnych działań poetów – prowadzących do napisania *Ziemi na lewo* – odegrali także Jan Hempel i Mieczysław Szczuka³⁸. Na moment związany kolektyw prędko się rozpadnie, a interpretować dziś możemy go tylko ze świadomością znaczących różnic poglądów ideowych i estetycznych Jasińskiego i Sterna jako dwóch przedstawicieli lewego skrzydła futuryzmu. Szeroko o różnicach tych i powodach „rozejścia się” pisze Lee, ukazując dewaluację przez Jasińskiego futurystycznej twórczości „w miarę krystalizowania się jego postawy komunisty”, w przypadku zaś Sterna odwrotnie – dowartościowanie „wkładu futurystów do dorobku poezji rewolucyjnej”³⁹. Choć oczywiście w dalszych wystąpieniach Sterna (krytykującego kolektyw spod znaku *Trzech salw*) „przepaść między poezją proletariacką a uspołecznioną awangardą znacznie się pogłębi”⁴⁰.

Z jednej strony, Stern owładnięty jest więc awangardową ideą współpracy i kolektywności, które pozwalają zawiązać wiele wspólnych frontów artystycznych przeciw staremu światu, z drugiej – posłużmy się metaforą Brunona Schulza – poszukuje wciąż „wspólnika do przedsięwzięć odkrywczych”⁴¹. Liczne potwierdzenia tego rodzaju relacji znajdujemy zwłaszcza w przepastnych zbiorach korespondencji, wśród której wyróżnia się wieloletnia wymiana listów z Themersonem⁴² oraz Ber-

³⁷ Wspomina o tym m.in. A. Wat w *Moim wieku. Pamiętniku mówionym* (Rozmowy prowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz. Do druku przygot. L. Ciołkoszowa. Cz. 1. Warszawa 1990, s. 31–31) : „Jego [tj. Jasińskiego] *Ziemia na lewo*, napisana razem ze Sternem, to była po prostu cudza inicjatywa, dobrze to pamiętam. Było takie wydawnictwo komunistyczne, „Książka”, małe wydawnictwo [...], prowadził to komunista, Olek Ostrowski [...]. Za czasów, kiedy był kierownikiem „Książki”, zetknął się z Jasińskim i ze Sternem i zaproponował im, żeby napisali taką właśnie jakąś książkę rewolucyjną. I wtedy, w roku 1924, była ta *Ziemia na lewo*. To, obok *Trzech salw*, była właściwie pierwsza taka wypowiedź, którą można nazwać komunistyczną”. Kwestię okoliczności powstania książki omawia szczegółowo B. Lentas (*Ziemia na lewo. Komentarz*. W: B. Jasiński, *Poezje zebrane*. Wstęp, oprac., koment. B. Lentas, współpr. M. Ogónowska. Gdańsk 2008, s. 434–438).

³⁸ Jak wspominał A. Stern (*Bruno Jasiński poeta rewolucji*. „Gazeta Poznańska” 1956, nr 55. Cyt. za: Lentas, *op. cit.*, s. 437): „Książka ta ukazała się w wyniku naszych spotkań z Janem Hempel, redaktorem ówczesnego pisma komunistycznego „Nowa Kultura”; drukowaliśmy w tym piśmie swoje wiersze i przekłady”.

³⁹ Lee, *op. cit.*, s. 32.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 112.

⁴¹ B. Schulz, list do T. Brezy, z 21 VI 1934. Cyt. za: J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*. Wyd. 3, popr. i uzup. Warszawa 1992, s. 32.

⁴² Zob. A. Stern, *Listy od Stefana Themersona*. Zakład Rękopisów Bibl. Narodowej. Archiwum Sternów (dalej skrót: BN), rkps akc. 14359. Ten zbiór listów wnikliwie omawia J. Lachowski (*Anatol Stern i Stefan Themerson. O „Europie”, a także przyjaźni dwóch awangardzistów na podstawie ich korespondencji wzajemnej z lat 1959–1968*. „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2015, s. 269–288).

lewim. Sterna po wojnie łączyła z nimi nie tylko awangardowa przeszłość i przyjaźń, ale także jeden cel – konstruowanie powojennej narracji o awangardzie. Podobnie jak w przypadku Themersonów, światło na współpracę oraz na przyjacielską relację Sterna i Berlewiego rzuca Archiwum Sternów⁴³, gdzie znajdujemy informacje o wielu podejmowanych razem inicjatywach, przede wszystkim w obszarze promowania dokonań polskiej awangardy za granicą. W roku 1967, po śmierci autora *Mechano-faktury*, Stern pisał, że łączyła ich nie tylko długa przyjaźń, ale również „wspólna walka o sztukę nowoczesną”⁴⁴. Najciekawszy przykład późnego kolektywnego, intermedialnego działania artystycznego Sterna i Berlewiego stanowi natomiast – moim zdaniem – graficzna realizacja poematu *Dom Apollinaire’a*, w którym tekst Sterna staje się zarazem inspiracją i materia wizualnych eksperymentów Berlewiego. Nie wiemy jednak, w jaki sposób dokładnie przebiegała ta współpraca⁴⁵.

Wspólniczką „przedsięwzięć odkrywczych” Sterna była niewątpliwie również jego żona, Alicja Stern, a podejmowane z nią działania twórcze – przede wszystkim scenopisarskie i przekładowe – należą do szczególnie interesujących, a mimo to najmniej opisanych. O współpracy tej wspominał jednak Stern bardzo rzadko, traktując ją zapewne w dużej mierze nie jako praktykę artystyczną, ale jako działalność zarobkową. Sternowie rozpoczynają wspólne inicjatywy przekładowe oraz pisanie scenariuszy filmowych w latach trzydziestych XX wieku. Wśród najsłynniejszych stworzonych przez nich scenariuszy wymienić można m.in. scenariusz filmu fabularnego *Jego wielka miłość* z 1936 roku ze Stefanem Jaraczem w roli głównej czy popularnej komedii *Pani minister tańczy* z 1937 roku⁴⁶. Współpracę na polu kinematografii i współpracę translatorską⁴⁷ kontynuowali także po wojnie. Choć kooperacja twórcza Sternów była niewątpliwie intensywna i stała, a odkrywane obecnie kolejne teksty Alicji Stern pozwalają widzieć w niej interesującą prozaiczną, nie znamy tekstów literackich, które Sternowie napisaliby razem⁴⁸.

⁴³ A. Stern: *Korespondencja*. T. 1–12. BN, rkps akc. 14353; *Listy od Henryka Berlewiego*. BN, rkps akc. 14355.

⁴⁴ Jak czytamy we wspomnieniu A. Sterna (*Trudne życie nowatora. Henryk Berlewi*. W: *Legendy naszych dni*, s. 96) po śmierci Berlewiego: „Znałem go [tj. Berlewiego] dokładnie od pół wieku, od chwili, gdy położyliśmy podwaliny pod awangardę futurystyczną w naszym kraju, biorąc wspólnie udział w pierwszym wieczorze futurystycznym, który odbył się w 1918 roku w Warszawie. Od tego czasu losy związały nas na stałe”.

⁴⁵ Utwór ukazuje się najpierw we fragmentach pod innymi tytułami zob. A. Stern: *Dom na drugim brzegu*. „Nowa Kultura” 1961, nr 3; *Dom poety (fragmenty)*. „Twórczość” 1971, nr 1, s. 5–14. Następnie poemat opublikowany zostaje w całości w książkach *Widzialne i niewidzialne* (Warszawa 1964, s. 35–62), a także *Dom Apollinaire’a. Rzecz o polskości i rodzinie poety* (Przygot. do druku Alicja Stern. Oprac. Z. Czerny. Kraków 1973, s. 29–52). Plansze z logowizualną wersją poematu Sterna, zaprojektowaną przez Berlewiego, znajdują się w Archiwum Sternów.

⁴⁶ Szeroko na temat współpracy małżeństwa Sternów na polu związanym ze scenariuszami filmowymi pisze J. Lachowski (*Anatola Sterna związki z kinematografią*. Kraków 2021).

⁴⁷ A. i A. Sternowie tłumaczą razem m.in. następujące powieści: A. Tołstoja *Eksperyment inż. Garina* (t. 1–2. Warszawa 1935), V. Poznera *Stany nie bardzo Zjednoczone* (Warszawa 1950), P. K. Ignatowa *Notatki partyzanta* (t. 1–2. Warszawa 1951).

⁴⁸ Współpraca ta przybierała najprawdopodobniej także inne formy, na których pojedyncze ślady natrafiamy w materiałach archiwalnych. Zob. Alicja Stern, *Życie i wiersze. Pamiętnik liryczny*. BN, rkps akc. 11854. – A. i A. Sternowie, *Korespondencja wzajemna*. BN, rkps akc. 14369.

Jeśli kolektyw, to TAK

Wśród awangardowych kolektywów Sterna jest jednak wyjątkowy, o innym, jak sądzę, charakterze niż pozostałe – zawiązany na krótko z Watem pod koniec 1918 roku, u progu futurystycznych ekscesów, które za chwilę staną się ich udziałem. Wówczas, rezygnując z eksponowania własnego autorstwa, Stern i Wat wydają uznaną za pierwszy polski druk futurystyczny ulotkę *TAK*, podpisaną nie ich nazwiskami, lecz wspólnym mianem „Neofuturzy”⁴⁹. Odnaleziony przez Przemysława Strożka w Archiwum Egidia Marzony druk, zaprezentowany przez Beatę Śniecickowską w 2019 roku⁵⁰, po raz pierwszy ukazuje dwuosobową inicjatywę, rozpoczynającą prowokacyjną akcję artystyczną. Będzie ona trwała do 1921 roku – do momentu fuzji warszawskich neofuturów z krakowskimi futurystami, a swój najważniejszy punkt osiągnie w wydany w 1920 roku przez Sterna i Wata almanachu *GGA*, zawierającym słynny *manifest prymitywistów do narodów świata i do polski*, także eksponujący awangardowe „my”. Co jednak najciekawsze w perspektywie badań nad awangardową kolektywnością – tekst pierwszej ulotki prezentuje warszawskich neofuturów w momencie ich narodzin, w performatywnym akcie ustanawiającym twórczą wspólnotę literacką i jako taki wydaje się niezwykłą opowieścią o charakterze autopojetycznym, jako przedstawiający sytuację własnego wytwarzania. Można wszakże stwierdzić, że to tekst nie tylko opisujący, ale i odgrywający swoje powstawanie, performujący w rytualnej formie zawiązanie awangardowego przymierza i tematyzujący samo zagadnienie współtworzenia. Ulotka *TAK* nie tyle pełni funkcję metaliterackiej autorefleksji, co raczej zbliża się do performatywnego aktu samowytwarzania. Nade wszystko jednak zdaje się odgrywać formowanie się awangardowego „my”, które oto zabiera głos:

TAK

Jaskrawiącym się wrzaskiem
rżorykiem N E O F U T U R Ó W⁵¹
przygważdżamy do rozkrzyża sromu
robactwo ludzkie łzawo wyśpiewne w rzygownym
błotku **Mglistego**

Kruszymy zębami brzeżki kruża lawiac wargi swe
i sklepienie swego nieba alkoholem eteru
Krzyczymy ciałem swoim
w jaskrzach
w dźwięczach lir
w zastygłym stężałym **chcę**

SIEBIE

w glorzystym Pramuskule

słońcowe ziemie z mordami spienionemi
od śmigu nam nieznane
wkołysane w rytmy fal fal rytmu nie znają

⁴⁹ Neofuturzy [Stern, Wat], *op. cit.*

⁵⁰ Śniecickowska, *op. cit.*, s. 331–352.

⁵¹ Spacją oddano kolor czerwony czcionki. Zachowano oryginalny układ pierwodruku.

zmorne szaleństwo rozżarzonych kraterów miast

Jesteśmy

tomaszowe słupiska zgrzybiałego chramu

owrzodzone kolumny

rozkonwulsjowane upojnie w podrygach

Czekamy na **Niego**

PRZYJDŹ

NEOFUTURZY

Samozwrotność literackiego komunikatu widoczna jest od pierwszych słów, skoro tekst – podpisany u dołu strony mianem „Neofuturzy” – rozlega się ich „Jaskrawiącym się wrzaskiem”, „rżorykiem”. Neofuturzy (jaskrawą czerwienią⁵²) wołają „ciałem swoim”, wykrzykując (podobnie na czerwono) „SIEBIE”, obwieszając (powiększonymi literami): „Jesteśmy”. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z wyeksponowaną „*autopoiesis* pętli”, jak o cyrkularnej organizacji zdarzenia w przypadku performansów pisze Erika Fischer-Lichte⁵³. Wszystko kręci się wokół tekstowego „my”, które obwieszcza „jesteśmy” i wciąż wraca do „siebie”. „Przygważdżamy”, „kruszymy”, „krzyczymy”, „czekamy” – całość komunikatu sformułowana jest w czasie teraźniejszym, w pierwszej osobie liczby mnogiej. Za jej pomocą neofuturzy wystawiają tu na pokaz celebrację własnego „połączenia” i uwolnienia wspólnego głosu. Unia ta zawiązana zostaje w ramach spektakularnego obrządku, w przebiegu rytuału pełnego blasfemicznych gestów. Celem wypełniających go symbolicznych praktyk i ekstatycznych formuł wydaje się utworzenie awangardowej wspólnoty, która eksponuje zarówno swój rytualny, jak i widowiskowy charakter: właściwą teatrowi współobecność ciał i uczestnictwo bliskie performatywnym formom sztuki, do którego zaproszony jest także czytelnik. Na jego oczach bowiem dzieje się ów neofuturystyczny rytuał zawiązania nowej wspólnoty: poprzez ofiarę, kolejne profaniczne gesty i dziwną komunie, która dokonuje się dzięki „alkoholowi eteru”, ognistemu futurystycznemu napojowi, mającemu moc „ławic wargi”, zdającemu się płynąć zarówno ofiarnym winem, jak i krwią.

Tekst zatrzymuje czytelnika za pomocą obrazu swoistej inicjacji, obrzędu przejścia⁵⁴, w którym następuje zetknięcie się ze sobą *sacrum* i *profanum*. Dochodzi tu zarazem do ekspozycji fazy liminalnej jako stanu „pomiędzy” – zawieszonego w czasie, już wyrwanego z tego, co było, ale jeszcze w oczekiwaniu na to, co nadciąga. W ramach takiego „tekstowego performansu” ustawiający się w sytuacji progowej neofuturzy funkcjonują na niezwykłym pograniczu, zarazem jako artyści, buntownicy, profani i prorocy. Liminalność staje się tu właściwością miejsca, w którym rozgrywa się rytuał zawiązania się nowej wspólnoty: między starym a nowym, przeszłością a przyszłością, wszystkim, co już znane a tym, co dopiero nadchodzi i na co się czeka. Być może zatem liminalność staje się właściwością

⁵² Na temat wizualnych aspektów ulotki TAK zob. K. Pietrych, *Jednodniówka „TAK” – lektura w perspektywie intermedialnej*. „Teksty Drugie” 2021, nr 1.

⁵³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*. Przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008, s. 253.

⁵⁴ Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii. O bramie i progu [...] i o wielu innych rzeczach*. Przeł. B. Biały. Wstęp J. Tokarska-Bakir. Warszawa 2006, s. 30.

samego tekstu TAK? Tworząca się tu poprzez osobliwą komunie *communitas* neofuturów łączy się jednak z więzią odmiennego typu, niż ma to miejsce w przypadku innych awangardowych kooperacji, których uczestnicy jednocześnie się pod sztandarem wspólnego celu oraz programu pozwalającego ów cel osiągnąć.

Po pierwsze, wydawałoby się, że ta kolektywna i performatywna forma charakteryzuje wiele programowych narracji awangardowych, koncentrujących się na wytworzeniu podmiotu zbiorowego, tekstowego „my”, po drugie – wyraźna jest jej odmienność. Na czym miałyby ona polegać? Przyglądając się wspólnym wystąpieniom warszawskich neofuturów, można zauważyć, że cechująca je kolektywność ma głębsze motywacje, a układ odniesienia wyznaczany przez awangardowe, eksperymentalne i wywrotowe praktyki artystyczne okazuje się w tym przypadku niewystarczający. Choć w roli awangardystów – futurystów warszawskich – niewątpliwie funkcjonują jako nakierowany na cel kolektyw, jednocześnie ich także więzi innego typu, które dotyczą łączącego ich żydowskiego pochodzenia i wspólnego usytuowania w pozycji mniejszości wobec większości⁵⁵. Wraz z inicjacyjnym rytuałem spod znaku TAK rodziłyby się więc futurystyczny warszawskich neofuturów jako literatura mniejsza⁵⁶: tworzona przez mniejszość w języku większości, formująca kolektywny układ wypowiedzenia, który produkuje aktywną solidarność, sytuując każdy indywidualny głos w aktualności politycznej, jako głos, który stanowi część głosu mniejszości, ustawiającego się zawsze z konieczności wobec głosu większości i wykazującego szczególny potencjał eksperymentowania z językiem. „My” neofuturów nie byłoby zatem jedynie awangardowym „my”, dającym się sprowadzić do grupowego charakteru ruchów. „My” neofuturów stanowiłoby również, a może przede wszystkim, formułę mniejszościową, która sytuuje się wobec większościowego „wy” lub „oni”, byłoby więzią zbudowaną na wspólnym doświadczeniu inności i pękniętej tożsamości, szukającej dla siebie miejsca i „mniejszego” układu kolektywnego. Działa on przez kilka lat, spełnia swoją efemeryczną rolę awangardowego ekscesu i rozpada się.

Zwizualizować inaczej?

Badania nad kolektywnymi formami twórczości Sterna ujawniają, jak wiele wcieleń zyskuje w nich pierwsza osoba liczby mnogiej, a jej głównymi – typowo awangardowymi – właściwościami stają się prowizoryczność i nietrwałość. Wgląd w praktyki współpracy Sterna przez pryzmat różnych ujęć awangardowej kolektywności pozwala zarazem zarysować spektrum praktyk współpracy artystycznej, sposobów kooperacji literackiej, rodzajów więzi, licznych komplikacji dotyczących

⁵⁵ Temat ten szerzej podejmowałam we wcześniejszych pracach poświęconych warszawskim neofuturystom i ich drodze „ku literaturze mniejszej”. Zob. M. Baron-Milian, *Neofuturysty i futuryści. Kryptohistorie polskiej awangardy*, Toruń 2023, s. 279–322.

⁵⁶ Termin „literatura mniejsza” stosuję w rozumieniu zaproponowanym przez G. Deleuze’a i F. Guattariego w książce *Kafka. Ku literaturze mniejszej* (Przeł. A. Z. Jaksender, K. M. Jaksender. Wstęp, red. nauk., sprawdzenie zgodności z oryginałem C. Rudnicki. Kraków 2016). Do tego ujęcia odnoszą się również wskazane dalej właściwości literatury mniejszej, które dostrzegam także we wspólnej twórczości Sterna i Wata z lat 1918–1921.

autorstwa i odmiennych koncepcji awangardowego współdziałania, w ramach których ujawniają się jej paradoksy.

Sprzeczność między kolektywnym i indywidualistycznym dążeniem awangardy staje się dotkliwa przede wszystkim wówczas, gdy badamy jej historię jako historię grup literackich i artystycznych. Próba wyjścia poza ową sprzeczność mogłaby łączyć się z przekraczaniem tego rodzaju narracji i koncentrowaniem się zarazem na innych, mniejszych lub mniejszościowych formach awangardowej współpracy, kooperacji twórczej i zawiązującej się wspólnoty artystycznej. Początkiem drogi do rekonceptualizacji może więc stać się myślenie o awangardzie jako o „sieci piszących wspólnot” i „mniejszościowych kolektywów”⁵⁷ lub w kontekście konstytutywnego „wspólnotowego wymiaru awangardowej polityki i estetyki”⁵⁸. Nowe formy studiów nad kolektywnością awangardowych praktyk mogłyby zatem – odrzucając historycznoliterackie klisze „-izmów” i grupowych etykiet – koncentrować się na bezpośrednich relacjach współpracy, rodzajach wewnątrzgrupowych, międzygrupowych i pozagrupowych więzi, poszukiwaniu nowych, nieoczywistych konfiguracji awangardowego współdziałania i alternatywnych sieci kooperacji. Jednocześnie dla nowego ujmowania awangardowych wspólnot i kolektywów kluczowe wydaje się badanie motywacji, faktycznych celów, warunków ich powstawania i ośrodków ich działania. Choć wskazane tu kierunki namysłu mogą jawić się jako oczywiste, ich przedmiot ulega znaczącej zmianie, gdy zdecydujemy się uchwycić go w oderwaniu od dawno uzgodnionych historycznoliterackich określeń i kategorii (nazw kierunków, prądów czy grup), służących za pryzmat dla większości ujęć awangardowego współdziałania. Punkty odniesienia zostają wówczas przemieszczone z uniwersalizującego kontekstu międzynarodowych ruchów do tego, co umiejscowione i lokalne, związane z faktyczną praktyką twórczą, perspektywę „makro” zastępując perspektywą „mikro”. W tym wymiarze, pośród wielu możliwych ujęć awangardowej kolektywności poza obreębem grup literackich, szczególnie interesujące wydają mi się trzy: przejawy kolektywnych praktyk pisarskich (*collaborative writing*, *common authorship*) i różnych form współpracy artystycznej; funkcjonowanie czasopism awangardowych (*avant-garde little magazines*) jako ośrodków formowania się kolektywów i jako ogniw sieciowej, ponadlokalnej i międzynarodowej kooperacji twórczej; oraz aktywność mniejszościowych kolektywów czy wspólnot artystycznych, interpretowanych w perspektywie działania literatury mniejszej (*minor literature*). Każde ze wskazanych ujęć pozwala na wyeksponowanie innych wymiarów kolektywnych praktyk twórczych awangardy, różnych sposobów zawiązywania relacji współpracy literackiej oraz odmiennych form i rezultatów współdziałania.

Scharakteryzować futurystyczne „my”? Nic prostszego, wydawałoby się w świetle dobrze znanych międzynarodowych teorii, historycznych opisów, uniwersalizujących nośnych fraz wyrwanych z kontekstu kolejnych manifestów i programów. Opowiadać historię futuryzmu to w istocie opowiadać historię „my” łączącego wszystkich futurystów, którego chcą stać się częścią, wpisując w ramy futury-

⁵⁷ S. Seita, *Provisional Avant-Gardes. Little Magazines Communities from Dada to Digital*. Stanford, Calif., 2019, s. 15.

⁵⁸ Z. Božić, *The Community in Avant-Garde Literature and Politics*. Cham 2022, s. 101.

stycznego ruchu. Zamiast ruchu – „my” grzęźnie jednak wówczas w bezruchu, a awangardowa kolektywność staje się uniwersalnym, przezroczystym pojęciem. Jeśli najłatwiej zdefiniować kolektyw na podstawie wspólnego celu, to cel badań nad różnymi formami awangardowej kolektywności byłby oczywisty: uczynić z awangardowego „my” cel ruchomy.

Abstract

MARTA BARON-MILIAN University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-5430-4339

ANATOL STERN'S AVANT-GARDE COLLECTIVES

The subject of the paper is a set of various forms of avant-garde collectivity and cooperation in the work of Anatol Stern. Displaying the key contradiction between the collective and the individual tendencies within the avant-garde appears to be an important aspect of the proposed depiction. Baron-Milian analyses the collective creative practices and forms of Stern's cooperation in the 1920s and later, pointing at those among them he was involved, *inter alia*, with Aleksander Wat, Bruno Jasieński, Mieczysław Szczuka, Henryk Berlewi, Stefan Kordian Gacki, Stefan and Franciszka Themerson, or Alicja Stern. The article aims to capture the distinctness and diversity practices of collective creativity shown in the perspective of theories of avant-garde group, collectivity and cooperation which were formulated both by avant-garde theoreticians and historians, as well as by artists. Additionally, the author of the paper proposes some possible future directions for research in avant-garde collectivity.

MAŁGORZATA PEROŃ Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

REQUIEM DLA GÓR, PRZYJACIOŁ I SIEBIE JAROSŁAW IWASZKIEWICZ I TATRY

Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) to twórca wybitny. Na jego bogaty dorobek składają się zarówno tomy poetyckie, jak i prozatorskie. Poczynając od debiutanczkiego tomu *Oktostychy* (1919), aż po *Muzykę wieczorem* (1980), jego aktywność literacka trwała ponad 60 lat. Obok ścieżki lirycznej równolegle poprowadził on swój talent na drogę prozy, co zaowocowało m.in. znanymi, popularyzowanymi także przez adaptacje filmowe, arcydziełami – *Brzezina* (1932) i *Pannami z Wilka* (1933). Iwaszkiewicz był diarystą, recenzentem, znawcą muzyki i sztuki. Przeżycia z licznych wojaży po Europie oraz Ameryce opracowywał w formie literackich wspomnień, np. w *Podróżach do Włoch*, *Książce o Sycylii* czy *Podróżach do Polski*. Był również organizatorem życia literackiego, tłumaczem, podróżnikiem i wędrowcem. Otoczony niepospolitymi przyjaciółmi, biorący udział w spotkaniach towarzyskich, literackich, muzycznych, stanowił jedną z ciekawszych postaci wśród XX-wiecznych pisarzy w Polsce. Obraz minionego już świata utrwalił w *Dziennikach* i w *Książce moich wspomnień*. Przed czytelnikiem odsłonił się także w wydawanej pośmiertnie korespondencji.

W tak bogatym życiu – wypełnionym pracą, twórczością, naznaczonym skomplikowanymi relacjami rodzinnymi i przyjacielskimi – znalazło się też miejsce na spotkania z Tatrami. W *Książce moich wspomnień* wyznawał:

Wędrowki moje krążyły jednak zawsze naokoło trzech ośrodków, które mnie najbardziej pociągały. Jednym z nich były góry: to znaczy Tatry i Alpy, drugim Południe: Hiszpania i Włochy, do których powracałem jak do jakiejś ojczyzny, trzecim Północ – kraina poezji¹.

Liczne podróże, zwłaszcza wyprawy włoskie, w tym sycylijskie, znalazły swój ślad w tomach wspomnieniowych oraz stały się źródłem motywów literackich w prozie i w poezji Iwaszkiewicza. W porównaniu z tymi wyprawami Tatry lokuje się nieco na uboczu dokonań pisarskich autora *Brzeziny*. Niemniej są jednak jedną z tych krain, do której pisarz udawał się regularnie od czasów swojej młodości aż do śmierci, z którą połączyły go relacje przyjaźni oraz rodzinne koneksje, którą eksplorował ze względów towarzyskich i turystycznie. Niczym lustro, trwałe i nieprzemijające, Tatry stopniowo odsłaniały przed nim ciemną stronę jego egzystencji – utratę przyjaciół i własną śmiertelność. Były miejscem zmieniających się

¹ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*. Poznań 2010, s. 311.

wrażeni, tłem jego duchowego, pisarskiego i muzycznego dojrzewania, a także prowokowały do gorzkich rozliczeń i podsumowań. Pięćdziesiąt lat występowania polskich gór w biografii Iwaszkiewicza zostało utrwalone w tomie *Album tatrzańskie*, wydany w 1976 r., cztery lata przed śmiercią autora². Następnie ukazały się jeszcze dwa tomy poetyckie: *Mapa pogody* (1977) oraz *Muzyka wieczorem* (1980).

Pisarz po raz pierwszy przyjechał w Tatry w 1919 roku³. Wówczas spotkanie uznał za nieudane, tak je wspominał:

Zakopane zarazu zniechęciło mnie do siebie, przede wszystkim było mokro, a po drugie głodno. Pierwsze wyjście w góry – niefortunne. Byłem śmiesznie ubrany, w płaszczu, w kapeluszu, męczyłem się bardzo, zwłaszcza wejście od Czarnego Stawu na Karb zmordowało mnie potężnie i wróciłem do Zakopanego po pierwszej dłuższej wycieczce bardzo rozczarowany⁴.

Późniejsze wyjazdy okazały się już pomyślniejsze, chociaż pogoda nie zawsze dopisywała. Wędrowania po górach nauczył Iwaszkiewicza Mieczysław Kozłowski, który później przyjął pseudonim Rytard. Poznali się w Kijowie, w teatrze „Studia” Stanisławy Wysockiej. Matka Rytarda – Iza Kozłowska (właśc. Izabela Józefa Kozłowska-Berson), była aktorką krakowskiego Teatru „Bagatela”⁵. Latem 1920 cała trójka spędziła tydzień w schronisku nad Morskim Okiem. Ze wspomnień Iwaszkiewicza wyłaniają się ciekawe i malownicze szlaki, które pokonywali: razem spacerowali wokół Morskiego Oka i Czarnego Stawu, trasy powyżej schroniska pisarz odbywał natomiast jedynie w towarzystwie Rytarda – udało im się zdobyć Rysy. Poprzednia wspólna wyprawa, też w 1920 r., była jeszcze bardziej imponująca: Iwaszkiewicz przemierzył Zawrat i Świnicę, wędrowcy dotarli do Morskiego Oka przez Szpiglasową Przełęcz⁶. Rok później, również z Rytardem, w ciągu trzech

² Zob. J. Iwaszkiewicz, *Album tatrzańskie*. Kraków 1976. Dalej do tej pozycji odsyłam skrótem I. Stosuję też skrót R = R. Roman iuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1 (Warszawa 2012); t. 2 (2017). Liczby po łączniku oznaczają numery tomów (w przypadku książki Romaniuka), natomiast pozostałe liczby wskazują numery stron.

³ J. Iwaszkiewicz w szkicu *Zakopane i ja* (l. 68) przyznawał, że dotychczas Tatry były mu znane z opowieści jego matki, która przekazała mu relację o swojej wyprawie do rodziny w Zakopanem około 1894 r., jak pisał: „wiedziałem o Chabówce, o furce, o góralach”.

⁴ Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 192.

⁵ Izabela Józefa Kozłowska-Berson (1884–1962) – aktorka teatralna i filmowa, debiutowała w 1904 r. w Teatrze Miejskim w Krakowie, związana z teatrami we Lwowie, Poznaniu, Łodzi, Warszawie, Bydgoszczy, a w latach 1919–1924 z Teatrem „Bagatela” w Krakowie. Współpracowała także z Teatrem Polskiego Radia – zob. *Izabela Kozłowska-Berson*. Hasło w: *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego*. T. 1: 1765–1965. Oprac. J. Czachowska. Red. nauk. Z. Raszewski. Warszawa 1975. Na stronie: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/23255/iza-kozlowska-berson> (data dostępu: 7 XII 2024).

⁶ Malowniczy i humorystyczny opis tej wyprawy zamieścił J. Iwaszkiewicz w książce *Podróż do Polski* (Warszawa 1977, s. 56–60): „Do Morskiego Oka szliśmy przez Szpiglasową. Nigdy nie zapomnę tych zakosów, słońce tak stało, że były do połowy w cieniu, do połowy w upale. Szliśmy więc tak (Micio oczywiście poszedł naprzód i czekał na nas na górze, a ja tryndałem jego matkę), że za każdym razem, co wchodziliśmy w cień, pani Iza wkładała sweterek i zawiązywała szalik, gdy wychodziliśmy na blask, zdejmowała sweterek i szalik. A na każdym rogu zakosów zatrzymywaliśmy się i pani Iza zasilala swe serce garścią coli. Można sobie wyobrazić, jak długo trwało to wchodzenie.

Ale w schronisku było pięknie, ta kobieta jak z cukru i cała w różowych falbankach, w kremowych

dni przeprawili się przez Orlą Perc, przełęcz Krzyżne, zawitali w Morskim Oku, wspięli się też na Kasprowy Wierch i przez Halę Gąsienicową zeszli do Zakopanego.

Rytard towarzyszył Iwaszkiewiczowi także w innych górskich wędrówkach. W lipcu 1932 wspólnie próbowali wejść na Matterhorn (4478 m n.p.m.), nie powiodło się to jednak ze względu na fatalną pogodę (zob. R-1 399) – zresztą z tego samego powodu wcześniej, w 1930 r., pisarz nie zdobył owego symbolu Alp w samotnej wyprawie. Udało im się natomiast wejść na szczyt Dents du Midi (3257 m n.p.m.) położony w Alpach Zachodnich. Właśnie w 1932 r. na dwójkę przyjaciół czekała u stóp góry w Zermatt żona Iwaszkiewicza – Anna z Lilpopów. Po ponad 50 latach, zwracając się do niej, autor przywołał tę wędrówkę w zbiorze *Mapa pogody*:

Byliśmy kiedyś młodzi
widzieliśmy ocean w Skagen
i Barcelonę
i Matterhorn i Dent du Midi
mieliśmy przyjaciół
gadaliśmy z Lechoniem
z Witkacym z Sartre'em⁷.

Wczesne tatrzańskie wyprawy Iwaszkiewicza zapisały się w jego pamięci przede wszystkim ze względu na znajomości, jakie nawiązał on ze spotykanymi w Zakopanem i w górach osobami. Pisarza z Rytardem łączyła trwająca kilka lat, także po ślubie z Anną, relacja homoerotyczna. Nie przerwał jej też ślub Rytarda z Heleną Rojówną w 1923 roku. Sentymentalne powroty pamięcią do miejsc wspólnych wypraw miały zawsze zabarwienie bardzo osobiste, Tatry były przestrzenią spotkania nie tylko z pięknem natury, ale i z drugim człowiekiem⁸.

Po ślubie z Anną, który odbył się w podwarszawskim Brwinowie 12 września 1922, Zakopane stało się miejscem regularnie odwiedzanym przez pisarza i jego rodzinę. Dodatkowy asumpt do wyjazdów pod Giewont stanowiły krakowskie koneksje żony, ciotka Anny – Wanda Lilpop – mieszkała w Zakopanem i, jak wspominał Iwaszkiewicz w *Podróżach do Polski*, „obracała się w zaklętym kręgu *Nietoty*. Pani Dembowska, Stanisław Witkiewicz, Sabała, resztki Chałubińskiego i księdza Stolarczyka”⁹. Warto dodać, że to w zakopiańskim domu Wandy Lilpop zmarł chyba najbardziej znany góral Jan Krzeptowski Sabała¹⁰.

Według informacji zawartych w szkicu *Zakopane i ja* młodzi małżonkowie – Jarosław i Anna – w swoją podróż poślubną udali się do Zakopanego. Zatrzymali się w hotelu Karpowicza, a następnie razem z Rytardem i jego przyszłą żoną udali się na tatrzańskie szlaki. Nocowali na Hali Gąsienicowej w schronisku Bustryckich, by dalej wędrować pod Krywań do słowackiej doliny Niewcyrka w Tatrach Zachodnich. Podziwiali także Wrota Chałubińskiego i zeszli (w głębokim śniegu)

koronkach, w tym prymitywnym otoczeniu, wśród poziomek i kwaśnego mleka, i my dwaj, czar-ni i opaleni jak juhasi. Byliśmy wszyscy troje bardzo szczęśliwi”.

⁷ J. Iwaszkiewicz, *Stary poeta*. W: *Mapa pogody*. Warszawa 1977, s. 70.

⁸ O relacji Iwaszkiewicza i Rytarda zob. R-1 266–268, 295–296.

⁹ Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*, s. 55.

¹⁰ Zob. A. Wójcik, *Sabała*. Wyd. 2, popr. i uzup. Zakopane 2010, s. 97.

do Morskiego Oka (zob. I 69). Jak pisze Ewa Matuszewska – z tej wyprawy pochodzi pierwsze wspólne zdjęcie małżonków wykonane po ich ślubie. Anna i Jarosław pozują Mieczysławowi Rytardowi pod ścianą Krywania¹¹.

Od tamtego momentu Iwaszkiewiczowie staną się stałymi gośćmi w Zakopanem. Będą powracać tutaj z identycznych powodów, co inni w Dwudziestoleciu międzywojennym – jak pisał Rafał Malczewski w *Pępku świata*: „co żyło w Polsce, ścigało ku Tatrom”¹².

Również po drugiej wojnie światowej Zakopane stanowiło miejsce wspólnych pobytów Iwaszkiewiczów. W cieniu Tatr wypoczywała także wielokrotnie sama Anna, ponieważ klimat Zakopanego pomagał ratować jej podupadające zdrowie. W późniejszych latach, często w towarzystwie dzieci i wnuków, spędzała czas na Jaszczurówce¹³. We wspomnieniu z 1975 r., zatytułowanym *Zakopane i ja*, pisarz wyznawał:

Po tym pierwszym, dość prymitywnym, wypuszczeniu się do Zakopanego przyszły wyjazdy coroczne, albo i dwa razy do roku, zrazu z przyjaciółmi. Potem z żoną, która też bardzo kochała Zakopane. Kocha je nawet teraz. [I 68]

Iwaszkiewicz wędrował po Tatrach także w latach powojennych. Stawał się tym razem przewodnikiem dla młodszych przyjaciół. W sierpniu 1946 odbył kilka wysokogórskich wypraw z braćmi Grzegorzem i Józefem Zakrzewskimi. Owa wędrowka przyniosła napływ wrażeń, Iwaszkiewicz przygotował wówczas – w ciągu dwóch dni, jak wspominał – cykl 24 wierszy, które nazywane są *Album tatrzańskie I*¹⁴. Wysiłek fizyczny oraz twórczy zakończył się dla pisarza nagłą chorobą – zapadł na tyfus i z powodu złego stanu zdrowia spędził w zakopiańskim pensjonacie „Hrabina” przy ul. Grunwaldzkiej prawie trzy miesiące (zob. R-2 205–206).

Za ciekawą wyprawę w Tatry można uznać także kilkudniową wędrowkę z Krakowa do Zakopanego w 1955 roku¹⁵. Iwaszkiewicz marzył o niej od dłuższego czasu, udało mu się zorganizować ją w lipcu. Projekt nabrał realnego kształtu po spotkaniu poetyckim w Lublinie, kiedy to czterech studentów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego odpowiedziało na apel pisarza i zechciało mu towarzyszyć w owej wędrowce. Droga wiodła z Krakowa przez Myślenice, Pcim, Rabkę, Obidową, Rdzawkę i Nowy Targ. W Szaflarach Iwaszkiewicz i jego towarzysze zrezygnowali z pieszego przemieszczania się i autobusem dojechali do Zakopanego¹⁶. Był to okres

¹¹ Zob. E. Matuszewska, *Powieć podhalańskiego powietrza*. „Podkowiński Magazyn Kulturalny” 2006, nr 1/2. Na stronie: <https://www.podkowińskimagazyn.pl/nr49/matuszewska.htm> (data dostępu: 10 X 2024).

¹² R. Malczewski, *Pępek świata. Wspomnienia z Zakopanego*. Dziekanów Leśny 2011, s. 125.

¹³ L. Włodęk, *Pra. O rodzinie Iwaszkiewiczów*. Kraków 2012, s. 215.

¹⁴ Zob. J. Iwaszkiewicz, *O poezji*. „Miesięcznik Literacki” 1974, nr 2, s. 38.

¹⁵ Piesze wycieczki Iwaszkiewicza były jednym z jego ulubionych sposobów zwiedzania. Zazwyczaj trwały kilka dni. W roku 1922 razem z Rytardem przeszli przez Czarnohorę do Słobody Runguskiej na Pokuciu, gdzie mieszkał S. Vincenz. Iwaszkiewicz w *Podróżach do Polski* (s. 83) notował: „Narzuciły one [tj. pierwsze wyjazdy w Tatry] od razu styl moich wypraw górskich: były to piesze dalekie spacer, bez wspinaczek i wyczynów. Spacer, trzeba przyznać, spore, nie tylko w Tatrach, ale i w Alpach, i w górach tyrolskich, i w Bawarii, wyczyny dość osobliwe, jak spacer z Salzburga do Innsbrucka”.

¹⁶ W wędrowce wzięli udział Marian Mielniczyk (ze względu na chorobę zrezygnował po pierwszym etapie wyprawy), Stanisław Luchy, Stanisław Roztworowski i Wojciech Janicki – zob. J. Iwasz-

niezwykłego wzmoczenia pracy twórczej, radości, poczucia odzyskania sił. W swoim *Dzienniku 1911–1955* pisarz odnotowywał, że w tamtym czasie codziennie z jego rąk wychodził nowy utwór poetycki. Myślał nawet nad opowiadaniem inspirowanym zachwycającym widokiem podhalańskiej przyrody – miało nosić tytuł *Wysokie jesiony*¹⁷. W grudniu tego roku w podsumowaniu stwierdzał zaś, iż były to niezwykle ciężkie chwile, obfitujące w liczne zajęcia, podróże, działania, jak zapisał: „Wszystko bardzo bardzo niemiłe i męczące. Koń by takiego życia nie wytrzymał”¹⁸. W natłoku owych męczących zajęć pisał wędrowną do Zakopanego uznał za jedyną dobrą i szczęśliwą wyprawę w wspomnianym okresie. W *Dzienniku* jej czas nazywał „najszcześniejszymi, od dawna najszcześniejszymi dniami lata”¹⁹.

Na marginesie rozważań warto dodać, że wnuk Iwaszkiewicza – Maciej Włodek – był zapalonym miłośnikiem Tatr. Od lutego do kwietnia 1969 należał do grupy taterników przenoszących książki i czasopisma nadawane przez paryską „Kulturę”. Za tę działalność trafił do więzienia, ale w wyniku amnestii uniknął kary (zob. R-2 465–467).

Idąc śladami Iwaszkiewicza w Zakopanem i na tatrzańskich szlakach, nieustannie napotyka się także ślady zgromadzonych wokół niego przyjaciół. W wydany w 1976 r. wspomnieniu *Zakopane i ja* pisarz wymienia swoich bliskich. Należeli do nich Rytard i jego żona Helena, którzy składali wizyty Iwaszkiewiczom w Podkowie Leśnej oraz byli przez nich goszczeni w słynnej „Aidzie”. Iwaszkiewicz uczestniczył w wielu rozmowach, koncertach, wspólnych dyskusjach, jakie toczyły się w zakopiańskich willach „Limba”, a następnie „Atma”. Wyłaniały się z nich tak znane utwory Dwudziestolecia jak *Harnasie*, do którego pierwsze libretto napisał Rytard, muzykę zaś skomponował Karol Szymanowski. Razem omawiano i śledzono postępy prac nad dziełami prezentowanymi podczas Wystawy Światowej w Paryżu w 1925 roku²⁰. Rozmowy dotyczyły przede wszystkim sztuki oraz pomysłów na stworzenie nowej architektury Zakopanego – prym wiodł w tym Karol Stryjeński. W kręgu znajomych pojawił się także Witkacy, Iwaszkiewicz jednak nie znalazł z „demonem Tatr” wspólnego języka (I 70).

Znamienne, że najbliższe środowisko pisarza składało się z ludzi, dla których Tatry stały się drugim domem, a pierwszym były opuszczone Kresy. Z tych samych stron pochodził Szymanowski, najbliższy przyjaciel i kuzyn Iwaszkiewicza, ważny dla niego również jako mentor i inspirator jego własnych poszukiwań artystycznych²¹. W „Atmie” ukończył Iwaszkiewicz przełomowe dla swojej twórczości

kiewicz, *Dzienniki 1911–1955*. Oprac., przypisy A. i R. Papiescy. Wstęp A. Gronczewski. Warszawa 2008, s. 505.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 505.

¹⁸ *Ibidem*, s. 531.

¹⁹ *Ibidem*, s. 522. Dnia 15 XII 1955 powrócił do tej wyprawy, określając ją jako „kilka cudownych dni” (*ibidem*, s. 530).

²⁰ Zob. A. Żakiewicz, *Sztuka pod Tatrami. O Zakopanem jako artystycznej przystani i natchnieniu*. W zb.: *Zakopane. Wyrzeźbione. Namalowane*. Red. P. Drabarczyk, K. Chrudzimska-Uhera, M. Muszkowska, A. Winarski. Warszawa 2023, s. 33–43.

²¹ O przyjaźni z Szymanowskim świadczą m.in. wspomnienia Iwaszkiewicza zatytułowane *Spotkania z Szymanowskim* oraz cykl *Sonetów sycylijskich* napisanych po śmierci kompozytora – zob. B. Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*. Gdańsk 2010. – A. Giełdoń-Pa-

opowiadanie *Brzezina* (1932). Z Kresów przybyli także Pawlikowscy i Gnatowscy, z Litwy – Witkiewiczowie. Wydawało się, że to właśnie Tatry przyniosły im wszystkim pociechę i pozwoliły zbudować drugi dom.

We wspomnieniach pojawiają się też miejscowi, poznani dzięki przyjaźni z Rojówną. Pisarz szczególnie zapamiętał Bartusia Obrochtę, którego bratanicą była właśnie Rojówna, oraz Wojtka Wawrytko – drużbę na ślubie Rytardów. Owe wspomnienia ukazują czasy niekończących się rozmów, zabaw²². Za jedno z najważniejszych wtedy wydarzeń, erupcję radości, poczucia wspólnoty i przyjaźni, moment ujawniający ducha zakopiańskiego, Iwaszkiewicz uznał wesele Rytarda z Rojówną. W pamięci pisarza zachowało się ono jako kolejne wesele z bronowickiej chaty, gdzie goście z miasta spotkali się z góralami i ich kulturą. Warto w tym miejscu przytoczyć relację z tego wydarzenia, którą zamieścił on w *Książce moich wspomnień*:

Jedną z największych fet zakopiańskich, jakie przeżyłem, było wesele Rytardów na wiosnę 1923. To powtórzenie parady bronowickiej zyskiwało być może na góralskiej atmosferze; na pięknie góralskiej muzyki, której przewodził stryjeczny dziadek panny młodej, Bartek Obrochta; na pięknej wiosennej porze, kiedy góry stały jeszcze białe od śniegu, a już na dole było ciepło i zielono. Zamieszkaliśmy wtedy u Karpowicza, gdzie i Karol przychodził na jedzenie, i jak zwykle znaleźliśmy się przy jednym stole. [...] A już sam ślub i wesele były jednym barwnym obrazem, który zresztą dość szybko zlał się w mych oczach w kolorową mgłę. Muzyka grała, drużbowie śpiewali, nie obeszło się bez bitki, gdyż nawet sama panna młoda powiadała, że „rada widzę bitkę na weselu”, a oszołomione cepy kręciły się jak spłoszone ptactwo pomiędzy barwnym góralskim korowodem. Nie brakło tutaj nikogo z zakopiańskich wielkości: Witkacy, Gucio Zamoyski, Stryjeńscy, Jan Mieczysławski z żoną, jednym słowem – wszyscy²³.

Po pół wieku Iwaszkiewicz opublikuje dla całego tego towarzystwa swoiste *requiem*, jakim jest tom *Album tatrzańskie*. Preludium do niego stanowi finał wędrówki do Zakopanego w 1955 r., kiedy to pisarz udał się na cmentarz na Pęksowym Brzyzku. Dzień wcześniej pochowana została na nim Helena Roj-Rytardowa. Rozpoczął się czas pożegnań. Ta poetycka nostalgia będzie wypływała z doświadczenia odchodzenia bliskich, a także swoich własnych ograniczeń, obserwacji znikomości ciała i pamięci, niepowrotności zdarzeń. W szkicu *Zakopane i ja* doprowadzi ona Iwaszkiewicza do gorzkiego wyznania:

Głębką miłością obdarzałem te góry, ten pejzaż, „pawiookie stawy”, góralską muzykę, ludzi, którzy tam mieszkali. Teraz już nie kocham ani Zakopanego, ani Podhala, ani tego pejzażu. Nie ma już Zakopanego, nie ma górskiej ciszy, nie ma tych nietkniętych lasów, samotnych polan. Umarł już dawno Bartuś Obrochta, i Wojtek Wawrytko, i Staś Mierczyński, i Karol Stryjeński, i Karol Szymanowski, i Miecio Rytard, i Staś Witkiewicz, i August Zamoyski, i cudowna kobieta, Ela Rytardowa. Czyż nie powiedziałem prawdy, że „wszyscy umarli”? [I 67]

Słowa te zamieści pisarz w końcowej sekwencji książki *Album tatrzańskie*. Rok później, w 1977 r., przedrukuje je w *Podróżach do Polski* pod tym samym tytułem:

s z e k, *Obywatel Parnasu. Sztuki piękne w życiu i twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice 2014, s. 35–43.

²² Iwaszkiewicz w *Książce moich wspomnień* (s. 262) zanotował: „Zachwyt Karola [Szymanowskiego] dla muzyki góralskiej nie ustawał. Pamiętam, jak kiedyś poszliśmy z nim razem do jakiegoś domu na Żywcańskie, gdzie przez cały wieczór słuchaliśmy kwartetu Bartka. Dzień był prześliczny, wrześniowy, i wieczór wstał w niskich mgłach. Nad niebieskim Giewontem błyszczał księżyc. Ciepło było i jesienne pokosy pachniały mocno”.

²³ *Ibidem*, s. 260–261.

Zakopane i ja. Cała plejada osobistości znalazła się wśród autorów dedykacji poszczególnych wierszy z tego tomu i są to (wymienieni w spisie treści): Karol Stryjeński, Karol Szymanowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Stanisław Mierczyński, Adolf Chybiński, Jan Mieczysławski, Roman Kramsztyk, Zbigniew Uniłowski, Bolesław Miciński, Jerzy Liebert, Aleksander Landau, Aleksander Szymielewicz, Witold Czartoryski, Kornel Makuszyński, Bartuś Obrochta, Helena Roj-Rytardowa. Każdemu z przywołanych przyjaciół autor poświęcił utwór poetycki, wszystkie one zostały ujęte w sekwencję nazwaną *Album tatrzańskie (żałobne)*. Część pierwsza, o takim samym tytule, ofiarowana jest żyjącemu wówczas przyjacielowi Romanowi Kołonieckiemu, choć wiadomo, dzięki opracowaniu Radosława Romaniuka, że pierwotnie miała być ona poświęcona braciom Zakrzewskim – uczestnikom górskiej wędrówki z 1946 r. – oraz pierwszemu towarzyszeni Iwaszkiewicza na szlaku, czyli Rytardowi. Ostatecznie owa część została dedykowana pamięci Kołonieckiego, który razem z Iwaszkiewiczem i Zakrzewskimi przemierzał tatrzańskie szlaki w sierpniu 1946 (zob. R-2 206). Zatem Kołonieckiemu autor poświęcił 25 utworów, natomiast zmarłym tylko 10 – przeznaczając dla nich zbiór *Album tatrzańskie II*. Spośród nich w wierszu numer 27 pojawia się bezpośrednio osoba Szymanowskiego, a w wierszu z numerem 32 – Obrochty. Pozostali przyjaciele są upamiętnieni tylko w osobliwej dedykacji widniejącej w spisie treści, ta zaś znalazła się już w tomie *Ciemne ścieżki*.

W zbiorze *Album tatrzańskie II* zamieścił zatem poeta swoje epitafia. Dokoła jednak przesunięcia w tradycyjnym modelu mówienia o zmarłych – opowiedział o nich przez pryzmat swojego spotkania z Tatrami. Górą nakazał snuć żałobne *requiem*. Wydobyl z opisu ich wyglądu znaczenia symboliczne, które stały się znakami utraty, przemijania człowieka przy niezmienności i surowości trwania kamiennych szczytów. Ta koncepcja czerpie z młodopolskiej poezji tatrzańskiej, zwłaszcza z cyklu sonetów Jana Kasprówicza *Krzak dzikiej róży*. Choć sam Iwaszkiewicz nie wspominał o Kasprówiczu jako o towarzyszu zakopiańskich spotkań, to przyznawał się do znajomości jego poezji. Około 1903 r. otrzymał od siostry Szymanowskiego tom *Hymnów*, a w szkicu *Zakopane i ja* przywołał cytat („pawiookie stawy”) z sonetu *Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach*²⁴. W swoich wierszach wykorzystał owo młodopolskie spostrzeżenie: wieczna potęga Tatr jaskrawo objawia kruchość egzystencji ludzkiej.

Album tatrzańskie ukazał się w 1976 roku. Jest to zbiór niejednorodny pod względem gatunkowym, a utwory wchodzące w jego skład powstawały na przestrzeni 50 lat.

Koncepcja kompozycyjna przypomina swoisty album / zbiór pamiątek, księgę o dużej wartości dla właściciela, ponieważ dokumentuje ona umykające pod wpływem czasu miejsca, zdarzenia, ludzi. Jej struktura przywodzi na myśl romantyczny sztambuch, zbudowany z różnorodnych elementów. Jak stwierdza Justyna Beinek:

Romantyczny pamiętnik to forma hybrydyczna, nierzadko podobna w swej strukturze do kolażu. Prócz wpisów czynionych wierszem lub prozą zawierał autografy, zapisy nutowe, rysunki, akwarele, karykatury, wycinanki, hafty, listy, zaproszenia, karty wizytowe, nekrologi oraz pamiątki osobiste takie, jak krople krwi czy pukle włosów, kawałki materiałów i wstążek, zasuszone kwiaty i liście,

²⁴ Zob. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 42.

a nawet przepisy kulinarne czy obliczenia matematyczne (karciane czy związane z domowymi finansami) w przypadku sztambuchów stających się z biegiem lat *silva rerum*²⁵.

Album tatrzańskie składa się ze szkiców wspomnieniowych, prozatorskich sekwencji o tematyce górskiej, często o charakterze modernistycznym, oraz cykli poetyckich o zróżnicowanej koncepcji treściowej, jak i ideowej. Najstarsze teksty pochodzą z wczesnego okresu twórczości Iwaszkiewicza – mniej więcej z lat 1917–1919, ostatnie z 1975 roku. Wszystkie te szkice, poza końcowym – *Zakopane i ja*, pisarz wyjął z już opublikowanych zbiorów. Teksty *Dojazd do Zakopanego*, *Niebo*, *Muzyka gór*, *Nocleg w górach* znalazły się w tomiku *Pejzaże sentymentalne*, wydanym w 1926 r. nakładem Gebethnera i Wolffa. Później zostały umieszczone w bloku *Proza poetycka* w tomie 2 *Dzieł* (w edycji „Czytelnika” z 1980 r.) i w książce *Podróże do Polski* (1977). Cykl poetycki *Skąd widzieliśmy Tatry* pochodzi z 1925 r. (wydawnictwo „Wacław Czarski i Spółka”). Z tytułu *Kasydy zakończone siedmioma wierszami* w zbiorze *Album tatrzańskie* zachowano tylko *Kasydy*. Wiersze tatrzańskie powstały podczas dwóch pobytów w Zakopanem, w 1946 i 1955 roku (zob. R-2 206). Zgrupowane w dwu częściach w publikacji z 1976 r. drukowane były już w 1957 r. w tomie *Ciemne ścieżki*. Nie zostały tam wyodrębnione w układzie tomu. Jedyne spis treści informuje, że wiersze o numerach 76–100 mają tytuł *Album tatrzańskie I*, a te o numerach 110–119 nazwano *Album tatrzańskie II (żałobne)*. Wcześniej w 1952 r. w tomie *Wiersze z różnych epok* Iwaszkiewicz umieścił kilka utworów z cyklu *Album tatrzańskie I*²⁶.

Ostatni tekst (którego tytuł widnieje tylko w spisie treści – *Zakopane i ja*) sygnowany jest datą 1975. W znacznej części odwołuje się do *Dzienników* i *Książki moich wspomnień*. Przedrukowany został w tomie *Podróże do Polski* (1977).

Zbiór *Album tatrzańskie* otwiera wiersz zatytułowany *Zakopane*, pochodzący z tomu *Xenie i elegie*, stanowiącego jedno z poetyckich pożegnań, Iwaszkiewicz prowadzi w nim bowiem dialog z umarłymi. Jak zauważyła Zdzisława Mokranowska, wskazanie gatunku w tytule zbioru jest nie tyle opisem wykorzystanej przez poetę formy literackiej, ile sygnałem „nastroju wynikającego z doznania smutku, przemijania”:

Nuty elegijne znajdują miejsce zwykle w wierszach późnych i mają oczywisty związek (zupełnie naturalny) z dojrzałą twórczością poety, która otwiera się na nowe doświadczenia związane z upływem czasu i namacalnością tego odczucia, co zaczyna skutkować motywami introspektywnymi i postawą daleką od młodzieńczej afirmacji świata, bo bliską ironii i dystansu²⁷.

Wszystkie teksty z drugiej sekwencji tomu *Album tatrzańskie* zostały przedrukowane z tomu *Pejzaże sentymentalne*, wydanego w 1926 roku. Trzecia część zbioru – *Kasydy* – zawiera 6 utworów zamieszczonych pod nazwą *Skąd widzieliśmy Tatry* (*Plan sześciu sonetów*). Każdy z nich poprzedza numer i tytuł: *Sonet wstępny*; *Z Gór Świętokrzyskich*; *Ojców. Góra Chełmowa*; *Wawel*; *Z Tęczyna*, *Z Obidowej Góry*. Najbardziej rozbudowana pod względem długości jest czwarta część, pochodząca

²⁵ J. Beinek, „Kamień na smętarzu, karta w imienniku...” (*Uwagi o sztambuchu romantycznym*). „Roczniki Humanistyczne” 2007, z. 1, s. 291.

²⁶ Zob. J. Kolbuszewski, *Tatry. Literacka tradycja motywu gór*. Kraków 1995, s. 160.

²⁷ Z. Mokranowska, *Młodość i starość. Szkice o twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Katowice 2009, s. 14.

z tomu *Ciemne ścieżki* i ułożona w dwie mniejsze sekwencje o nazwach *Album tatrzańskie I* oraz *Album tatrzańskie II*.

Ciemne ścieżki, wydane w 1957 r., zostały w całości zamieszczone w drugim tomie *Wierszy* poety. W zbiorze *Wiersze* utwory o tematyce tatrzańskiej w przypisach opatrzone informacjami o tytułach i dedykacjach poszczególnych cykli, najczęściej były one poświęcone przyjaciołom Iwaszkiewicza, towarzyszom wspólnych górskich wycieczek, stanowiły rodzaj poetyckiego hołdu dla zmarłych już osób²⁸. Poeta wyjął z owego tomu 35 utworów, zmieniając ich numerację w stosunku do pierwszego wydania. Wiersze od 1 do 25 składają się na cykl o nazwie *Album tatrzańskie I*, wiersze od 26 do 35 – na cykl zatytułowany *Album tatrzańskie II*. Obie sekwencje dzieli 9 lat. Całość zamyka kilkustronicowy szkic wspomnieniowy *Zakopane i ja*, powstały w 1975 r., stanowiący podsumowanie całego tomu – z perspektywy osobistych przemyśleń. Niepublikowane dotąd były zatem tylko sekwencja *Album tatrzańskie I* oraz szkic *Zakopane i ja*. Pozostałe teksty to przedruki, które zestawione w tomie odgrywają rolę ramy znaczeniowej dla 36 wierszy z obu zbiorów tytułowych. Decyzja o umieszczeniu razem utworów z młodości Iwaszkiewicza oraz tych późniejszych, pisanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat umożliwia szersze spojrzenie na spotkania poety z górą. Czas powstania pierwszych liryków pokrywa się z okresem pierwszych wyjazdów w Tatry. Wiersze tatrzańskie uwidaczniają długie występowanie owego motywu w dziełach Iwaszkiewicza, jak i ukazują jego trwałe i niezmiennie od pół wieku przywiązanie do polskich gór.

Pomysł powstania zbioru, który wyznacza potrójna optyka: muzyczna, wspomnieniowa i przybliżająca piękno przyrody Tatr, narodził się w 1946 r. w trakcie górskiej wyprawy Iwaszkiewicza z Zakrzewskimi i Kołonieckim²⁹. Pisarz postanowił oddać w formie literackiej swoje pierwsze wrażenia ze spotkania z majestatem gór. Przypomniawszy sobie muzyczne wieczory spędzone z Szymanowskim jeszcze w Tymoszówce i Elizawetgradzie. Obaj grywali cykl salonowych miniatur fortepianowych *Album tatrzańskie* (1883–1884) Ignacego Paderewskiego, inspirowany folklorem Podhala (cykl przypisany jest do *op. 12* dzieł kompozytora) (zob. R-2 205)³⁰.

²⁸ Zob. *ibidem*, 179.

²⁹ Echa tej wyprawy stały się źródłem literackiej sekwencji z powieści *Stawa i chwała*. W pierwszym tomie Iwaszkiewicz w niezwykle plastyczny sposób przedstawił kilkudniową wędrowkę Zakrzewskich po Tatrach. Początek przygody (padający deszcz, fatalna pogoda), a także miejsca (schronisko Bustryckich, Zawrat, Morskie Oko, Szczyty Mięguszwieckie, Hińczowy Staw) odtworzone są z bardzo dokładną topografią i odzwierciedlają doświadczenia samego pisarza. Iwaszkiewicz to doskonały obserwator zmieniającego się krajobrazu, czuły na przemiany pogody, widoki nieba, jednocześnie zaś znakomicie potrafi on oddać metamorfozę, jaka zachodzi w bohaterach zanurzających się w górską naturę. Zob. J. Iwaszkiewicz, *Stawa i chwała*. T. 1. Wyd. 8. Warszawa 1977, s. 241–250.

³⁰ Iwaszkiewicz w wierszu numer 2 z cyklu *Album tatrzańskie I* (l. 32) odwołał się do tych wspomnień:

Jeszcze kiedyś w Tymoszówce
– Ach, fuchy wielkopańskie –
Graliśmy na cztery ręce
Owo „Album tatrzańskie”

O muzycznym dziele Paderewskiego pisała J. Gołębiowska (*Album tatrzańskie op. 12*. Na stronie: <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/226-ignacy-jan-paderewski/gatunki/62-album-tatrzańskie-op-12> (data dostępu: 15 XII 2024)).

To właśnie wtedy – w 1946 r. – powstała pierwsza sekwencja w tym zbiorze, nazwana *Album tatrzańskie I*, składająca się z 24 wierszy dedykowanych Kołoniczekiemu. Dziewięć lat później, już po pieszej wędrówce z Krakowa do Tatr, Iwaszkiewicz napisał kolejny cykl zatytułowany *Album tatrzańskie II* (liczący 10 utworów), który opatrzył dopiskiem w nawiasie: *żałobne*. Oba zbiory powstały z inspiracji spotkaniem z Tatrami, ale w zupełnie odmiennych okolicznościach. Cykl numer 1 zrodził się z radości wędrówki, cykl numer 2 z refleksji wypływającej z wizyty na grobie Roj-Rytardowej. W ważnej dla Iwaszkiewicza wyprawie, w finale przybliżania się do Tatr, czekało go pożegnanie bliskiej osoby. Śmierć witająca go u stóp Giewontu rozpoczęła namysł nad przemijaniem.

Omawiany tom, zróżnicowany pod względem gatunkowym, spaja tematyka tatrzańska. W częściach lirycznych, jak i prozatorskich Tatry pojawiają się jako motyw literacki. Twórca przywołuje przede wszystkim górskie pejzaże i bogactwo przyrody Podhala z perspektywy zanurzającego się w nie wędrowca i uważnego obserwatora ich zmiennego wyglądu. Za opisem świata kryje się zachwycony urodą gór podmiot liryczny. W sekwencji *Skąd widzieliśmy Tatry* objawia się jego swoista gra z czytelnikiem, utrzymana w konwencji „poetyckiego milczenia” wobec wielkości i monumentalności Tatr³¹.

Drugim, istotnym elementem spajającym ten zbiór jest nastrój rozliczeniowy, elegijny, który najpełniej wyrażają utwory dedykowane zmarłym przyjaciołom w części *Album tatrzańskie II*. Ów nastrój podkreśla także gorzki ton końcowej refleksji pisarza, zamieszczonej w ostatniej, podsumowującej części. Iwaszkiewicz staje się w niej w zasadzie guślarzem – prowadzi dialog ze zmarłymi. Romaniuk o cyklach *Album tatrzańskie I i II*, opublikowanych pierwotnie w *Ciemnych ścieżkach*, stwierdzał, że są one „swoistym zaduszkowym misterium”, i dodawał:

Iwaszkiewicz przyjął tu rolę „pasterza umarłych”, guślarza, która będzie jedną z ważnych ról jego poezji, moralnie może najważniejszą. Miłość do świata trwa w metafizycznej przestrzeni poezji nawet po śmierci istoty, która kochała. W ten sposób tłumaczył namiętność powrotów swych zmarłych przyjaciół, to jak mocno związali się oni z miejscami, w których żyli, jak silne i plastyczne pozostawili wspomnienie. I jak potrzebna jest im jakakolwiek forma powrotu do istnienia. [R-2 336]³²

Wiersze z sekwencji *Album tatrzańskie II (żałobne)* utrzymane są w tonie poetyckiego pożegnania. Osobliwe *requiem* odprawiane ku pamięci zmarłych bliskich nie przynosi pocieszenia, ale pozostaje zapisem bezpowrotnej straty.

Trzeci element, który spaja tak zróżnicowany tom, to jego muzyczność. Źródło inspiracji stanowił tu utwór skomponowany przez Paderewskiego. Iwaszkiewicz był muzykiem i znawcą muzyki – jego proza i nowelistyka obfitują w motywy muzyczne, a bohaterowie często zawodowo lub amatorsko uprawiają tę dziedzinę sztuki lub są jej miłośnikami i znawcami. W książce *Album tatrzańskie* muzyka jest motywem – pojawia się jako ukryte, tajemnicze, pierwotne brzmienie natury, którego poszukuje i w które wsłuchuje się wędrowiec (opowiadanie *Muzyka*

³¹ Zob. Kolbuszewski, *op. cit.*, s. 134.

³² O związkach z poetyką *Dziadów* wileńsko-kowieńskich w późnej poezji Iwaszkiewicza zob. A. Spółna, „*Styszę ich głosy*”. *Hymnus trium puerorum Jarosława Iwaszkiewicza wobec „Dziadów” wileńsko-kowieńskich Adama Mickiewicza*. „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica*” t. 11 (2013), nr 1, s. 76–88.

gór). Stanowi też ramę dla tekstów eksperymentatorskich, takich jak proza *Niebo*, skomponowana na wzór sonaty. Ukrywa się także pod postacią melodyjnego rytmu wiersza. Jej występowanie wynika nie tylko z muzycznych pasji autora *Brzeziny*, ale również z faktu, że jest ona jednym z istotnych elementów kultury Podhala oraz stanowi pole aktywności twórczej zakopiańskich przyjaciół pisarza.

Potrójną sekwencję miejsc, ludzi i muzyki łączą Tatry. To ich ścieżki były przestrzenią spotkania, a piękno – źródłem wspomnianej twórczej aktywności.

W cyklu czterech tekstów ze zbioru *Pejzaże sentymentalne* wybrzmiewa zachwyt podróżnika, stopniowo zanurzającego się w tatrzańską przyrodę. Cykl ten rozpoczyna sekwencja zatytułowana *Dojazd do Zakopanego*, opowiada ona o pierwszym spotkaniu z Tatrami. Podróż odbywa się pociągiem, który w tym niewielkim obrazie prozatorskim symbolizuje niewygodną, duszącą cywilizację. Już otwierające zdania sygnalizują to zjawisko, Iwaszkiewicz pisze: „W wagonie duszno [...]. I duszno wciąż, nie mogę oddychać”. Pasażer w czasie podróży doznaje przykrych odczuć: głowa jest „rozklekotana rytmicznym turkotaniem”, „wszystko – włosy, powieki, serce – zdaje się zakurzone całonocną drogą” (I 7). Pociąg przypomina wielkie zwierzę, sapiące i wężące, z trzewi którego wędrowiec chce się uwolnić. Dopiero otwarcie okna, spojrzenie w przestrzeń daje mu życiodajne doświadczenie. Góry odczuwa sensualnie. W ich percepcji biorą udział wszystkie, przenikające się i przejmujące swoje funkcje zmysły. Do wnętrza pojazdu wpływa górskie powietrze. Nagłe i gwałtowne spotkanie z nim budzi zachwyt, oddany w dostojnej, biblijnej stylistyce i obrazowaniu. Iwaszkiewicz notuje: „Wychylam się z okna i oto: jest ten wał siny, wieczny, wzruszający swą dobrotliwą powagą. Już są one, góry, Tatry, najpiękniejsze na świecie”, a ich zielone wzgórki kojarzą się z opisanymi w *Piśmie Świętym* tańcem radości (I 7).

Podmiot liryczny ma świadomość, że oto znajduje się w miejscu niezwykłym, kojącym, że nabiera dystansu i na czas wędrówki oddala się od problemów i kłopotów zwyczajnego życia. W wierszu numer 13 wyznaje:

Nie wracać, nie wracać do wspomnień,
Nie myśleć o tym, co minęło.
Dzisiaj, dzisiaj: spacer z wami,
Wichrem jarzębiny pogięło. [I 43]

Częstszą jednak nutą jest niemożność oddalenia się od przeszłości. Piękno przyrody, przyjemność wędrowania, zachwyt nad bogactwem roślin, zmieniającymi się kształtami chmur przełamywana jest przez niepokój serca. W „ekstatycznej sekwencji” (R-2 206), jak pisał o cyklu *Album tatrzańskie I* Romaniuk, pojawia się jednak głos mówiący o samotności i zagubieniu. Zmienna przyroda, a zwłaszcza wiatr i przepływające obłoki, symbolizują w książce *Album tatrzańskie* mijający czas. Górską przyrodę jest wykorzystana w sposób kasprowiczowski – odzwierciedla stan wewnętrzny podmiotu, ale także w swojej znikomości stanowi widzialny sygnał kresu ludzkiej egzystencji. W wierszu oznaczonym numerem 11 Iwaszkiewicz pisał:

Czasem przez te pogody górskie
Wicher jak dreszcz przechodzi,
Spada nagle, drzewa wstrząsa
I upał zastępył chłodzi.

Czasem codzienną senność moja
Dreszcz chłodzi nawet w słońcu,
I zarazem jak strumień przyplywa
Myśl o końcu. [I 41]

W tomie poety góry pojawiają się z całym bogactwem swojej malowniczości. Zwłaszcza w części prozatorskiej ukazywane są poprzez zabieg synestezji zmysłów. W cyklu *Pejzaże sentymentalne* barwy służące opisom wyglądu tatrzańskiej scenerii przyjmują formę poetyckich epitetów. Pas gór widoczny na horyzoncie to „wał siny, wieczny”, niebo to „namiot błękitny”, „szafirowy”, „lazurowy”, wieczorem jest „czerwienią wieczoru splamione”, nocą zaś zmienia się w „czarny płaszcz”, ma barwę „onyksu”, „różu”. Łąki mają kolor „jasnej zieloności” i wydają się otulone „ciemnym aksamitem smreków”. Poza zjawiskami odbieranymi wizualnie Iwaszkiewicz opisuje te związane ze zmysłem dotyku i zapachu, np. kwitnące łąki są jak „step różany, okryty jak gdyby brzoskwińowym kwiatem, osypany puchem pachnącym” (I 13). Tatry mienia się wszystkimi barwami, można je usłyszeć i dotknąć, wypełniają je zapachy³³.

Najwięcej jednak charakterystyk wyglądu Tatr wiąże się ze sferą muzyczną, góry brzmią, wydają własną muzykę. Najpełniej objawia się ona w prozie zatytułowanej *Muzyka gór*, poświęconej pamięci Roj-Rytardowej. Wędrowiec – poszukiwacz dźwięków przyrody – rozpoczyna swoją podróż od wspomnień muzyki góralskiej, z którą zetknął się podczas spotkań w karczmach i na weselu Roj-Rytardowej. Następnie opuszcza przestrzeń dźwięków wydobywanych przez człowieka (przywołuje chociażby postać Obrochty) i zanurza się w dźwięki przyrody: w melodie strumienia, szum wiatru i cykanie świerszcza. Dźwięki przeplatają się ze sobą, gasną lub wzmacniają się. Podczas samotnej, nocnej wędrówki podróżnikowi udało się wreszcie usłyszeć brzmienie gór. Jest to koncert spleciony z dźwięków przyrody, echa góralskiej muzyki i bicia serca. Co istotne, całość wydaje się jednorodna i jest – jak pisał Iwaszkiewicz – „żałobną muzyką”. Jej działanie poraża, słuchający jej dźwięków wyznaje: „wypaliła mnie, wytrawiła, przeżarła. Ukazała przepaść samotności ludzkiej” (I 20). Muzyka ta stała się wierną towarzyszką życia. Iwaszkiewicz odnotował:

Trudno jest zapomnieć o tej muzyce. Teraz nawet, gdy idę ulicami miasta, towarzyszy mi, idzie za mną, mówi do mego ucha i w graniu swoim miesza wyrazy życia ze słowami śmierci. Bo tutaj, w dolinie, nie rozpoznasz, gdzie śmierć, a gdzie życie. Gdzie jedno się kończy, gdzie drugie zaczyna. Ale góry leżą na granicy tych dwóch państw obszernych i straszliwych, i w ich muzyce, którą podслуchał niegdyś stary góral, splata się cyprys z dębina w przenikliwą melodie. Nie zapomni tej piosenki, kto raz ją usłyszał. [I 20]

W książce *Album tatrzańskie* góry są przestrzenią o podwójnym statusie: zmysłowym, ukazującym swoje piękno i majestat poprzez kształt, barwę, ciężar, zapach i zmienną naturę, oraz symbolicznym: podkreślają potęgę i siłę życia, a jednocześnie wskazują na jego znikomość.

Urok tatrzańskiej przyrody Iwaszkiewicz odsłonił także w cyklu sonetów, zatytułowanych *Skąd widzieliśmy Tatry*. W podtytule zamieścił informację, że te wier-

³³ K. Heska-Kwaśniewicz, „[...] tylko tatrzańskie jeziora”. Dwa epizody w „Stawie i chwale” Jarosława Iwaszkiewicza. „Góry. Literatura. Kultura” t. 3 (1998), s. 93.

sze stanowią jedynie projekt, który nie zostanie nigdy zrealizowany, ponieważ – jak ukazuje treść utworów – nie jest możliwe oddanie w słowie urody Tatr. W tych sonetach poeta opisuje góry, spoglądając w ich kierunku z różnych miejsc. Za punkty obserwacji biera np.: Góry Świętokrzyskie, Ojców, Wawel, Tęczyn, Obidową Górę. Owa dokładna topografia pozwala zobaczyć, że następuje swoiste przybliżanie się wędrowca do serca Tatr. W warstwie tekstowej Iwaszkiewicz wspomina o poetyckich planach napisania nowych utworów, które miałyby oddać monumentalność i nietypowość Tatr oraz doświadczenia spotkania z ich pięknem. Cykl ten stanowi ciekawą grę z czytelnikiem, odsłania bowiem warsztat poetycki, czyniąc sam proces tworzenia tematem sonetów. Jest również próbą ujęcia piękna gór – niedającego się w pełni wyrazić w tekście poetyckim, każda bowiem deskrypcja wydaje się nieadekwatna wobec ich porażającej urody – ale także pokazuje przeżycia, które rodzą się w patrzącym na nie wędrowcu. *Plan sześciu sonetów* realizuje konwencję „poetyckiego milczenia”, gdzie sygnalizuje się potęgę gór, a ta przekracza wszelkie twórcze działania człowieka³⁴.

Tatry są zatem odbierane sensualnie, przede wszystkim jako kształt, barwa, a nad nimi dominują dźwięki, muzyka. Istotne wydaje się to, że muzyka ta wpisuje spotkania z górami w krąg pieśni żałobnej, „sabałowa nuta” w odczuciach Iwaszkiewicza stanowi pożegnanie z młodością, przyjaciółmi. Obnaża też niemoc słowa, które nie zawsze będzie mogło zapewnić trwanie w pamięci tego, co przeżyło się w obliczu majestatu Tatr.

Szkic podsumowujący cały zbiór *Album tatrzańskie* zawiera ciekawe stwierdzenie: wraz z upływającym czasem odchodzą nie tylko ludzie, ale także krajobrazy. Iwaszkiewicz przywołuje 1935 r., kiedy to w maju we wsi Mogiła oglądał „zupełnie białe pasmo Tatr, na tle bładniebieskiego wiosennego nieba” (I 73). Po kilkudziesięciu latach stwierdza, że nie ma zarówno osób, które współtworzyły jego doświadczenia górskie, jak i samych widoków, zmieniających się pod wpływem coraz bardziej drapieżnej cywilizacji. W otwierającym omawiany zbiór wierszu zatytułowanym *Zakopane* ten motyw znikania gór wybrzmiewa w nieco innej odsłonie. Podmiot – podróżnik – postanawia powrócić do Zakopanego. Chce zobaczyć góry kolejny raz, a impuls stanowią wspomnienia: przyrody i ludzi. Z wyobraźni wyłaniają się znane pejzaże: „niebo niebieskie / świerki zielone” oraz ważne dla autora osoby: „znowu Rytard / znowu Karol / znowu Wojtek Wawrytko” (I 5). Ale ponowna podróż nie jest możliwa, gdyż krajobraz, cel podróży znikają:

a potem przypomniałem sobie
że nie ma już niebieskiego nieba
i nie ma zielonych świerków

wszystko przyprószone
śniegiem siwizny

i posmutniałem. [I 5]

Tatrzański pejzaż funkcjonuje jako elipsa, za pomocą której Iwaszkiewicz opowiada o stracie bliskich, żegna się ze swoją młodością i przeczuwa własny kres.

³⁴ Zob. Kolbuszewski, *op. cit.*, s. 134.

Poetyckie *requiem* wybrzmiewa nie tylko dla zmarłych przyjaciół, dla wspólnych przeżyć, ale też dla niego samego. *Album tatrzańskie* jest egzemplifikacją najistotniejszych postaw estetycznych i filozoficznych występujących w twórczości autora *Brzeziny*, takich jak pasja życia i fascynacja śmiercią, poczucie dojmującej samotności i jednoczesny zachwyt przyrodą, z którego zrodziło się także wyjątkowo silne odczuwanie polskiego pejzażu³⁵.

Znamienne, że cykl *Album tatrzańskie II* rozpoczyna słynne motto z utworu Johna Donne'a: „nie pytaj nigdy za kogo biją dzwony; one zawsze dzwonią za ciebie”³⁶. W sekwencji *Album tatrzańskie II* Iwaszkiewicz wskazuje na trzy obszary godne oplakiwania: to Tatry i ich uroda objawiająca się w „zapachu siana”; to przyjaciele i kochankowie, zamknięci w „zapachu ciała”; to sam Iwaszkiewicz „naiwny młodzieniec / który się męczył tutaj trzydzieści pięć lat temu” (I 56). *Album tatrzańskie* przesycony jest melancholią, smutkiem i samotnością³⁷. Tworzony z dystansu czasowego, zamknięty klamrą znikania pejzażu, ludzi i siebie, prezentuje jednocześnie ogromne bogactwo sposobów pisania o górach. Od prozy wspomnieniowej, przez lirykę opisową, miejscami żartobliwą, aż do poezji refleksyjnej i zadumy.

Zbiór wierszy Iwaszkiewicza, pochodzących z wielu lat jego twórczej aktywności, ułożył się w wyjątkowy sztambuch pamięci. Jest tu miejsce na wspomnienia wędrówek, są wskazane z topograficzną dokładnością różne rejony Tatr, Zakopane i jego okolice. Wszystkie pamiątki mają charakter bardzo osobisty, przyjaciele występują pod swoimi imionami, bez nazwisk czy określeń wyjaśniających ich zajęcie czy znaczenie dla kultury; np. Zofia Szymanowska, siostra kompozytora, została nazwana w wierszu „Zioka”, Bartuś Obrochta – „Bartusiem”, „Karol” zaś to Karol Szymanowski. Utwory, zróżnicowane pod względem formy, łączy, przebyskujące z coraz większą intensywnością, przeczucie własnego odejścia; Iwaszkiewicz opublikował ten zbiór cztery lata przed swoją śmiercią. Wszystkie teksty natomiast stopniowo odkrywają narastającą nutę żalobną. Pierwsze jej brzmienie słychać w otwierającym całość wierszu *Zakopane*. Nieobecność przyjaciół jest jednak ukazana za pomocą omówienia, to nie oni znikają, ale tatrzański krajobraz. Kolejne sekwencje wszakże odkrywają coraz mocniej narastającą samotność i zbliżają do finałowej strofy z zamykającego zbiór wiersza, a w nim poeta już bezpośrednio wspomina o oczekiwaniu śmierci. Pocięgę w owej ostatniej drodze niesie piosenka, muzyka gór, która raz usłyszana przez Iwaszkiewicza w Tatrach, nie została nigdy zapomniana:

Zostań ze mną do świtu,
Śpiewaj ze mną piosenka,
Aż mnie kosiarz zielony

Uderzy mocną ręką. [I 66]

³⁵ Zob. J. Kwiatkowski, *Miejsce Iwaszkiewicza w poezji polskiej XX wieku*. W zb.: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*. Red. A. Brodzka. Kraków-Wrocław 1983.

³⁶ J. Donne, *Medytacja XVII*. W zb.: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wybór, przekł., wstęp, oprac. S. Barańczak. Wyd. 2, popr. i znacznie poszerz. Warszawa 1991, s. 54–55.

³⁷ Zob. K. Heska-Kwaśniewicz, „Tatry, najpiękniejsze na świecie”. (*Album tatrzańskie* J. Iwaszkiewicza). W zb.: *Poezja polska. Interpretacje*. Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeller. Katowice 2000, s. 249.

Abstract

MAŁGORZATA PEROŃ John Paul II Catholic University of Lublin
ORCID: 0000-0002-3244-7443

REQUIEM FOR THE MOUNTAINS, FRIENDS, AND HIMSELF JAROSŁAW
IWASZKIEWICZ AND THE TATRAS

Jarosław Iwaszkiewicz who visited numerous—not only European—countries, also travelled around Poland, and collected his impressions in his pieces and diaries. In *Album tatrzańskie* (*The Tatra Album*), published in 1976, he described the Tatra Mountains as “most beautiful in the world.” The Tatras are one of the most important places in the poet’s internal map as they mark the beginning and the end of the artist’s struggle. Iwaszkiewicz was tied to this range of mountains due to family connections and artistic relations. A 50 year contact with the Tatras brought about the making of the book. The compilation that spans over more than half century is artistically and genetically diversified: it includes lyrical pieces, poetic prose, and memories.

The Tatra Album is a valediction to the mountains and to his friends. It is dominated by the passing of time, by irretrievable loss of everything he loved, and by marginal position of his output. The writer, whom many envied his successes, maintenance, and position in culture, bids farewell to his life in sorrow and disappointment.

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ Uniwersytet Śląski, Katowice

ELEGISTA O TWÓRCZOŚCI ADAMA ZAGAJEWSKIEGO

Sztuka wyboru

Dotychczas krytycy poddający oglądowi twórczość Adama Zagajewskiego akcentowali jej ukłasyzowanie¹, a jego samego określali mianem poety „wielkiej afirmacji”². Po jego śmierci w 2021 roku owo podejście nie uległo zmianie, o czym świadczy tekst Aleksandra Fiuta „*Paczka*” w *zaświaty*, który łączy w sobie elementy charakterystyczne dla pożegnania (został opatrzony frazą „*In memoriam Adama Zagajewskiego*”) oraz krytycznoliterackiego podsumowania. Autor *Wyglądów i wglądów*, zestawiając poezję Zagajewskiego i Czesława Miłosza, podkreśla m.in.:

Adam, jak Miłosz, jest kolekcjonerem chwil zachwyty, momentów olśnień, poczucia trudnej do zrozumienia i oddania w słowach pełni. Olśnieniami, rodzącymi doznanie ulotnego szczęścia, mogą obdarzać ich nawet zdarzenia codzienne, na pozór banalne – jak choćby obserwowanie chłopców skaczących do Bosforu (*Istanbul*) czy spoglądanie z domowego ogródka na zatokę San Francisco (*Szczęście*)³.

Formuły krytyczne dotyczące poezji autora *Ziemi ognistej* przez długi czas nie podlegały weryfikacji, mimo że wraz z ukazywaniem się kolejnych tomów poetyckich Zagajewski łączył „chwilę radości”, „ciemne szczęście melancholii”⁴ i namysł nad kondycją ludzkości po Zagładzie. Poetę postrzegano jako piewce sztuki i konserwa muzyki. Taką recepcję twórczości Zagajewskiego ugruntowały przede wszystkim jego ostatnie tomy oraz charakterystyczny sposób opisu rzeczywistości, który posiłkuje się detalem nierzadko odnoszącym się do świata sztuki. Równie ważne okazały się frazy „narzucające” pewien styl działania, myślenia i doznawania, po-

¹ M. Wyka (Szkice z epoki powinności. Kraków 1992, s. 70), pisząc o zbiorze *Jechać do Lwowa* oraz tomie esejów *Solidarność i samotność*, stwierdziła, że poeta jest „klasyczny sam dla siebie”.

² *Ibidem*, s. 74.

³ A. Fiut, *Wyglądy i wglądy*. Kraków 2022, s. 457. Badacz zamieści ten passus również w książce *Moi poeci* z 2025 roku.

⁴ A. Zagajewski, *Oświecenie*. W: *Prawdziwe życie*. Kraków [2019], s. 21. Dalej do tego tomu odsyłam skrótem PŻ. Używam również skrótów do innych, wybranych dzieł A. Zagajewskiego: J = *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1985; Z = *Ziemia ognista*. Poznań 1994; PR = *Pragnienie*. Kraków 1999; PO = *Powrót*. Kraków 2003; AN = *Anteny*. Kraków 2005; AS = *Asymetria*. Kraków 2014; W = *Wiersze wybrane*. Wyd. nowe, rozszerz. Kraków 2017; oraz do książek J. Klejnockiego (B = *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*. Wałbrzych 2002) i A. Ubortowskiej (S = *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007). Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

nieważ akcentowały afirmację tego, co przynosi życie. Zagajewski jawił się dzięki nim jako *poeta doctus* – potrafił diagnozować problemy współczesności, a przy tym zachowywał wiarę w ocalającą moc sztuki. Zupełnie inny i spójny z tym, co poeta proponował na przestrzeni kilku ostatnich dekad, sposób postrzegania Zagajewskiego zasugerował w 2025 roku Fiut, publikując w książce *Moi poeci* portrety kilku nowofalowców:

Odwrotną stroną bezinteresownej kontemplacji czy chwil upojenia bywa poczucie pustki, rozpacz i myśl o śmierci. [...] Adam nieraz ogląda gorszą, porażającą okrucieństwem i bólem stronę tkaniny bytu⁵.

Wzmianka o konieczności dociekania źródła zła wiąże się nie tylko z filozoficznym pytaniem „*unde malum?*”, lecz również z okolicznościami, w których dochodziło do zdarzeń kwestionujących kulturowe zaplecze ludzkości i jej zdolność do dokonywania słuszych wyborów. Twórczość Zagajewskiego podejmuje więc problem bolesnej przeszłości jako sieci pytań i dociekań na temat natury ludzkiej i podatności, w sprzyjających warunkach, na przemoc. Taki kierunek refleksji wydaje się wspólnym rysem wielu pisarzy – w tym też innych nowofalowców (np. Ryszarda Krynickiego), którzy urodzili się w czasie wojny lub tuż po jej zakończeniu i dorastali w cieniu doświadczeń pozostających jej echem (Marzec 1968)⁶, oraz śledzili debatę wokół *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa.

Najbardziej znaną formułą mogącą uchodzić za metakrytyczny komentarz twórczości Zagajewskiego stanowi fraza „Poezja jest poszukiwaniem blasku”⁷ z wiersza o takim tytule z tomu *Powrót*. W dorobku poety pojawiają się także inne stwierdzenia tego typu. Pojedyncze myśli dotyczące światła i jasności zdeterminowały sposób recepcji tekstów autora *Anten*. W przypadku Zagajewskiego wśród komentujących dominują optymistyczne głosy na temat jego poezji, co wynika z faktu cyzelowania formy⁸, dbałości o strukturę wersyfikacyjną i z poetyckiej zachłanności, o której wspomina w zakończeniu swojego eseju Marta Wyka (na marginesie rozważań o *Płótnie*):

Poetyckie łakomstwo Zagajewskiego nie ma sobie równych („wiem, że są przynajmniej cztery rzeczywistości”), więc może należałoby go namawiać do pozostania za stołem suto zastawionym, do przebiegania w smakoltykach, do komponowania nowych dań i wyrafinowanych deserów... Zagajewski tak wspaniale zabiera się za każdym razem do konsumowania świata, że żal widzieć w nim tylko myśliciela i ascetę⁹.

⁵ A. Fiut, *Moi poeci*. Kraków 2025, s. 199–200.

⁶ Zob. S. Buryła, *Marzec a zagłada. Płaszczyzny spotkania*. Warszawa 2024.

⁷ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*. Kraków 2005.

⁸ Zob. J. Dembińska-Pawełec, *Arabeska. Szkice o poezji*. Katowice 2013, s. 70. Badaczka (*ibidem*), dokonując wyrafinowanej interpretacji wiersza *W drzewach* z tomu *Płótno*, zauważyła: „Kunsztowność i uporządkowanie osiągnął poeta [tj. Zagajewski] za sprawą budowy kłamrowej. Pozostała przestrzeń tekstu wypełniają ciągi wyliczeniowe, szeregi metafor, piętrzące się epitety, zdania wielokrotnie złożone, tautologie, paralelizmy, odległe rymy wewnętrzne i spajające wszystko przerzutnie. Pojawiają się też zdania pojedyncze, oksymorony, antytezy, kontrasty oraz dokładne rymy żeńskie, wprowadzające ironiczny dystans. W tekście cały czas toczy się gra stylów wypowiedzi. Tak przedstawia się dialektyka meandrycznej arabeski manieryzmu”.

⁹ Wyka, *op. cit.*, s. 74.

W podobnym tonie wypowiada się Leokadia Hull:

Wiersz *Owoce*, a także cały tomik *Jechać do Lwowa* i poniekąd następny, *Płótno*, są poetyckim manifestem „woli rzeczywistości”, poetyckiego łakomstwa, fascynacji żywnością ziemi, bogactwem i wielością kształtów, barw, dźwięków, smaków¹⁰.

Nie mniej optymistycznie wyrażali się o wierszach Zagajewskiego towarzyszący mu krytycy (m.in. Tadeusz Nyczek¹¹), odnotowujący przemianę jego modelu poezji po wydaniu *Sklepów mięsnych* (*casus* Jarosława Klejnockiego¹²)¹³. Natomiast Joanna Dembińska-Pawelec, pisząc o jednym z wierszy, podkreślała: „utworzony w *Drzewach* obraz splecionego haftu tekstowej tkaniny prowadzi także, zgodnie z istotą arabeski, do zagadnień metafizycznych”¹⁴.

Prywatny wymiar poezji Zagajewskiego docenili również Krzysztof Koehler i Marcin Świetlicki. Klejnocki zaznaczał:

Nie jest jednak tak, że późna poezja Zagajewskiego spotkała się z jednoznaczną apologetyką w kręgu poetów „bruLionu”. Ale też skalę znaczenia starszego twórcy dla młodszych terminatorów w fa-chu stwierdzamy poprzez analizę śladów poetyckiej rozmowy (w tym serdecznego sporu) z tezami mistrza. [B 250]¹⁵

Wspomniany dialog opiera się na intertekstualności, organizuje ona m.in. wiersz *Lwów* Koehlera, nawiązujący właśnie tą techniką do utworu Zagajewskiego *Jechać do Lwowa*. Koehler pozostaje sceptyczny wobec próby ukazania Lwowa jako miasta o określonej aurze i atmosferze oraz rozrastającego się w serii obrazów oddających zachwyty. Klejnocki twierdzi, że Lwów Koehlera „to portret miasta w gruzach, miasta, którego istnienie duchowe zanikło, pozostawiając jedynie pamiątki w postaci »cegieł ilości wielkiej« i śladów minionej świetności” (B 253). Lwów Zagajewskiego to miasto boleśnie doświadczone przez wojnę i nazistowskie dyrektywy, w wyniku których wymordowano ludność żydowskiego pochodzenia. Jego urokliwość „kryje” bolesną przeszłość. Jak podkreśla Klejnocki, „wyprawa do Lwowa to wizytacja pobojo-wiska dziejów” (B 253). Powtórzenie nastroju wiersza starszego poety nie jest możliwe (z wielu powodów, przytoczonych w dalszej części artykułu).

¹⁰ L. Hull, „*Niech ta rzeczywistość istnieje*”. W: L. Hull, Z. Chojnowski, A. Kotliński, „*Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia*”. *Interpretacje wierszy współczesnych*. Olsztyn 1995, s. 79.

¹¹ T. Nyczek, Kos. *O Adamie Zagajewskim*. Kraków 2002.

¹² Zob. K 53: „Dotychczasowe – często ironiczne, parodiujące i prześmiewcze wobec doczesności (dziś widać, że głównie społeczno-politycznej), widzianej i opisywanej w horyzoncie aktualności i natychmiastowej estetyczno-etycznej waloryzacji – spojrzenie obserwacyjne ustępuje świadomości niejasnemu, metaforycznemu, walentnemu oglądowi rzeczywistości jako takiej (w jej rozmaitych wymiarach). Więc spojrzeniu subiektywnemu. Co oznaczałoby rezygnację z eksplicytności, nawet miejscami jednoznacznej (choć w sposób zawołowany niegdyś – w innych kontekstach rzeczywistości – obecnej) – dziś jednak widocznej klarownie – perspektywy etycznej...”

¹³ Zob. przegląd komentarzy na temat poezji Zagajewskiego w artykule D. Pawelca *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich* (Katowice 2006, s. 29–30).

¹⁴ Dembińska-Pawelec, *op. cit.*, s. 72. Badaczka (*ibidem*) dodaje: „Bogactwu świata natury zostaje przeciwstawione życie ludzkie – ułomne, karykaturalne, groteskowe. Wtopione jest w świat przyrody, stanowi jego integralną część, jednak człowiek tego nie dostrzega. Nie potrafi zespolić się z naturą, rozniża się, jakby absurdalnie, z jej Boskim porządkiem”.

¹⁵ Zob. też szczegółowe omówienie walorów i zarzutów wobec poezji Zagajewskiego formułowanych przez poetów „pokolenia bruLionu” – B 236–261.

O tym, jak duży dystans od potencjału traumatycznego tomów Zagajewskiego dzieli krytyków i badaczy, świadczy komentarz Klejnockiego do utworu *Jechać do Lwowa*: „Lwów Zagajewskiego to przecież produkt nostalgicznej pracy wyobraźni, bolesna arkadia przypominająca o korzeniach artysty” (B 254). Również Derek Walcott, pisząc o mieście występującym w tytule tomu z 1985 roku, podkreśla:

Lwów wylania się z mgły jasny jak obłok – obraz siebie samego, który dzięki sile pamięci krystalizuje się, ale też stanowi zanikającą stałość. W stłumianej poświacie języka poety Lwów jest miastem dojrzałym jak brzoskwinia zwisająca z gałęzi, połyskliwa i doskonała, jarząc się krótko jak zachód słońca w tropikach. Jest zarazem *Starym i Nowym Testamentem* [...]. Lwów Zagajewskiego jest miejscem nieosiągalnym w swoim spokoju¹⁶.

Choć w utworze *Jechać do Lwowa* tragiczna przeszłość miasta została ukryta w toku wyliczenia, to jednak Zagajewski powraca do okupacyjnej historii Lwowa m.in. w wierszu *Deszcz we Lwowie* z tomu wydanego dwa lata przed śmiercią:

I to miasto, które jak Rzym
siedziało na siedmiu pagórkach
z berłem i jabłkiem
stało się płaskie i małe.

Zgrzytały koła tramwajów
w zbyt wąskich szynach.
I płakaliśmy wszyscy
przechodnie i goście
zwycięzcy i przegrani. [PŻ 20]

Lwów funkcjonuje w poezji Zagajewskiego jako *locus amoenus* ze względu na status miejsca urodzenia oraz jako *locus horridus* ze względu na wydarzenia ostatniej wojny (trzy okupacje: jedną niemiecką¹⁷ i dwie sowieckie). Lwów Zagajewskiego w utworze *Jechać do Lwowa* został poraniony. Metafora blizn pojawia się również w wierszu *Nasz świat*, w którym wyznanie płynnie zmienia się w zwrot do adresata – Winfrieda Georga Sebald:

nasz świat taki spokojny – ale
pełen zbrodni doskonale zapomnianych,
nawet w pięknych miasteczkach
nad brzegiem morza czy oceanu,
nasz świat pełen pustych kościołów,
pocięty torami kolejowymi, bliznami i
dawnych okopów, autostradami,
pocięty niepewnością, nasz ślepy świat
mniejszy teraz o ciebie. [AN 31; podkreśl. A. J.]

Zastanawia powściągliwość badaczek/badaczy i krytyczek/krytyków w kwestii cyklicznych powrotów motywu Zagłady w dziełach autora *Pragnienia*. Jednym z nielicznych, którzy zwrócili uwagę na temat Holokaustu, jest Fiut. Badacz stwierdził:

¹⁶ D. Walcott, *Elegista*. W zb.: „I cień i światło...” *O twórczości Adama Zagajewskiego*. Red. A. Czabanowska-Wróbel. Kraków 2015, s. 25 (przeł. R. Górczyńska).

¹⁷ O realiach wojennych we Lwowie zob. A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*. Poznań 2016, s. 65 n. W roku 2021 A. Gajewska napisała również książkę *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku. Biografia*, w której zrekonstruowała kryjówki Lema i okupację nazistowską Lwowa.

„Nie przypadkiem ciemnym wątkiem przebiega przez całą poezję Adama myśl o Zagładzie”¹⁸. Sugestia, iż twórczość autora *Płótna* należy przeczytać przez pryzmat tematu ludobójstwa, długo wydawała się mało interesująca lub pozbawiona zasadności. Zestawianie wierszy z lat dziewięćdziesiątych XX wieku i najnowszych mogłoby potwierdzić nie tylko ewolucję poetyki Zagajewskiego, lecz również nieustanne podejmowanie tematu Zagłady i długotrwałych konsekwencji ludobójstwa europejskich Żydów dla społeczeństw mierzących się z konfliktami zbrojnymi i migracjami w następstwie wojen o terytoria i zasoby naturalne.

Wśród odnotowujących Holokaust w twórczości Zagajewskiego warto przywołać Michała Fałtynowicza, który prześledził ją pod kątem elegijności. Stwierdzenie, że „poeta chętnie sięga po formę elegijną”, badacz popiera serią egzemplifikacji¹⁹. Nazywa Zagajewskiego „strażnikiem pamięci ofiar Holokaustu”, a tym samym podkreśla obowiązek przypominania o wydarzeniach mających podwaliny zbudowane przez kulturę Zachodu. Fałtynowicz, uzasadniając aktywność poety w procesie upamiętniania ofiar Zagłady, zaznacza, że jest ona wyzwaniem dla wszystkich intelektualistów²⁰. Sąd ten wydaje się trafny, lecz w przypadku Zagajewskiego skonstatowanie, iż nakaz niezapominania wynika ze szczególnej pozycji poety, jaką stanowi przybycie po punkcie granicznym w postaci kataklizmu historycznego, który zmieni przyszłość w wymiarach historycznym i estetycznym, to niesatysfakcjonujący wniosek. Badacz podążył tropem Aleksandry Ubertowskiej, jednak nie zaproponował wykładni interpretacyjnej objaśniającej, jaki wpływ na poetykę Zagajewskiego ma fakt przynależności do „generacji po”. Kategoria elegijności okazała się operatywna w przypadku pisarza, ale została ujęta jako splót tematu i poetyki, które w równym stopniu dotyczą Zagłady, jak i dojrzewania, wkraczania w wiek starczy, kurczenia się czasu pozostałego do wykorzystania²¹.

Kłopoty z terminologią (i jednym wierszem)

Gończy spór pomiędzy literaturoznawcami wywołał wiersz Zagajewskiego *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce* z tomu *Płótno*. German Ritz, przeciwstawiając go wierszom Zbigniewa Herberta, Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza, traktuje go jako przykład lirycznego postmodernizmu:

U Zagajewskiego [...] wielość punktów widzenia, zderzanie prywatnej codzienności w wielkim mieście z apokaliptyczną rzeczywistością, bardzo dokładnie przedstawioną, ale „zminiaturyzowaną” w postaci audycji telewizyjnej, stanowiącej przedmiot „konsumpcji”, tworzy z wiersza tekst postmodernistyczny. Wiersz nie stara się ukazać apokalipsy, ani też wysnuć profetycznego ostrzeżenia przed nową katastrofą, apokalipsa jest czymś pokazanym w szerszym kontekście, nieomal opowiadaniem w tle nowojorskiego urodzinowego przyjęcia²².

¹⁸ Fiut, *Moi poeci*, s. 209.

¹⁹ M. Fałtynowicz, *Różne oblicza elegii w poezji Adama Zagajewskiego*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” t. 19 (2021), s. 265.

²⁰ *Ibidem*, s. 270.

²¹ Zob. W. Lięż, *Elegie Zbigniewa Herberta*. W zb.: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*. Red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski. Kraków 2001, s. 27–50.

²² G. Ritz, *Postmodernizm liryczny albo co przytrafiło się Adamowi Zagajewskiemu w drodze do Luowa*. Przeł. A. Nasilowska. „Teksty Drugie” 1993, nr 1, s. 67–68.

Klejnocki natomiast, polemizując z Ritzem, twierdzi:

mamy tu do czynienia ze swoistą walką między naturalnym (będącym funkcją czasu i dystansu) zapomnieniem lub raczej zubożeniem a koniecznością dokonania wyboru. Ten, rzecz jasna, lokuje się po stronie cierpienia, choć artystycznie przejawia się „łagodnie” – tonem elegijnym. [B 125]

Ubertowska dodaje:

poetyka wykorzystana przez Zagajewskiego do nakreślenia wizji katastrofy wchłania poetyckie rozpoznanie wpisane w obraz „zwyczajnej apokalipsy”, której estetyczny paradygmat w polskiej poezji ustanowiła *Piosenka o końcu świata* Czesława Miłosza. [S 310]

Spór toczy się więc o zasadność wyszczególnienia kategorii „lirycznego postmodernizmu”, a Klejnocki, unieważniając opinię Ritza o kodzie wiersza, twierdzi, że Zagajewski wykorzystuje koncept wywiedziony ze strategii banalistów (zob. B 125).

Niewątpliwą zasługą Ritza jest przedstawienie Zagajewskiego jako poety, który na nowo przemyślał kategorię historyczności, Klejnockiego zaś – umieszczenie refleksji o twórczości autora *Płótna* w polu „etycznego buntu” i solidarności z ofiarami Zagłady. Zagajewski w poezji przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku podejmuje problem oświeceniowej genezy Zagłady²³, a także chce nadać pamięci o niej szczególny status:

w epoce globalizacji, kiedy to zanikają systemy wartości ugruntowane w tym, co narodowe, lokalne, przypisane do konkretnej przestrzeni i języka; według niektórych [...] to pamięć o Holokauście doskonale nadaje się do wypełnienia pustego miejsca po zanikających lub osłabionych lokalnych systemach wartości, ustanawiając tym samym ponadnarodowy, rozpoznawalny w różnych kulturach etyczny punkt odniesienia. [S 302]

Mimo że teza Klejnockiego o konieczności dokonania wyboru zaangażowania ma fundamentalne znaczenie zarówno w kontekście poprzednich utworów o Zagładzie, jak i tych, które będą się pojawiać regularnie w kolejnych tomach, warto potraktować wspomniany wybór jako sygnał „katastrofy wstecznej” (do tej kategorii powrócę w dalszej części artykułu).

Kluczowym doświadczeniem, ukazany w wierszu *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce*, jest bezdomność nadbudowana nad bezdomnością wynikającą z braku stałego miejsca pobytu (zob. S 302), będąca przeciwieństwem postawy „człowieka labiryntowego” (B 167), determinującej poznanie i działanie w obliczu fatalistycznych czynników wyznaczających jego los.

Komentowany przeze mnie wiersz stanowi pierwszy wyraźny sygnał, że poeta odczuł rodzinny krajobraz jako *unheimlich*, w obrębie którego rodacy utracili niewinność. Kwestia natury i krajobrazu powróci w wierszach *Bełzec* i *Wschód* opublikowanych w *Prawdziwym życiu*. W twórczości Zagajewskiego można zatem dostrzec przesła tematyczne świadczące nie tyle o jej rozwoju, ile o nadbudowywaniu poetyckiej refleksji, koncentrowaniu się na Zagładzie i poszukiwaniu odpo-

²³ Najtrafniejszą wykładnię wiersza *Jechać do Lwowa* w kontekście metafory ogrodniczej Z. Bau-mana zaproponowała R. Gorczyńska (*Szkic wieczności*. W zb.: „I cień i światło...”, s. 217): „Lwów jest w wizji poetyckiej Zagajewskiego żywym organizmem, który pęcznieje, rośnie, olbrzymieje. [...] Tym bardziej traumatyczne jest unicestwienie miasta, którego żywe ciało tną »zimni ogrodnicy... bez litości, bez miłości«. Katastrofa historyczna jest tu zakomunikowana przejmującym szyfrem, będącym logicznym następstwem metafory miasta i życia – bujnego ogrodu. Totalizm równa się entropii”.

wiedzi na pytanie o skutki katastrofy, jaką była Zagłada, oraz o piętno, jakie odciśnęła na drugim pokoleniu. To charakterystyczny rys poezji Zagajewskiego; w wierszu *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce* pojawia się bodaj pierwszy raz w horyzoncie refleksji poety problem „winy przez zaniechanie”²⁴, a wywołują ją przesuwające się obrazy filmu *Shoah* Claude’a Lanzmanna:

Telewizor zapewniał mnie: my obaj
jesteśmy poza wszelkim podejrzeniem. [W 135]

To najważniejszy fragment, którego warianty można znaleźć w wierszu dwukrotnie („Jesteśmy niewinne, oświadczały sosny”; „Jestem niewinny, usprawiedliwiał się Mozart, / tylko osika drżała jak zawsze” [W 134]). Ritzowi warto przyznać rację, gdy twierdzi, iż „współczesna Apokalipsa, jaką jest Holokaust, przenika cywilizację”²⁵, tyle że nie jest ona współczesna, lecz nawiedza współczesność, pozostawiając każdego w przerażającym zawieszeniu, tak jak podmiot wiersza. Zapewnienie o niewinności przychodzi z medium przekazu, które transferuje historię i pozwala na zdystansowanie się, wyłączenie podejrzliwości względem samego siebie. W końcu, czego nie dostrzegli ani Ritz, ani Klejnocki, w kodzie utworu pojawiają się dwie frazy, najważniejsze słowa znajdują się zaś w ich klauzulach rymowych: „Urodziny stawały się coraz bardziej huczne”, „buty Oświęcimią skarżyły się cicho”. Przeszłość jest zakłócana przez coraz głośniejsze współczesne przyjemności. Dochodzi do konkurowania obrazów Zagłady przesuwających się w filmie Lanzmanna i odgłosów hucznego przyjęcia urodzinowego dobiegających zza ściany.

W wierszu Zagajewskiego w sposób niedyskursywny (mimo publicystycznego tytułu) pojawia się kwestia Zagłady jako „katastrofy wstecznej” – jej skutki odczuतो poniewczasie, a dokładnie, jak sugeruje Przemysław Czapliński, w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku:

Świadkowie nie widzieli, gdy trwała, nie rozpoznali jej istoty, nie wymyślili środków zapobiegawczych na przyszłość. Kiedy po jakimś czasie ich potomkowie odzyskują zdolność widzenia i rozumienia, kiedy opracowują środki zaradcze, katastrofa, która już kiedyś nastąpiła, zaczyna działać ponownie – rozprzestrzeniając się we wszystkich kierunkach²⁶.

Sam Zagajewski w rozmowie z Bronisławem Wildsteinem przyznaje, iż w procesie recepcji tomu *Jechać do Lwowa* zaszło niepokojące przesunięcie akcentów:

nie jestem poetą wielkiej afirmacji, a tylko tak zostałem nazwany w kilku tekstach. Wydaje mi się, że jest to kolejne krytycznoliterackie nieporozumienie. [...] Są tam niektóre wiersze niezwykle gorzkie, negatywne, nihilistyczne wręcz, inne są afirmatywne. [...] Absolutnie odrzucam spokojne i ostateczne osadzenie w wielkiej afirmacji²⁷.

Przesłonięcie Zagłady przez inne problemy, które dostrzegli krytycy w poezji Zagajewskiego, jest niepokojące ze względu na widoczną świadomość poety co do długofalowości skutków Szoa i jego pracę nad strategią zakładającą, że śmierć

²⁴ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*. W: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 1994, s. 22.

²⁵ Ritz, *op. cit.*, s. 67.

²⁶ P. Czapliński, *Katastrofa wsteczna*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” t. 25 (2015), s. 37.

²⁷ „To nie afirmacja jest moim znakiem”. Z A. Zagajewskim rozmawia B. Wildstein. „NaGłos” 1991, nr 4, s. 38.

żydowskich sąsiadów powinna obligować wspólnotę do aktywizacji pamięci neurotycznej, opisywanej przez Franka Ankersmita następująco:

są rzeczy w naszej wspólnej przeszłości, których nigdy nie przyswoimy, które powinny powodować powracające i przewlekłe choroby i nerwice. [...] Są bowiem rany, które stale powinny boleć, a w życiu cywilizacji choroba jest czasami lepsza niż zdrowie²⁸.

Brak występowania Zagłady w recepcji poezji Zagajewskiego wynika z faktu, że do pewnego momentu pojawia się stosunkowo mało wierszy osnutych wokół niej, mniej niż w przypadku twórczości Jerzego Ficowskiego, Henryka Grynberga lub Tadeusza Różewicza. Odkrywaniu potencjału wierszy o eksterminacji żydowskich mieszkańców Lwowa, a także Jedwabnego nie sprzyjała również do pewnego momentu eseistyka poety, który objawiał się w niej jako *poeta doctus*, skoncentrowany na „obronie żarliwości”, obronie natchnienia i poezji, upatrujący w procesie powstawania wierszy tajemnicy metafizycznej:

Nie jesteśmy może całkiem sami w pustym pokoju, w pracowni; i jeżeli tak wielu piszących kocha samotność, to dlatego tylko, że nie są w niej wcale osamotnieni. Jest wyższy głos, który czasem – rzadko niestety – odzywa się. [...] Natchnienie nikogo nie zwalnia od starannej pracy i dyscypliny, ale to ono – inne zapewne w przypadku każdego artysty, przybierające za każdym razem różną postać, którą ujednoliciła tylko aż zbyt dobrze znana figura Muzy – prowadzi nas w stronę owego głosu. [...] Natchnienie nie trwa – niestety – długo, ale jest nadzwyczaj ważną chwilą, kiedy coś się w nas oczyszcza i otwiera na przyjęcie głosu, o którym tak niewiele wiemy, ale bez którego byłibyśmy niewiele tylko mądrzejsi niż inne ssaki²⁹.

Komentujący wiersze Zagajewskiego *Owoce* i *W drzewach* uznali, że prezentują one na tyle nową poetykę i filozofię percepcji na tle dotychczasowej twórczości, na ile unieważniają lub – ostrożniej – dają prawo, zgodnie z autowizerunkiem wypracowanym w esejach i tomach poetyckich z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, do nazwania poety w kontekście jego późnych dzieł „właściwym Zagajewskim”³⁰. Szczególnie zastanawiające są wiersze koncentrujące się na żydowskiej śmierci, a pochodzące z tych samych tomów, które doceniły Wyka i Hull (odpowiednio *Plótno* i *Jechać do Lwowa*). Zagajewski gremialnie *ad hoc* zaakceptowany został jako paseista, erudyta, obrońca wysokiego stylu, w końcu zwolennik oddzielenia spraw publicznych, stanowiących zarzewie kolejnych debat, od poezji. Bliższy Zagajewskiemu, zdaniem badaczy i krytyków, był prywatny wymiar istnienia i kontemplacja sztuki, przede wszystkim zaś apologia muzyki.

Mając na uwadze przywołany tu niepełny rejestr sądów, ocen i pochwał poezji

²⁸ F. Ankersmit, *Pamiętając Holocaust. Żałoba i melancholia*. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red., wstęp E. Domańska. Kraków 2004, s. 422 (przeł. A. Ajschet, A. Kubis, J. Regulska).

²⁹ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*. Kraków 2002, s. 46.

³⁰ Określenie Klejnockiego. Badacz (B 62) pisze: „Właściwy» Zagajewski to autor tekstów ostatnich (licząc od *Jechać do Lwowa*). Do tej roli przygotowywał się przez lata terminu w nowofalowym warsztacie. To ona jest centrum – nie marginesem. To ona stanowi właściwy punkt, z którego można rozpocząć obserwację. Nie jest więc tak, że Zagajewski sprzeniewierzył się sobie dawnemu i sprzeniewierzył się swoim dawnym ideałom i artystycznym koncepcjom. Jest raczej tak, że dochodził mozolnie do swego niejednoznacznego, trudnego do uchwycenia w jednym zdaniu, pełnego samozaprzeczeń *credo*, którego załączek zawiera *Oda do wielości*”.

Zagajewskiego, można by uznać autora *Ziemi ognistej* za apologetę wrażeń pozytywnych i euforycznych, który bezkrytycznie poddaje się „radości chwili”³¹ oraz destyluje jej poetycki ekstrakt na potrzeby zaspokojenia własnego i czytelniczego samopoczucia estetycznego. Przejście od strategii ofensywnych do defensywnych podkreśla przede wszystkim Klejnocki:

asceza liryczna („komunikatowość” Zagajewskiego) ustępuje miejsca wielopiętrowym, kunsztownym metaforom, zaś w eseistyce autor *Plót* porzuca kategoryczność i bezkompromisowość (także publicystyczność) sądów na rzecz deklaracji niepewności: „Gdzie się podziała moja niezachwiana pewność, moja niewzruszona wiara, moja nieprzekupna rozpacz?” (*Wiosenna burza*). Porzuca również styl dyskursywny na rzecz – by tak rzec – artystycznego. [B 238]

Teza Klejnockiego jest prawomocna i wciąż, po wydaniu przez Zagajewskiego ostatniego tomu poetyckiego, obowiązująca. W osnutych wokół żydowskiej śmierci wierszach z *Powrotu* (a także ze zbiorów esejów *Lekka przesada* i *Substancja nieuporządkowana*), którym nie sposób odmówić artyzmu, można jednak dostrzec próbę zajęcia stanowiska wobec Zagłady przez przedstawiciela drugiego pokolenia, choć, jak wielokrotnie powtarzał (m.in. w *Dwóch miastach*), nie był jej naocznym świadkiem³².

Wyzwaniem, jakie stawia sobie w poezji Zagajewski, jest rozmontowanie opozycji: zewnętrzne–wewnętrzne, intymne–publiczne, i próba zabrania głosu w sprawach Jedwabnego oraz lwowian żydowskiego pochodzenia przez kogoś, kto wiedzę o wydarzeniach z przeszłości czerpie z drugiej ręki (rodzice pełnią dla Zagajewskiego rolę ostatnich pośredników między nowym a starym światem) i z książek. Dzięki wypracowanej przez Zagajewskiego poetyce możliwe jest zarówno unieważnienie zarzutów o moralizatorstwo, którego podejmuje się ktoś z zewnątrz, spoza kręgu dotkniętych opowiadanymi wydarzeniami, jak i sytuowanie siebie w kręgu wspólnoty obciążonej winą (zaniechania pomocy lub morderstwa). Niepodważalną zasługę Zagajewskiego stanowią unieważnienie rozdziału między moralnością (w pisarstwie miałyby ją odzwierciedlać przezroczystość komunikatu) a stylem³³ oraz unieważnienie zakazu pisania poezji po Oświęcimiu (zob. S 32–38).

³¹ D. Opacka-Walasek (*Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005, s. 83–84), komentując *Chwilę* Zagajewskiego i *Chwilę* W. Szymborskiej podkreśla: „Szymborska nadaje nanomomentowi charakter czegoś niemal statycznego, leniwego, skonfrontowanego za to z gwałtownym, dynamicznym, pejzażem przeszłości. Tu – przeciwnie: dynamizm nabiera chwili, jest pełna szalonej radości i energii, zaprezentowana na tle wiekowego (może: wiecznego?) czasu, ustatycznionego, uśpionego, zawieszzonego w cieniu”. I dalej: „Swoistej iluminacji podmiot *Chwili* doznaje nie w cieniu świątyni i nie pod presją wiekowego czasu, ale w świetle słońca, przy wyblysku nanomomentu, gdy otwiera się na tajemnicę, jaką niesie drobina czasu” (*ibidem*, s. 89–90).

³² W eseju otwierającym tom *Obrona żarliwości* (s. 9), o takim samym tytule, A. Zagajewski pisze: „Pierwsza moja podróż została wymuszona przez międzynarodowe traktaty, które zamknęły drugą wojnę, druga po prostu przez normalne łaknienie wykształcenia (młodzi Polacy uważali wtedy, iż dobre wykształcenie znaleźć można – jeśli się szuka – w starym Krakowie). Motywem trzeciej była ciekawość innego, zachodniego świata. Czwartej – to, co dyskretnie nazywamy »powodami natury osobistej«. Piątej wreszcie (Houston) – także ciekawość świata (Ameryki) plus to, co ostrożnie nazywamy koniecznością ekonomiczną”.

³³ Zob. Th. W. Adorno, *Moralność i styl*. W: *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Przekł., przypisy M. Łukasiewicz. Pośl. M. J. Siemek. Wyd. 2. Kraków 2009, s. 125–126.

Pochwała wyobraźni żyjącej tylko w rozkołysaniu

Poezja Zagajewskiego będąca eksperymentem etycznym – tak określa ją Ubertowska, która wyznaczyła temuż twórcy jedno z ważniejszych miejsc w poezji polskiej (obok Ficowskiego i Różewicza) w kontekście pamięci o Zagładzie i omówiła, do chwili obecnej jako jedną z nielicznych, dorobek poetycki autora *Asymetrii*, akcentując „negocjowanie przeszłości” i „etyczną gramatykę” (S 297–319) – okazuje się ważna i warta zbadania ze względu na odejście Zagajewskiego od pamięci na rzecz wyobraźni, co pozwala dostrzec w nim zwolennika prób zbliżania się do zamordowanych dzięki obrazom, mającym potencjał afektywny. Widać to np. w wierszu *Archeologia*:

Cóż mogę zrobić – wierzę w wyobraźnię,
w lunę poematu, który bezradnie

szuka prawdziwego porządku
i próbuje pomagać sprawiedliwości. [PO 32]

– oraz *Plótno*:

Trwałem w milczeniu przed ciemnym płótnem,
pełen zachwytu i buntu i myślałem
[.]
o mojej zimnej wyobraźni,
która jest sercem dzwonu
i żyje tylko w rozkołysaniu, [W 139]

To przesunięcie, znamienne dla literatury o Zagładzie, nie dokonało się nie spodziewanie. Wystarczy wspomnieć jedną ze scen *Czasu nieutraconego* Stanisława Lema, konkretnie zaś drugiego tomu noszącego tytuł *Wśród umarłych*, w której Stefanowi Trzynieckiemu, na skutek pertraktacji z pewnym Niemcem, udaje się uniknąć komory gazowej w Bełżcu i dostać do pomieszczenia, gdzie składowano ludzkie włosy³⁴. Z pomieszczenia wypełnionego włosami Trzyniecki wsłuchuje się w głosy jeszcze nieumarłych: „ryk trwał ciągły, daleki, coraz wyższy, głosy urywały się w nim jak nici, a on stał ze wzrokiem wbitym w kwadrat nieba”³⁵. Natarczywe obrazy i dźwięki Zagłady to temat przewodni wielu świadectw, lecz w prozie Lema problem ten – poprzez złamanie zasady prawdopodobieństwa, która, paradoksalnie, przypieczętowała formułę świadectwa i wpisuje się w Lemowską teorię przypadku – zostaje szczególnie podkreślony (również za sprawą hauntologicznego tytułu drugiego tomu). Zwrócenie się autorów prozy i poezji w stronę wyobraźni okazuje się w pełni zasadne, ponieważ konwencja realistyczna, co udowadnia Lem, w konfrontacji z Zagładą ponosi porażkę. To rozpoznanie potwierdza Derek Attridge:

Współczesna krytyka literacka często podkreśla siłę dzieła literackiego jako świadectwa historycznej traumy; w tym przypadku także dane dzieło funkcjonuje jednocześnie na różne sposoby i nie ma sprzeczności w powiedzeniu, że jako świadectwo świadczy ono w sposób dobitny, a jednocześnie, jako dzieło literackie, inscenizuje składanie świadectwa. (To inscenizowanie tworzy przyjemną inten-

³⁴ Zob. S. L e m, *Wśród umarłych*. Wyd. 3. Kraków 1965, s. 155.

³⁵ *Ibidem*.

sywność, która często sprawia, że dzieła literackie są bardziej skuteczne jako świadectwa niż dzieła historyczne.)³⁶

Poezja polska również nie jest pozbawiona intensywnie oddziałujących obrazów, skuteczniejszych w konfrontacji z rzeczywistością niż literatura faktu. Meta-refleksję Zagajewskiego na temat wyobraźni można uznać za krok w stronę poszerzania pola sztuki. Wyznanie z wiersza *Płótno* o „wyobraźni, która żyje tylko w rozkołysaniu” można zestawzić z fragmentem tekstu *Pan Cogito i wyobraźnia* Herberta:

wyobraźnia Pana Cogito
ma ruch wahadłowy

przebiega precyzyjnie
od cierpienia do cierpienia

nie ma w niej miejsca
na sztuczne ognie poezji

chciałby pozostać wierny
niepewnej jasności³⁷

Słowa Zagajewskiego dałoby się także porównać z kodą wiersza *Kamienna wyobraźnia* Różewicza. Koncept owego wiersza polega na zderzeniu możliwości i niemożliwości wyobrażenia sobie pewnych rzeczy przez mieszkańca państwa w Europie Środkowo-Wschodniej, które pochodzą z różnych porządków: egzotycznego świata i śmierci Rozenberga w miasteczku koło Piotrkowa. Zarówno Zagajewski, jak Herbert i Różewicz postulują przeniesienie akcentu z pamięci na wyobraźnię, gdyż jej aktywizacja w procesie empatycznego trwania z ofiarami okazuje się konieczna z dwóch powodów. Po pierwsze, wyobraźnia jest mniej partykularna niż pamięć, a po drugie, pozwala na znacznie ważniejsze operacje, polegające na porzuceniu zasad charakterystycznych dla pisarstwa historycznego skoncentrowanego na tropieniu prawdy. Teksty trzech poetów należy lokować także w polu dwóch dyskusji, które rozgorzały w Polsce. Jedna dotyczyła wyobraźni jako kategorii charakterystycznej dla debiutującego po odwilży pokolenia Współczesności³⁸. Druga natomiast wiązała się z recepcją słów Theodora W. Adorna o tym, iż „napisanie wiersza po Oświećmiu jest barbarzyństwem”³⁹. Ubertowska, komentując dobrze znaną sentencję filozofa, podkreśla:

W *Dialektyce negatywnej* i esaju *Engagment*, we fragmentach *Teorii estetycznej* dawał wyraz swojemu przekonaniu o tym, że sztuka po ludobójstwie powinna zostać objęta współczesnym, nowożytnym „zakazem obrazów”, wyrażając w ten sposób, jak mogłoby się wydawać, całkowitą nieufność wobec wszelkich historycznych form reprezentacji. Istotny wydaje się biblijny rodowód owego zakazu, wiodący w stronę ikonoklazmu, zakorzenionego w tradycji judaistycznej. Sprawia on, że w obręb

³⁶ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*. Przeł. P. Mościcki. Kraków 2007, s. 138.

³⁷ Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*. W: *Wiersze wybrane*. Wybór, oprac. R. Krynicki. Kraków 2005, s. 248. Utwór ten ukazał się pierwotnie w tomie *Raport z oblężonego Miasta* z 1983 roku.

³⁸ A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*. Kraków 1998.

³⁹ Rozpoznanie to pojawia się w tekście Th. W. Adorna *Krytyka kulturowa a społeczeństwo* (*Kulturkritik und Gesellschaft*) z 1949 roku.

całkowicie laickiej estetyki Adorna „niejako wbrew jego intencjom” przenika autorytet i dostojność starej metafizyki; estetyka po-holokaustowa w pewnym stopniu zajmuje jej miejsce, przejmując jej kulturowy status. Artystyczne przedstawienie Auschwitz byłoby zatem, w mniemaniu autora *Dialektyki negatywnej*, nieestosownością i fałszem, zadającym kłam prawdzie cierpienia, zacierającym pamięć o tym, czym było niewyobrażalne krańcowe zniszczenie. [S 33–34]

Siła poezji po Zagładzie nie została zakwestionowana, o czym świadczą frazy pojawiające się w twórczości Zagajewskiego. W utworze *Archeologia*, w którym znajduje się aluzja do Jedwabnego, poeta dzieli się swoimi wątpliwościami:

Co mogę zrobić po tylu latach,
ja, wyznawca zupełnie innego ognia,

ktos, kto wierzy w siłę poezji,
w energię obrazów i idei,
w nieśmiertelną radość chwili. [PO 31]

Mimo dystansu czasowego i terytorialnego (poeta z kronikarską dokładnością odnotowuje miejsce pobytu: North Boulevard), przeszłość wciąż powraca i zmusza do zajęcia stanowiska. W innych wierszach zapętla się, przez co obrazy uchodźstwa wpisują się w ciąg katastrof i wojen, którym sztuka nie może zapobiec, jednakże właśnie w niej mogą powracać wykorzenieni, pokonani, jak np. w wierszu *Uchodźcy*:

To może być Bośnia, dzisiaj,
Polska we wrześniu 39, Francja –
osiem miesięcy później, Turynia w 45,
Somalia lub Afganistan, Egipt.

Zawsze jest wóz, albo przynajmniej wózek,
wypełniony skarbami (pierzyna, srebrny kubek
i szybko ulatniający się zapach domu),
samochód bez benzyny, porzucony w rowie,
koń (będzie zdradzony), śnieg, dużo śniegu,
za dużo śniegu, za dużo słońca, za dużo deszczu,

[.]

Powłóczęg nogami,
idą powoli, bardzo powoli
do kraju nigdzie,
do miasta nikt
nad rzeką nigdy. [Z 22]

Zagajewski udowadnia, że sztuka stanowi pole, w obrębie którego możliwe są eksperymenty etyczne z wyobraźnią⁴⁰. Ich zasadność wynika z nietrwałości i partykularności pamięci ludzkiej, w poezji Zagajewskiego przyjmuje ona klasyczne obrazy akwaticzne („leniwa rzeka pamięci”, *Sycylia*, PO 10). Za wyobraźnią, mającą niebagatelne znaczenie w procesie świadczenia, a także referowania skutków Zagłady, opowiadają się m.in.: Georges Didi-Huberman, pisząc, „że głos świadków podważa naszą zdolność do wyobrażenia sobie ich relacji, [dlatego] musimy spróbować m i m o w s z y s t k o to uczynić, aby – paradoksalnie – ten głos świa-

⁴⁰ O roli wyobraźni w poezji Zagajewskiego pisze również P. Próchniak w książce *Nokturny. Z dziejów wyobraźni poetyckiej* (Kraków 2018, s. 175).

dectwa lepiej usłyszeć”⁴¹; Dorota Głowacka, wyróżniająca „wyobrażnię relacyjną”⁴²; Alvin H. Rosenfeld, przekonujący, iż powieść dotycząca Zagłady robi na czytelniku największe wrażenie, gdy zbliża się do poezji:

Po lekturze pozostaje w nas często nie rozwój akcji czy opisy postaci, ale sceny, w których wyrażony zostaje pewien nastrój za pomocą kilku wspaniałych obrazów, wyrazistych jak fotografie, które tak poruszyły Carla Leviego⁴³.

Poezję Zagajewskiego najwnikliwiej charakteryzuje Maria Janion, następująco pisząca o sztuce powojennej:

pozostaje pod wpływem wyobraźni Holokaustu. Pohołokaustowe utwory stanowią świadectwo zmagani między mówieniem a milczeniem, między nadmiarem języka a jego radykalną redukcją. Zderzają fakty historyczne z fikcją, etykę z estetyką, wyrażalne z niewyrażalnym⁴⁴.

Przywołane przez badaczkę kategorie to wielkie tematy autora *Prawdziwego życia*. W zmiennym napięciu powracają w jego utworach poetyka epifanii oraz, kluczowe dla powojennych sporów o poezję po Zagładzie, kategorie milczenia⁴⁵, pustki, nieobecności, nostalgii, a także nomadyzmu (zob. B 83–128).

Zachowane w pamięci „straszne dwudziestowieczne wydarzenia” (w tym również Zagłada) „przez to, że dotąd zawsze były obecne w naszych umysłach, do pewnego stopnia chroniły nas przed obłędem powtórzenia”⁴⁶. Diagnoza ta wydaje się w świetle nowych faktów i aktów ludobójczych zbyt optymistyczna⁴⁷. W esejistyce Zagajewskiego pojawia się wiele fragmentów świadczących o przemyśleniu przez poetę autodestrukcyjnego potencjału nowoczesności⁴⁸. Postulaty przywrócenia stylu wysokiego, dowartościowania wzniosłości, a także kultury wysokiej, którą poeta przeciwstawia bylejakości, rezonują z obawami Adorna, piszącego o prymacie „słowa, które przeszło komercyjną obróbkę”⁴⁹. W tekście *Przeciwko poezji* występują fragmenty najpewniej kluczowe w procesie krytycznego namysłu nad korzeniami Zagłady:

Bronić życia duchowego to nie jest objaw pobłażliwości wobec radykalnych estetów; myślę, że życie duchowe, głos wewnętrzny mówiący do nas – albo tylko szepczący – po polsku, po angielsku,

⁴¹ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. Kubiak-Ho-Chi. Kraków 2008, s. 81.

⁴² D. Głowacka, *Po tamtej stronie. Świadectwo, afekt, wyobraźnia*. Warszawa 2016, s. 160–193.

⁴³ A. H. Rosenfeld, *Podwójna śmierć. Rozważania o literaturze Holocaustu*. Przeł. B. Krawciewicz. Warszawa 2003, s. 123.

⁴⁴ M. Janion, *Bohater, spisak, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009, s. 279.

⁴⁵ Walcott (op. cit., s. 27–28) pisze: „Jego [tj. autora *Uchodźców*] ściszony głos dobiega spoza katastrofalnych zniszczeń obscenicznego wieku”. A. Zagajewski wspomina o wadze milczenia w eseju *O zdziwieniu* zamieszczonym w *Substancji nieuporządkowanej* (Kraków 2019, s. 86): „Poezja mówi, ale zawsze, czy prawie zawsze, mówi nad granicę milczenia. W przeciwieństwie do tych oratorów, którym trzeba wskazywać zegar, żeby wreszcie umilkli, poezja na ogół takich przestróg nie potrzebuje, milczenie pracuje w niej, kryje się tuż pod powierzchnią”.

⁴⁶ A. Zagajewski, wstęp w: *Substancja nieuporządkowana*, s. 9.

⁴⁷ Zob. A. Morawiec, *Literatura polska wobec ludobójstwa. Rekonesans*. Łódź 2018.

⁴⁸ Więcej na temat nowoczesnych źródeł Zagłady zob. Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*. Przeł. F. Jaszuński. Warszawa 1992.

⁴⁹ Adorno, op. cit., s. 126.

po rosyjsku albo po grecku, jest ostoją i gruntem naszej wolności, niezbędnym terytorium refleksji i niezależności wobec potężnych uderzeń i pokus, przychodzących z nowoczesnego życia⁵⁰.

W *Uwagach o wysokim stylu* Zagajewski podsumowuje: „całkowita amputacja wzniosłości musi prowadzić do krajobrazu, w którym egzystować mogą grające w szachy komputery, lecz nie żywi – i śmiertelni – ludzie”⁵¹. Jeśli ironia poety osłabia wymowę owego fragmentu, to kolejny wprost dotyczy prymatu nowoczesności (skażonej tym, co niskie i nieposiadające wartości duchowych):

Wiemy już też, czy może tylko się domyślamy, iż nowoczesności nie trzeba zwalczać (bo i tak nikt jej nie pokona!), tylko – nawet jeśli ma się jej niejedno do zarzucenia, nawet jeśli oburza nas któraś z jej mniej inteligentnych twarzy – trzeba ją korygować, uzupełniać, ulepszać, wzbogacać, trzeba do niej mówić. Nowoczesność jest w nas, za późno już na jej krytykę z zewnątrz⁵².

Poeta przeciwstawia się zanikowi wartości w ponowoczesnym świecie, a także zanikowi zmysłu etycznego, wskazuje sztukę jako przestrzeń odzyskiwania „rzeczy nieprzemijających”⁵³.

Warto zadać pytanie o funkcję enumeracji, widocznej w tomie *Jechać do Lwowa* i w kolejnych. W jakim celu poeta tworzy spektakularne ciągi wyliczeniowe, będące charakterystycznym chwytem jego poetyki? Odpowiedzi udzielić może Peter Sloterdijk:

Pamięć oznacza nie tylko samorzutne osiągnięcie wewnętrznej świadomości czasu, która dzięki „retencji”, czyli automatycznej wewnętrznej funkcji utrwalającej, właściwej świadomości czasu, przeciwdziała na jakiś czas natychmiastowemu osunięciu się w niepamięć przeżytej chwili; jest ona także związana z funkcją gromadzenia, która umożliwia powrót do nieaktualnych tematów i scen. W końcu jest także rezultatem tworzenia węzłów, poprzez które każdorazowo nowe „teraz” wplata się w sposób konieczny i nałogowy w starsze pętle bólu⁵⁴.

Wyliczenia stanowią ekwiwalentyzację upływającego czasu, według Klejnoczkiego zaś enumeracja wynika z chęci „szerokiego, wielowymiarowego widzenia okiem nie ludzkim, lecz jakby muszym: budującym obrazy na kształt wieloaspektowej układanki, gigantycznego, pozostającego w stadium *in statu nascendi* puzzle’a” (B 45). Wyka uważa natomiast, że wiersz *W drzewach* rozpoczyna się „klasyczną metaforą rozkwitającą”⁵⁵. Autorka *Szkiców z epoki powinności* każdy tekst Zagajewskiego uznaje za sprawozdanie z poszukiwania całości⁵⁶. Nie odmawiając badaczom racji, warto dostrzec w wyliczeniu formę synekdochy, ponieważ nigdy nie jest ono pełne, kompletne, jak choćby w wierszu *Widok Krakowa*:

i słyszę coraz głośniejszy śpiew
rosnący w wilczych gardłach podwórek,
śpiew zapomnianych, śpiew pokrzywdzonych
i niemych, nieobecnych, umarłych,

⁵⁰ A. Zagajewski, *Przeciwko poezji*. W: *Obrona żarliwości*, s. 133.

⁵¹ A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*. W: *ibidem*, s. 35.

⁵² *Ibidem*, s. 43–44.

⁵³ *Ibidem*, s. 40.

⁵⁴ P. Sloterdijk, *Gniew i czas. Esej polityczno-psychologiczny*. Przeł. A. Żychliński. Warszawa 2011, s. 56.

⁵⁵ Wyka, *op. cit.*, s. 72.

⁵⁶ Zob. *ibidem*, s. 73.

głosy tych, co szli cicho przez życie,
słyszę, słyszę wzbierającą muzykę,
łoskot, huk, modlitwę, kołysankę,
pieśń tonących statków i okrzyki ocalonych. [J 76]

Zagajewski tworzy więc poetyckie listy proskrypcyjne, które są sygnałem elegijności⁵⁷. Pojawiają się one w tomach *Jechać do Lwowa* i kolejnych, jednakże w poezji Zagajewskiego gromadzenie odnosi się zazwyczaj do wszystkiego, co skupia się na antropocentrycznym zorientowanym podmiocie. Wiadomo, iż w kodzie wiersza *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce* to buty pozostają w metonimicznym związku z ich zamordowanymi właścicielami⁵⁸ i to na nich skupia się w końcu uwaga czytelnika – mimo że trwają w ciszy, są ikonycznym śladem ofiar⁵⁹ – ale w *Płótnie* Zagajewski zamieścił utwór, który tylko pozornie mógłby sąsiadować z wierszami Mirona Białoszewskiego lub małymi prozami Zbigniewa Herberta z pierwszych tomów. W tekście *Z życia przedmiotów* materialne resztki tracą swój wyjątkowy status, wartością nadrzędną staje się tu doświadczenie, dlatego zadaje się im pytania ogniskujące się na kwestiach krańcowych:

I nagle to ja zaczynam mówić: rzeczy,
czy wiecie, czym jest cierpienie?
Czy byliście kiedyś głodne, zagubione, samotne?
Czy płakałyście? Czy wiecie, czym jest lęk?
Wstyd? Czy poznałyście zawiść i zazdrość,
małe grzechy, których nie obejmuje przebaczenie?
Czy kochałyście? Czy umierałyście kiedyś,
w nocy, gdy wiatr otwiera okna i przenika
do chłodnego serca? Czy zaznałyście
starości, czasu, przemijania? Żałoby? [W 119]

Doświadczenie Zagłady jest w tym tekście kryptonimowane, jednakże sugestywność pytań, ułożonych według formularza przesłuchań, pozwala odszyfrować, na jakich wydarzeniach skupiają się przywoływane emocje i afekty. W wierszu *Z życia przedmiotów* kwestionuje się perspektywę nieantropocentryczną, która niewiele wyjaśnia po śmierci ostatnich świadków. Podejrzliwość Zagajewskiego wobec

⁵⁷ Więcej o kolekcji w poezji Zagajewskiego zob. D. Pawelec, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*. Katowice 2003, s. 193.

⁵⁸ Warto przywołać wykładnię interpretacyjną autorstwa Fałtynowicza (op. cit., s. 273–274) dotyczącą utworu *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce*: „Istnieje trzecia możliwość rozumienia frazy »Śpijmy, śpijmy, nie mamy dokąd pójść«, przy założeniu, że zostaje ona wypowiedziana przez buty ofiar Zagłady. Nie mają dokąd pójść, gdyż nie ma kto ich nosić. Skoro buty przeżyły »ludzkość«, to pojawia się pytanie, czyje urodziny odbywają się za ścianą. Czy stwierdzenie to oznacza, że bezpowrotnie zatraciliśmy swoje człowieczeństwo? Taka konstatacja jest nie tyle ogłoszeniem nowej epoki, ile wyrazem rozpaczki przygaszonej snem, zimnej, nieczulej, właściwie nieempatycznej. Rozpaczki wynikającej z bezsilności, bezradności wobec tych, którzy zostali, wobec samego siebie. W tle wydaje się pobrzmiewać pytanie: kim jestem, jeżeli wszystkie wartości składające się na »człowieczeństwo« nie charakteryzują człowieka w czasach po Zagładzie?»

⁵⁹ Zob. B. Latour, *Przedmioty także posiadają sprawczość*. W zb.: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. Domańska. Poznań 2010 (przeł. A. Der-ra). – B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przeł. B. Shallcross. Warszawa 2013.

przedmiotów wynika z nieprzekładalności doświadczeń granicznych na kod inny niż werbalny lub na pismo, a nawet na medium sztuki. Do tworzenia artysta potrzebuje drugiego człowieka, to jego los generuje solidarność poetycką, o czym autor *Płótna* wspomina w eseju *Odeszli wielcy poeci*:

Poezja ocala przez to tylko, że nie odwraca się od tego, co jest codzienne i powszechne jak chleb, że jest solidarna ze zwykłym człowiekiem, że szuka co prawda tego, co wyższe, ale nie snobuje się na wyższe sfery [...] ⁶⁰.

Aluzji aktualizujących temat Zagłady można w poezji Zagajewskiego napotkać więcej. W wierszu *Nad Ameryką* w strukturze tekstu, opartego na wyliczeniu, pojawia się tytuł jednego z najbardziej znanych wierszy Różewicza ⁶¹:

Samolot leci w burzy, ruchomy
Piorunochron. Parasol. Poczekalnia,
Która się przemieszcza. Wczoraj
pewien amerykański profesor mówił
o Różewiczu (ocalał prowadzony
na rzeź). Błyskawice tną niebo
jak zwinne żyłki (niczyje myśli).
Ocalał, ocaleliśmy.
[.]
Ocaleć to znaczy być w burzy,
na statku, który się kołysze, wśród
elektrycznych myśli i w wosku ciała,
pierwszej lub ostatniej formy. [J 44]

Ocalenie jest tu wpisane w siatkę podwójnych znaczeń; z jednej strony, odsyła do kanonicznego wyznania wskazującego konfrontację z doświadczeniem granicznym, z drugiej natomiast staje się nadrzędną kategorią ontologiczną, która wprowadza porządek w rozedrganą rzeczywistość, jej niezbywalną część stanowi zaś groźba śmierci np. w wyniku wypadku. Ocalenie skupia wszystko to, co niesie ze sobą byt, oraz znamionuje gotowość do przyswojenia nowych wrażeń (często także granicznych, w rozumieniu Karla Jaspersa) ⁶².

Projekt poetycki Zagajewskiego warto rozpatrywać, mając na uwadze hauntologię ⁶³ wypracowaną przez Jacques'a Derridę. W *Widmach Marksa* pisze on o koniecznych obowiązkach wobec widm, z „obietnicą gościnności” na czele:

Trzeba ich przyjąć, nie po to, aby im w tym sensie przyznać prawa, lecz ze względu na sprawiedliwość. [...] Trzeba ciągle pamiętać, że absolutne zło (chodzi tu oczywiście o absolutne życie, życie w pełni obecne, które nie zna śmierci i nie chce o niej słyszeć) może się zawsze wydarzyć ⁶⁴.

⁶⁰ A. Zagajewski, *Odeszli wielcy poeci*. W: *Substancja nieuporządkowana*, s. 112.

⁶¹ Zob. D. Bojda, *Kompleks Izaaka (Tadeusz Różewicz: Ocalony)*. W zb.: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*. Red. A. Nawarecki, przy współud. D. Pawelca. Katowice 1999, s. 28–53.

⁶² Zob. J. Leociak, *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009.

⁶³ Więcej o spektralności w kontekście badań Zagłady zob. A. Ubertowska, *Rysa, dukt, odcisk (nie)obecności. O spektrologiach Zagłady*. „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 102–121.

⁶⁴ J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. Przeł. T. Zaluski. Warszawa 2016, s. 279.

Taka inkluzywna perspektywa pojawia się w wierszu *List od czytelnika*:

Za dużo o śmierci,
o cieniach.
[. . . .]

Za dużo śmierci,
zbyt wiele
czarnego olśnienia. [Z 24]

– oraz w utworze *Nienapisana elegia dla Żydów krakowskich*:

Chodzę ścieżkami Kazimierza i myślę o nieobecnych.
Wiem, że oczy nieobecnych są jak woda i że nie można
ich zobaczyć – można w nich tylko utonąć.

Wieczorem słychać czyjeś kroki – ale nikogo nie widać.
Idą długo, chociaż nikogo tu nie ma, kroki kobiety w butach
podkutych żelazem, obok miękkie, prawie czule stapanie kata.
Co to jest? Wydaje się, że to czarna pamięć przesuwająca się
nad miastem, jak kometa wolno oddalająca się od stratosfery. [W 290]

Perspektywa hauntologiczna wiąże się w poezji Zagajewskiego z forsowaniem narracji naprawczych, w centrum których pojawiają się problemy wypierane bądź tabuizowane. Rola tych narracji polega na tworzeniu podwalin pod nowe życie, mające się rozpoczynać nie w momencie zapomnienia czy wymazania czynów sprzed lat, ile skonfrontowania się z nimi. Czapliński, pisząc o katastrofie wstecznej, dostrzegał po emisji filmu *Lanzmanna* – a także publikacji tekstów Jana Błońskiego i Henryka Grynberga⁶⁵ – szansę przeprowadzenia eksperymentu, który:

Polegał [...] na przejściu do etapu społeczeństwa postkatastroficznego, które ustanowiło samo siebie w akcie uznania, że katastrofa Zagłady wydarzyła się Polakom, ponieważ wydarzyła się Żydom. Sens owego „ponieważ” można wyjaśnić następująco: jeśli Polacy wspierali Żydów, pomagali im, żalowali ich śmierci, to Zagłada Żydów wydarzała się Polakom, ponieważ pochłonięła ich bliźnich; jeśli zabrakło współczucia, pomocy, upamiętnienia, to Zagłada przydarzyła się Polakom, ponieważ odsłoniła nieludzką polskość. Jakkolwiek byśmy interpretowali Holokaust, był on katastrofą dotychczasowej tożsamości zbiorowej. Właśnie to rozpoznanie – stopniowo precyzowane od połowy lat 80. – powoływało do istnienia społeczeństwo postkatastroficzne⁶⁶.

W ów projekt można włączyć wiersze Zagajewskiego, a szczególnie utwór *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce*. Autor *Pragnienia*, wypowiadając się poetycko w kontekście historycznych wydarzeń, ma świadomość ich wpływu na kondycję psychiczną społeczeństwa. Jest też, mimo informowania o dystansie czasowym dzielącym go od wojny, częścią społeczności, która, aby zacząć żyć, musi skonfrontować się z przeszłością. Jej powrót pod postacią niewinnego słowa – niegdyś neutralnego, dziś zdecydowanie nacechowanego – prezentuje Zagajewski w wierszu *Jedwabne*:

Jedwabne suknie i pończochy,

⁶⁵ Zob. J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2. – H. Grynberg, *Ludzie Żydom zgotowali ten los*. W: *Prawda nieartystyczna*. Warszawa 1994.

⁶⁶ Czapliński, *op. cit.*, s. 52.

jedwabne stroje dawnych dam –
 ale to słowo będzie już teraz
 brzmiało inaczej,
 będziemy się zatrzymywali
 przy tym słowie,
 to słowo będzie
 nas zatrzymywało. [AN 30]

Według Ubertowskiej:

fundamentem *Jedwabnego* jest zawiązujące się natychmiast, momentalne porozumienie, efekt „rozumienia się w pół słowa” – takiego rozumienia, jakie jest możliwe tylko pomiędzy członkami tej samej wspólnoty języka i historii. [S 317]

Wymordowanie w Jedwabnem żydowskich sąsiadów przy współudziale Polaków jest jednym z wydarzeń, które można – za Barbarą Skargą – określić mianem „zmaz”⁶⁷. Dotyczą one całych społeczności i w sposób szczególny wpływają na każdego jej przedstawiciela:

[Zmaza] Pojawia się [...] na skutek jakiegoś wydarzenia lub okoliczności, najczęściej niezależnych od nas i niekoniecznie wciągających nas w swój krąg, ale jakoś dotykających, wywierających wpływ. Niekiedy bezwolnie w nich uczestniczymy, zwłaszcza wówczas, gdy zakres tych wydarzeń jest szeroki. Bywa, że się w nie świadomie angażujemy, lub przeciwnie, trzymamy się z dala, nie chcąc mieć z nimi nic wspólnego. Czy się im poddajemy, czy się próbujemy im aktywnie przeciwstawić, czy staramy się zamknąć we własnym świecie, w momencie gdy zaczynają się zazębiać z tym, co nam bliskie, nie możemy przejść wobec nich obojętnie. Ich oddziaływanie kładzie cię na naszym życiu⁶⁸.

Rozpoznania Zagajewskiego dotyczące długofalowości skutków Zagłady, a także „banalności zła”⁶⁹, które rozprzestrzenia się z zawrotną szybkością i stanowi przeciwwagę dla „arystokratycznego” dobra, pozwalają na usytuowanie poety poza kategoriami jednoznacznie akcentującymi jego zawieszenie w bezczasie i kontemplację sztuki. W końcu sam poeta w eseju *O życiu w wolności* pisze:

Gdyby móc zmierzyć, czego jest więcej, zła czy piękna, obawiam się, że wynik nie ucieszyłby nas – panuje tu swego rodzaju asymetria: zło jest demokratyczne, może uczynić swą ofiarą każdego i każdą, może też z wielu uczynić sprawców, zbrodniarzy, natomiast wiele wskazuje na to, że zdecydowanie nie wszyscy reagują na piękno⁷⁰.

⁶⁷ B. Skarga (*Ślad i obecność*. Warszawa 2004, s. 84) tak definiuje ową „zmazę”: „To poczucie splamienia – tak chyba o tym fenomenie mówić trzeba – nie jest trwałym i nieuchronnym elementem naszej egzystencji, nie ma podstawy ontologicznej, jest czymś, co może się pojawić, lecz równie szybko zniknąć zmyte falą czystej wody. Naznacza nas skażeniem nie na skutek złamania jakiegoś zakazu ani na skutek sprzeniewierzenia się obyczajowi lub prawu, ani z powodu nieetycznego czynu, lecz jak ta hiena zostawiająca swe odchody obok naszego ogniska”.

Zob. też J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*. Sejny 2000. – A. Bikont, *My z Jedwabnego*. Warszawa 2004. – P. Dobrosielski, *Spory o Grossa. Polskie problemy z pamięcią o Żydach*. Warszawa 2017.

⁶⁸ Skarga, *op. cit.*, s. 83.

⁶⁹ Zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*. Przeł. A. Szostkiewicz. Wyd. 3, dodruk. Kraków 2010.

⁷⁰ A. Zagajewski, *O życiu w wolności*. W: *Substancja nieuporządkowana*, s. 37–38.

Postpamięć, czyli cała wstecz!

W eseju *O kilku artystach (alfabetycznie)* Zagajewski charakteryzuje pokolenie Sebalda:

To jest pokolenie uprzywilejowane – głównie przez to, że zostało skonfrontowane z niewiarygodną zbrodnią Zagłady i totalnego społeczeństwa, ale zbrodnią już zakończoną. Wciąż bliską, lecz już zamkniętą. Przywilej polega na tym, że sens świata został – jak by to powiedzieć – negatywnie uporządkowany, impuls etyczny wskazał temu pokoleniu jasną drogę, żałoba mieszała się z poczuciem racji, pozwoliła uniknąć największego zwątpienia. Pozwoliła obejść się bez rozpacz takich myślicieli jak Wittgenstein. Zło już oddalone nie paraliżuje umysłu, staje się, paradoksalnie, drogowskazem⁷¹.

Po sprawdzeniu metryki Zagajewskiego okazuje się, iż był niemal równolatkiem autora *Austerlitz* (Sebald urodził się rok wcześniej). Fakt ten mógłby mieć drugorzędne znaczenie, gdyby nie pojawienie się w 2011 roku *Lekkiej przesady* – zbioru wspomnień, aforyzmów, które pod względem genologicznym odbiegają od poprzednich tomów eseistycznych poety, przybierając formę sylwy. Zagłada odgrywa w tym tomie kluczową rolę. W jednym fragmencie Zagajewski wspomina o okupacyjnym epizodzie: rodzice odmówili Żydówce z dzieckiem schronienia, mając na uwadze podejrzliwych sąsiadów⁷².

Powroty Zagłady w poezji autora *Lekkiej prawdy* można powiązać z kategorią postpamięci, niezwykle istotnej w narracjach drugiego i trzeciego pokolenia. Jej pomysłodawczyni, Marianne Hirsch, definiowała ją tak:

Postpamięć jest silną i bardzo szczególną formą pamięci właśnie dlatego, że jej relacja wobec przedmiotu czy źródła jest zapośredniczona nie poprzez wspomnienie, ale wyobrażnię i twórczość. [...] Postpamięć – często obsesyjna i niedająca spokoju – nie powinna być nieobecna ani zniesiona: jest w tym samym stopniu pełna i pusta, a z pewnością tak samo skonstruowana, co sama pamięć⁷³.

Koncepcję Hirsch krytykuje Ernst van Alphen:

Mówienie w tym kontekście o pamięci wprowadza tylko zamęt, ponieważ z definicji brak tu wspomnień. Nie oznacza to, że pokolenie dzieci nie ma pojęcia o przeszłości rodziców. Jednak wiedza ta powstaje w wyniku procesu przekazywania treści historycznych scalonych ze wspomnieniami innych. I, co istotne dla jej wytwarzania, jest też wynikiem silnej identyfikacji z rodzicami i ich przeszłością, wynikiem projektowania historycznej czy rodzinnej wiedzy na temat przeszłości, z którą nie ma się kontaktu, na historię własnego życia⁷⁴.

Według Hirsch dzieci ocalałych/świadków Zagłady charakteryzuje wzmoczona chęć przyswajania wiedzy rodziców, a także nadmiar ich wspomnień, dominujących w życiu rodzinnym, natomiast van Alphen twierdzi, że dzieci muszą żmudnie re-

⁷¹ A. Zagajewski, *O kilku artystach (alfabetycznie)*. W: jw., s. 141. Poeta opatrzył wiersz *Nasz świat* z tomu *Anteny* dopiskiem „In memoriam W. G. Sebald”.

⁷² A. Zagajewski (*Lekka przesada*. Kraków 2011, s. 70) komentuje decyzję rodziców następująco: „Wyobrażam sobie, jakie to było dla nich, dla moich rodziców, trudne. I wyobrażam sobie też, jaki los spotkał tę osobę, która szukała ich pomocy. Ale to, że sąsiadom nie można było ufać, potwierdziło się już następnego dnia: do domu na Piaszkowej przyszło gestapo, szukając Żydów”.

⁷³ M. Hirsch, *Żałoba i postpamięć*. W zb.: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, s. 254–255 (przeł. K. Bojarska).

⁷⁴ E. van Alphen, *Świadectwo drugiego pokolenia, dziedziczenie traumy i postpamięć*. W: *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*. Red. K. Bojarska. Kraków 2019, s. 120 (przeł. M. Szubartowska).

konstruować doświadczenia okupacyjne rodziców. Biorąc pod uwagę *Lekką przesadę* i *Asymetrię* – tom wydany w 2014 roku – należałoby przyznać rację van Alphenowi. Rodzice Zagajewskiego nie byli skorzy do zwierzeń. Wystarczy przywołać wiersz *Studniówka*, w którym syn usprawiedliwia staroświeckie pomysły matki, by przekonać się, iż wojna i deportacja to jej kluczowe doświadczenia:

Albo jak przed studniówką mama przyszła na spotkanie
gdzie omawialiśmy program artystyczny wieczoru
i jak tam wystąpiła z pomysłami, które
nam się wydały słabe, staroświeckie,
zupełnie jakby to ona, a nie my, miała zdawać maturę,
którą przecież już raz zdała przed wojną,
z wyróżnieniem, jeśli dobrze pamiętam,
i także wojnę, wszystko na to wskazuje,
zdała z niezłym wynikiem [...], [AS 39]

To tylko jeden ze sposobów kryptonimowania wojny w rodzinie Zagajewskiego. W *Lekkiej przesadzie* poeta zdradza więcej szczegółów o matce:

Żle tolerowała okupacyjną i powojenną biedę. A w okupowanym Lwowie widziała rzeczy, których nikt nie powinien oglądać; nie mogła zapomnieć obrazu ciężarówek z Żydami wiezionymi na egzekucję. Nie wiem, jak ojciec osłaniał ją wtedy, co mówił w tamtych chwilach, jak kłamał, jeszcze mnie nie było na świecie⁷⁵.

Rozproszone w poezji i eseistyce Zagajewskiego przechwycone wspomnienia rodziców również zaważyły na decyzji o powrotach Zagłady na kolejnych etapach jego twórczości. To niezbywalne piętno, z którego oddziaływania poeta zdawał sobie sprawę, został więc zakładnikiem nieswoich wspomnień, odbić i powidoków Holokaustu. Perspektywa przyjęta w części wierszy jest tak naprawdę perspektywą jego rodziców.

Powroty Zagłady w późnej twórczości

Wydany w 2019 roku tom Adama Zagajewskiego, *Prawdziwe życie*, opublikowany pięć lat po *Asymetrii*, mimo że nie przynosi żadnych zaskakujących zmian formalnych, wciąż daje prawo do określania Zagajewskiego mianem „poety Zagłady”.

W *Prawdziwym życiu* decydującą rolę odgrywają pamięć i szczegóły ją pobudzające (apaszka matki poety), a także elementy zazwyczaj nieobjęte migawką obiektywu: „śpiew wilgi, delikatny, / [...] jak płacz” (*Wielki poeta Bashō wyrusza w drogę*, PŻ 11), chwile radości i „ciemne szczęście melancholii”. Drobiazgi interesują poetę w równym stopniu, co możliwość odwoływania się do własnego autorytetu w celu obrony słabszych, pokonanych, np. w wierszu *Wiek XX na emeryturze* czytamy: „Jest tylko litość – / dla ludzi, zwierząt, drzew i obrazów” (PŻ 9). Wprawdzie owa obrona zawsze się spóźnia, lecz wiedzę tę może posiadać tylko obywatel kraju, w którym doszczętnie zniszczono stolicę, Żydów wymordowano w jednym z kilku obozów zagłady, a jakiegokolwiek zwycięstwo (w tym moralne) nie ma racji bytu. *Prawdziwe życie* należałoby więc uznać za podsumowanie dokonań Zagajewskiego i jeden z kolejnych „gestów pożegnania” w XXI wieku⁷⁶.

⁷⁵ Zagajewski, *Lekka przesada*, s. 66.

⁷⁶ Zob. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.

Najnowszy tom Zagajewskiego warto czytać symultanicznie wraz z wydanym w 2019 roku zbiorem esejów *Substancja nieuporządkowana*. Powracają w nim katalogi nazwisk przyjaciół i kolegów po piórze, którzy odeszli niedawno (*casus* Różewicza) lub zostali zamordowani w czasie wojny (*casus* Brunona Schulza). Pamięć urasta więc do naczelnego tematu spuścizny Zagajewskiego, chociaż, jak sam podkreśla (podsumowując dokonania Jana Vanrieta), ważne są także momenty pozbawione doniosłości historycznej:

Vanriet chce zapisać czy może tylko zaznaczyć to, co jest we wszystkich prawie krajach naszego małego kontynentu raną XX wieku, raną wojny (czy wojen), nazizmu, Zagłady – chociaż, tak jak w serii *Contract*, w portrecie rodziców artysty, przytulonych do siebie, woli kontemplować nie samo okrucieństwo, które przecież ominęło go w jego własnym życiu, tylko raczej ludzką odpowiedź na nie, negatyw zła. Ale nie ignoruje też i tego, co nie jest historyczne, nie pomija piękna świata, jego aksamitnej skóry, nie zapomina o drzewach i kwiatach, o niewinnych owocach, jabłkach i figach⁷⁷.

W *Prawdziwym życiu* wyraźnie słychać, że Zagajewski inspirował się myślami Dominicka LaCapry i Georges'a Didi-Hubermana. Pierwszy z nich twierdził, że świadomość Zagłady nawiedza społeczeństwa, powodując odkrycie trudnych do zaakceptowania prawd, drugi natomiast uważał, że tereny po byłych obozach zagłady to miejsca o niepohamowanym potencjale życia. Do LaCapry nawiązuje Zagajewski w wierszu *Jedwabne*. Natomiast w *Prawdziwym życiu* interesują go ślady, resztki, które zdaniem większości badaczy schedy pohołokaustowej uzyskują sprawczość⁷⁸.

O ile w *Płótnie* Zagajewski odmawiał przedmiotom możliwości transmitowania doświadczenia ludzkiego, uprzywilejowując perspektywę antropocentryczną, o tyle w *Prawdziwym życiu* skupia się na przestrzeniach poobozowych i krajobrazach związanych z Zagładą. Pomimo tego, że wszelkie ślady uległy zniszczeniu, zostały wchłonięte przez niepohamowany proces odbudowy biotopów w miejscach obozów zagłady, stanowią wyzwanie dla wyobraźni ze względu na niekompatybilność idyllicznego obrazu i morderstw dokonywanych na tych terenach. Zagajewski, będący współczesnym obserwatorem życia po Zagładzie, dostrzega potencjał resztek. Jego późne wiersze wpisują się w myśl nieantropocentryczną, która dowartościowuje wszystkie objawy bujności w miejscach ludzkiej działalności ludobójczej. W utworze *Wschód* pojawiają się także aluzje do wiersza *Oglądając Shoah w pokoju hotelowym, w Ameryce*. Poeta, pobudzając pracę wyobraźni, dekonstruuje sielski krajobraz.

Współczesny Bełżec to kraina porośnięta malwami. Jego groza uległa (pozornej) dezaktualizacji na skutek działania przyrody. W wierszu *Bełżec* najważniejszym zabiegiem jest zestawienie niewspółmiernych obrazów: otwierających wiersz słoneczników o pomietych twarzach i twarzy czterech ładnych Żydówek z getta w Kolbuszowej. Ich wizerunki stanowią według terminologii Rolanda Barthes'a *punctum* fotografii⁷⁹. W dodatku Zagajewski przeciwstawia się myśleniu o fotografii jako o płaskiej śmierci. Dzięki temu, że zawarł w utworze opis Żydówek, mogą one da-

⁷⁷ Zagajewski, *O kilku artystach (alfabetycznie)*, s. 140.

⁷⁸ Zob. numer monograficzny „Tekstów Drugich” (2017, nr 2) pt. *Środowiskowa historia Zagłady*.

⁷⁹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 2008, s. 83.

lej trwać w pamięci potomnych. Obiektyw ingeruje w ich prywatność (są przecież piękne, a piękno to jest im wydzierane), działa jednak także unieśmiertelniająco.

We *Wschodzie* pojawiają się hiperbole i paradoksy: „głucha cisza tylu głosów”, „wschód bez słońca” (PŻ 37), sam zaś pomysł zastosowania dobrze znanego z *Asymetrii* „pędu syntaktycznego”, powoduje, że najważniejsze staje się osiągnięcie niespodziewanej, czasami celowo niekonkluzywnej konkluzji (powielam tezę Clare Cavanagh z tekstu *Syntaktyczne nieskończoności Adama Zagajewskiego*). „Czarna ziemia”, pojawiająca się w kodzie wiersza, to oczywiście nawiązanie do publikacji Timothy’ego Snydera⁸⁰, natomiast „aria bez końca” znamionuje konieczność nieskończonego powielania aktu przypominania o ofiarach (nie tylko o ładnych Żydówkach).

Zagajewski unika estetyzacji śmierci Żydów, obca mu jest również pokusa rozpatrywania Zagłady jako wydarzenia, po którym da się powrócić do normalności bez uszczerbku na sumieniu (o czym świadczy m.in. wiersz *Jedwabne*). Autora *Anten* nie interesuje konsolacja, lecz diagnoza stanu pamięci polskiego społeczeństwa. Zagajewskiego można by nazwać Sebaldem polskiej literatury (zbyt wiele łączy obu twórców, żeby porzucić tę analogię na korzyść innej...), bo zarówno dla niego, jak i dla autora *Pierścieni Saturna* najważniejsze w świecie po Zagładzie są nawiedzające społeczeństwo widma ofiar⁸¹. Determinują one określoną postawę etyczną, która nie konkuruje ze „stylem wysokim”, aprobowanym przez Zagajewskiego także w *Prawdziwym życiu*.

Opiewanie okaleczonego świata

Zagajewski zdobył międzynarodowe uznanie dzięki wierszowi *Spróbuj opiewać okaleczony świat*. Wiersz ów pierwotnie ukazał się w 2000 roku, w numerze 4 „Zeszytów Literackich”, a po zamachu z 11 września 2001 został przedrukowany, zajmując w całości ostatnią stronę, w angielskim przekładzie jako *Try to Praise the Mutilated World*, w tygodniku „The New Yorker”⁸². Incipit wiersza, powielany wielokrotnie, uzyskał rangę sentencji na skutek wariantywnie powracającego głównego przesłania. W zamian za nobilitację i wykrojenie z wiersza jednego z najsłynniejszych haseł tekst Zagajewskiego utracił dalszy ciąg, ponieważ nie był optymistyczny:

Musisz opiewać okaleczony świat.
[.]
Widziałeś uchodźców, którzy szli donikąd,

⁸⁰ Zagajewski czytał jego prace i śledził nowości wydawnicze dotyczące Holocaustu.

⁸¹ Zob. K. Kończal, *Sygnatury Sebalda. Zwierzeta – widma – ruiny*. Wrocław 2022.

⁸² Zob. C. Cavanagh, „*Spróbuj opiewać okaleczony świat*”, *Adam Zagajewski i poezja 11 września*. Przeł. T. Bilczewski. „Ruch Literacki” 2020, z. 6, s. 653–662. R. Górczyńska (Z *Manhattanu*. *Polska poezja opiewa okaleczony świat*. „Zeszyty Literackie” 2002, nr 3, s. 180–183), relacjonując popularność wiersza Zagajewskiego w Ameryce, podkreślała: „I tenże numer „The New Yorker”, z głośną do dziś czarną okładką projektu Arta Spiegelmana, stał się łącznikiem tysięcy nowojorczan przytłoczonych wspólnym nieszczęściem. Wiersz Zagajewskiego trafił na mury pamięci ofiar terroru, był przesyłany e-mailem, umieszczany na szybach samochodów i w witrynach sklepów. Apelowal do tego, co w człowieku jest najwyższej miary, pomagał w wyjściu z czarnej dziury zwątpienia i depresji, przynosił otuchę”.

słyszałeś oprawców, którzy radośnie śpiewali.
Powinieneś opiewać okaleczony świat.
[.]
Opiewaj okaleczony świat
i szare piórko, zgubione przez drozda,
i delikatne światło, które błądzi i znika
i powraca. [AN 58]

Dariusz Pawelec, powołując się na Paula Ricœura i Hansa-George'a Gadamera – którzy postulowali odniesienie tekstu do aktualnej sytuacji odbiorcy oraz usankcjonowanie „możliwej prawdy”, nieograniczonej zamysłem autora i horyzontem pierwotnego adresata, zjawiającej się czytelnikowi w jego rozumieniu pisma – twierdził:

Odautorskie wywołanie Ty lirycznego o charakterze sylleptycznym wydawać się może, z pozoru, gestem autokomunikacyjnym, domagającym się transformacji form osobowych (Ty–Ja). Tymczasem niespodziewane i przypadkowe świadectwo odbioru pomogło zlokalizować adresata w przestrzeni autentycznego innego, poza „zakętym” kręgiem drogi do samego siebie⁸³.

Pomimo trafności zaproponowanej przez Pawelca strategii odnajdywania adresata w kryzysowych momentach, które przywracają wiarę w sztukę, warto spojrzeć na ten wiersz przez pryzmat rodzinnej genealogii i wędrówki Zagajewskiego ze Lwowa do Gliwic. Nietrudno wskazać, jakie wydarzenie spowodowało tytułowe „okaleczenie świata”. To nie pierwszy przypadek, gdy poeta rozpatruje historię z punktu widzenia interwału czasu przed i po Zagładzie. Nie ma dostępu do czasu sprzed, a czas po katastrofie naznaczony jest stratą, jak w wierszu *Z pamięci*: „Jeszcze nic nie wiem, nic się nie stało, / nie licząc wojny i zagłady Żydów” (PR 7).

Zagajewskiemu nie można postawić zarzutu trywializowania pamięci o Zagładzie i wpisywania jej w siatkę niewspółmiernych wydarzeń⁸⁴, ponieważ jego reakcja świadczy o oddziaływaniu Holokaustu na współczesność; przeszłość, wywierając wpływ na teraźniejszość, zapętla się i powoduje nakładanie się kilku wydarzeń. Strategię autora *Asymetrii* wyjaśnia Anna Czabanowska-Wróbel:

Nie tracąc osobistego charakteru poezja i eseistyka twórcy poematu *Jechać do Lwowa* wzięła na siebie ciężar pamięci poprzednich generacji, zwłaszcza naznaczonego przez wojnę pokolenia rodziców, wyrażając wspólne dla wielu doświadczenie powojennej tułaczki, pozbawienia stałego miejsca, w którym można się zakorzenić. Autor *Dwóch miast* uniwersalizuje temat wygnania, ukazuje nomadyczny wymiar istnienia człowieka, który dzięki stracie odkrywa wartość tego, co utracone⁸⁵.

Obrazy wygnania, wraz z frazą pojawiającą się w poemacie *Jechać do Lwowa* –

[...] dlaczego każde miasto
musi stać się Jerozolimą i każdy
człowiek Żydem i teraz tylko w pośpiechu
pakować się, zawsze, codziennie [J 37]

– pozwalają traktować los Żydów jako paradygmat współczesnych deportacji, ma-

⁸³ Pawelec, *Świat jako Ty*, s. 275.

⁸⁴ O wyjątkowości Zagłady zob. H. Grynberg, *Prawda nieartystyczna*. B.m., 1990, s. 67–89. – Y. Bauer, *Przemysław Zagładę*. Przeł. J. Giebułtowski, J. Surewicz. Warszawa 2016, s. 65–100.

⁸⁵ A. Czabanowska-Wróbel, *Laudacja Adama Zagajewskiego*. W zb.: „*I cień i światło...*”, s. 130.

sowych wysiedleń i przymusowych wędrówek. Podobny koncept sugeruje Dariusz Czaja, pisząc o obojętności Europejczyków na los uchodźców:

A może też, poprzez zdystansowaną refleksję nad zjawiskiem migracji, do nieufnych i myślowo rozdartych dojdzie ta oto prosta myśl: że wojna, bieda, bezdomność, strach, cierpienie i śmierć są ponadkulturowe – nie znają granic. I że w tych, którzy ich zaznają, bez trudu możemy się rozpoznać⁸⁶.

To właśnie w próbach nakładania obrazów – z intencją zrozumienia przeszłości, a przede wszystkim Zagłady – można upatrywać strategii skutkującej zdetroinizowaniem pamięci na rzecz wyobraźni. Przenikanie wyobraźni do *Holocaust and Genocide Studies* należy wiązać ze zmianami pokoleniowymi, które powodują, że młodsze generacje poetek i poetów nie są w stanie doświadczyć Zagłady inaczej niż właśnie przez medium wyobraźni.

Eksperyment etyczny Zagajewskiego, polegający na mówieniu w imieniu nieobecnych i zamordowanych, można uznać za udany. Próbując unieważnić przywołane na początku opinie o autorze *Pragnienia*, warto przywołać odpowiedź Klejnockiego na pytanie o to, co nakręca poetę:

Możemy dość pewnie odpowiedzieć, że rozmaitość i bogactwo, tak jak zostało to zasugerowane wcześniej. Nigdy nie dokonywać redukcji – w planie egzystencjalnym, ontologicznym i epistemologicznym: oto naznaczone piętnem niemożliwości przykazanie autora *Ziemi ognistej*. Innymi słowy: być zawsze w stanie podwyższonej wrażliwości i gotowości poznawczej. Być zawsze „potencjalnym”, nigdy „spetryfikowanym” w swych rolach i wcieleniach się w nie predyspozycjach. Być raną otwartą, nigdy zasklepioną. Być skłonny na przyjęcie radości i smutku jednocześnie. Być jak drugi anioł ze wspomnianego wiersza⁸⁷ – to jest głosić konieczność i przygotowanie na wielowymiarowe doświadczenie świata w jego stałości, płynności, ciągłości i paradoksalnym (sprzecznym) bogactwie. Zawsze zamieszkiwać ziemię ognistą, nigdy nie poddawać się anestezji – to jest znieczuleniu, tym samym obojętności wobec migotliwości bytu. Nie dać się uchwycić i przylapać w jednym tylko momencie trwania. Pozostać w stale trwającym stadium wahania, bo ono nie zamyka żadnej możliwej perspektywy – a wręcz przeciwnie daje szansę na możliwe bogaty repertuar doznań, obserwacji, stanów jaźni. [B 149–150; podkreśl. A. J.]

W poezji Zagajewskiego wszystkie te pozornie sprzeczne postulaty okazują się konsekwentnie realizowane od lat osiemdziesiątych, dzięki czemu można go określić mianem „poety przeszłości i przyszłości”, odkrywającego skutki „katastrofy wstecznej”.

Abstract

ANDRZEJ JUCHNIEWICZ University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-7037-9907

ELEGIST ON ADAM ZAGAJEWSKI'S OEUVRE

Juchniewicz in his paper traces the Shoah theme in Adam Zagajewski's work, when analysing the poet's selected verse and essayistic texts published from the 1980s. The study consists of several parts: the first contains Zagajewski's poetry reception, while the remaining ones reveal his interest in the Holocaust. When opinions about the poetry's affirmativity and Zagajewski's tendency towards

⁸⁶ D. Czaja, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*. Kraków 2018, s. 71.

⁸⁷ Klejnocki odwołuje się tu do wiersza *Trzej aniołowie z Ziemi ognistej* (Z 61).

aesthetisation are confronted with poems of interventional and critical character, certain statements of the author remain unnoticed. Giving those statements, Zagajewski takes up the role of not only the poet who speaks in the name of the absent/murdered, but also as a representative of the postmemory generation. This aspect proves vital in searching for the formulas and modes to approach the past through the medium of imagination as a superior category that allows to translocate between temporal planes and to sympathise with the various groups of victims.

JACEK KOPCIŃSKI Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

„TRZEBA DAĆ ŚWIADECTWO”, CZYLI JAK ZBIGNIEW HERBERT CZYTAŁ SVOJE WIERSZE

Skryptoralność

Zbigniew Herbert był czuły na brzmienie ludzkiego głosu i potrafił je precyzyjnie opisać niczym dźwięk instrumentu muzycznego. Zwracał przy tym uwagę na pojawiający się niekiedy dysonans między sensem słów a ich głośną intonacją. Guido Noia, bohater opowiadania Herberta *Głos*, w liście do Francesca Petrarki dzieli się takim oto wspomnieniem fonicznym Donny Novelli, pięknej nauczycielki prawa:

Jeszcze dzisiaj słyszę jej głos, melodyjny, dźwięczny, podobny do muzyki, o skali, która zdawała się obejmować *totum*. Głos niekiedy niski, stanowczy, prawie męski, a czasem bardzo kobiecy i uwodzicielski, zwłaszcza kiedy mówiła, monitowała, że prawo to *ars boni et aequi*. Owo „*aequi*” wymawiała czule jak wyznanie miłosne¹.

Herbert rozumiał też wartość autorskiej lektury wiersza. W roku 1956, na kilka miesięcy przed ukazaniem się jego debiutanckiej książki *Struna światła*, wybrał się na wieczór autorski Juliana Przybosia do Klubu Księgarza na starym mieście w Warszawie, a potem na łamach marcowej „*Twórczości*” stwierdził: „Wiadomo, że poezja czytana na głos, i to przez autora, który jest zwykle najlepszym interpretatorem, trafia lepiej i głębiej”². Słuchając Przybosia, przekonał się, że głos pisarza nawet poematowi awangardowemu przywraca naturalność i siłę wypowiedzi mówionej, co absorbuje odbiorców. Herbert niekiedy naśladował skomplikowane miary wierszowe Przybosia, ale styl jego głośnej lektury był inny. Autor szkicu *Jak mówić wiersze?* zalecał wolne tempo mówienia, stosowanie pauz i różnicowanie intonacji³. Według Aleksandry Kremer celem awangardysty było wzbudzanie w słuchaczach wrażenia, jakby wiersz powstawał w trakcie autorskiej recytacji; chodziło także o koncentrowanie ich uwagi na samej konstrukcji liryku⁴. Inaczej Herbert: tempo jego recytacji było dość szybkie i prawie niezmiennie, a niemal stała intonacja kierowała namysł odbiorcy na znaczenie wiersza, nie zaś na jego budowę czy na proces twórczy. W książce poświęconej brzmieniu, jakie polscy poeci nadawali własnym tekstom, Kremer przytacza wspomnienie krytyka, który osobiście

¹ Z. Herbert, *Głos*, „Odra” 1981, nr 3, s. 51.

² Z. Herbert, *O poezji na głos*, „*Twórczość*” 1956, nr 3, s. 182.

³ J. Przyboś, *Jak mówić wiersze? W: Linia i gwar. Szkice*. T. 2. Kraków 1959.

⁴ A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording after World War II*. Cambridge, Mass. – London 2021, s. 224.

widział, jak Przyboś, z zaangażowaniem mówiąc swój poemat, akcentował dłonią rytm⁵. Ten wyjątkowy obraz poety pochłoniętego wykonaniem własnego utworu mógł skojarzyć się Herbertowi ze sztuką starożytnych rapsodów.

Inspirowała go tradycja literatury ustnej i melicznej, samo zaś wykonanie liryku było tematem jego wierszy i motywem fabularnym jego dramatów. W *Apolu i Marsjaszu* (z tomu *Studium przedmiotu*) przywoływał ironicznie sytuację agonu poetyckiego, a w dramacie *Rekonstrukcja poety* pokazał Homera podczas „koncertu” na rynku w Milecie. Recytację pieśni stylizowanej na strofy *Iliady* porównuje Homer w sztuce Herberta do walki, orężem czyniąc słowo zamienione w krzyk. „Muszę ich przekrzyczeć, zagłuszyć, odebrać im głos, połknąć go i potem wydobyć z siebie” – tłumaczy synowi technikę swojego występu i dodaje: „Jestem wtedy pełny jak świat”⁶. Działanie poetyckie Homera ma wymiar egzystencjalny, jego podniesiony głos przeważa w walce nie tylko ze światem, ale i ze strachem. Głośna recytacja eposu dodaje epikowi odwagi, jednak pewnego dnia, chwilę po tym, jak rzeźnik „Sefar zostawił poderżniętego barana, wytarł ręce z krwi o fartuch i ruszył”⁷ ku niemu, Homer zatrwożył się i nagle oślepl. Przerwał więc pieśń i przy pomocy syna wrócił do domu. Pokonany, w takim stopniu zmienił swój styl, że przyszli badacze jego twórczości będą mówić nie o jednym, lecz o dwóch poetach (Anonimie z Miletu i Anonimie z Milo). Ten drugi przestaje „opowiadać bitwy, baszty i okręty”⁸, a próbuje przeniknąć, potem zaś ująć w słowa filozoficzną zasadę istnienia. Wśród nowych wierszy tego autora znajdują się liryki samego Herberta: *Tamaryszek*, *Próba opisu* i *Kamyk*.

Opublikowana w roku 1960 *Rekonstrukcja poety* przybrała w radiu kształt nowoczesnej rapsodii, którą wyreżyserował Tadeusz Byrski⁹. Słuchowisko miało premierę 7 X, a w czerwcu tego roku w radiowej Dwójce, prawdopodobnie w przerwie transmisji koncertu muzycznego, odbiorcy mogli wysłuchać kilku wierszy Herberta. Nagranie się nie zachowało, niewykluczone zatem, że był to występ na żywo. W audycji wziął udział także Andrzej Łapicki, poeta stawał więc do radiowych zawodów z aktorem i był do tego dobrze przygotowany. Przecież już we wczesnych latach pięćdziesiątych XX wieku chętnie czytał własne utwory na spotkaniach towarzyskich w Warszawie i Krakowie, w marcu 1955 zaś w całości zaprezentował Jerzemu Zawieyskiemu swój pierwszy dramat – *Jaskinię filozofów*. W roku 1961 znowu gościł w Polskim Radiu. Nagrał wtedy 10 wierszy z tomu *Studium przedmiotu* (znalazły się w nim trzy liryki ułożone przez Anonima z Milo, ale ich akurat Herbert nie przeczytał). W latach 1961–1972 zarejestrował około 50 wierszy, które wypeł-

⁵ Zob. Kremer, *op. cit.*, s. 223.

⁶ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*. W: *Dramaty*. Wstęp, przypisy J. Kopciński. Oprac., nota ed. G. Wroniewicz. Warszawa 2008, s. 86.

⁷ *Ibidem*, s. 90.

⁸ Zob. Z. Herbert, *Tamaryszek* (z tomu *Studium przedmiotu*, 1961). W: *Dramaty*, s. 95:
opowiadałem bitwy
baszty i okręty
bohaterów zarzynanych
i bohaterów zarzynających.

⁹ Zob. J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*. Warszawa 2008, s. 220–227.

niły osiem audycji literackich i literacko-muzycznych. Zwykle pochodziły z tomów właśnie ukazujących się lub dopiero przygotowywanych do druku: *Studium przedmiotu* (audycje z 1960 i 1961), *Napis* (audycje z 1960 i 1965), *Pan Cogito* (audycje z 1971 i 1972); jeden wiersz z audycji z roku 1965 znalazł się w *Raporcie z oblężonego Miasta*, a jeszcze inny z audycji z roku 1972 pochodził z tomu *Hermes, pies i gwiazda*¹⁰.

Warto zauważyć, że w pierwszej audycji literackiej z udziałem Herberta pojawił się wiersz o incipicie „szła nieruchomym krokiem...”, niewłączony przez niego do żadnego tomu poetyckiego (a wydrukowany dopiero po śmierci twórcy¹¹). Z kolei w audycji z 1965 roku autor przeczytał liryk *Wieczne miasto*, który ukazał się tylko w tomie wydanym na powielaczu przez małżeństwo Magdalenę i Zbigniewa Czajkowskich¹². Charakterystyczne też, że w części programów radiowych Herbert występował jako komentator swoich tekstów (przepytany przez krytyków literackich), w jednej jako reporter – żartobliwie; i jako rozmówca – poważnie¹³. W kilku jego wiersze recytują jeszcze inni aktorzy (wspomniany Łapicki, ale także Krzysztof Chamiec i Gustaw Holoubek)¹⁴. Herbert był również gościem popularnego programu *Pegaz* (emisja w 1972 roku, rozmowę poprowadził Aleksander Małachowski), w którym na tle biblioteki opowiadał o własnej twórczości i przeczytał kilka wierszy¹⁵.

Przypuszczam, że częste wyjazdy i zagraniczne pobyty, a zwłaszcza zaangażowanie polityczne Herberta sprawiły, że po 1972 roku przestał on gościć w Polskim Radiu. Chętnie jednak brał udział w wieczorach autorskich, początek lat siedemdziesiątych XX wieku był zaś dla niego pod tym względem niezwykle intensywny¹⁶. Podczas koncertu poetyckiego zorganizowanego w ramach *Wieczorów Wawelskich*

¹⁰ Zob. Z. Herbert: *Hermes, pies i gwiazda*. Warszawa 1957; *Studium przedmiotu*. Warszawa 1961; *Napis*. Warszawa 1969; *Pan Cogito*. Warszawa 1974; *Raport z oblężonego Miasta*. Kraków 1983.

¹¹ Z. Herbert, *** (szła nieruchomym krokiem...). „Zeszyty Literackie” 1999, nr 4.

¹² Zob. H. Cichoń, *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta 1924–1998*. T. 1: 1924–1969. Warszawa 2025, s. 491.

¹³ Mowa o bardzo oryginalnej audycji O. Marchockiej *Pan X przedstawia* (Realizacja: S. Pietrzykowski) nadanej 26 VI 1972, w której Herbert wciela się w reportera radiowego, nagrywa minireportaże z wędrowek po Warszawie (próba rozmowy z pracowniczką poczty i absurdalny dialog z bankowym strażnikiem, którego poeta chce rozbroić), robi wywiady z Aleksandrem Kobzdejem (artystą plastykiem) i Placydem Galińskim (opatem benedyktynów tynieckich), dyskutuje z czytelnikami. Całość opatruje autokomentarzem, nadmieniając we wstępie „o przygotowaniu do realizacji swojej autorskiej audycji, o stosunku do pracy w studiu radiowym oraz temacie, na który będzie rozmawiał z zaproszonym przez siebie gościem, czyli prawdy i nieprawdy w sztuce oraz potrzeb[ą] destylacji życia” (z opisu archiwalnego).

¹⁴ Dokładny wykaz audycji radiowych, w których wykorzystano wiersze Herberta w jego wykonaniu, znajduje się w *Aneksie* (s. 101–105).

¹⁵ Pochodzący z tej audycji *Tren Fortynbrasa* jest dostępny na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=UlovMqHUKF0> (data dostępu: 8 II 2026).

¹⁶ Zob. A. Franaszek, *Herbert. Biografia*. T. 2: *Pan Cogito*. Kraków 2018, s. 380: „Jeździ [...] [Herbert] z wieczorami autorskimi, bierze udział w I Warszawskiej Jesieni Poetyckiej, w Gdańsku opowiada o literaturze amerykańskiej, jest we Wrocławiu, Jeleniej Górze, Bydgoszczy, dociera nawet do Klubu Kuracjusza w uzdrowskiej miejscowości Szczawno”. Równie intensywnie będzie promował swoje wiersze w przekładzie na niemiecki, udając się na spotkania autorskie w RFN.

14 XII 1971 wszedł w rolę swojego Homera i wezwał do uczczenia „pamięci zabitych rok temu robotników Wybrzeża, którzy walczyli o chleb i godność ludzką”¹⁷ – podrywając zebranych z krzeseł i dezorientując przedstawicieli władz. Na spotkaniu poświęconym Juliuszowi Osterwie, w trakcie czytania *Jaskini filozofów*, wystąpił natomiast w roli Sokratesa. Rafał Żebrowski, siostrzeniec poety, wspomina, że „choć partnerowali mu znani aktorzy, to jednak właśnie on zdominował całe przedstawienie”¹⁸. Uczestniczył również w wielu wieczorach autorskich za granicą, zwłaszcza w Niemczech, gdzie promował tom przekładów swojej liryki. Kilkadziesiąt wierszy przeczytał też dla polskiej publiczności 30 V 1975 w Centre du Dialogue ojców pallotynów w Paryżu¹⁹. Do legendy przeszły spotkania Herberta z jego czytelnikami w okresie stanu wojennego, organizowane w salach uniwersyteckich, lecz i klasztornych. Na jednym z nich powiedział: „Ja, proszę państwa, jestem chyba najgorszym interpretatorem swoich wierszy nie tylko w sensie rozumienia ich i wykładania, ale także czytania [...]”²⁰ – potem zaś długo oddawał się głośnej lekturze (przeplatanej licznymi komentarzami); zarejestrowano ją.

Oprócz odczytań nagranych dla radia i podczas wieczorów autorskich dysponujemy też wyjątkowym „dokumentem dźwiękowym”, który powstał w domu poety na trzy miesiące przed jego śmiercią. Chory na astmę, po przebytych zapaleniu płuc Herbert doznał porażenia fałdów głosowych i porozumiewał się tylko szepem²¹, jednak nagle odzyskał głos. Dowiedziała się o tym redaktorka Radia Kraków Romana Bobrowska i zaproponowała twórcy *Pana Cogito* nagranie wywiadu oraz wybranych wierszy. Sesja odbyła się 8 V 1998, a zmontowana z tego materiału audycja zawiera 20 liryków Herberta i trzy jego ulubionych autorów: Tadeusza Gajcego, Cypriana Norwida i Juliusza Słowackiego, także przeczytane przez poetę. Całość, uzupełnioną muzyką, wydano na płycie CD i jest ona dostępna w bibliotekach²². Nosi cechy zarówno audycji literackiej, jak i radiowego dokumentu, Herbert nie tylko bowiem czyta wiersze, ale też je komentuje, przytacza dedykacje, a nawet zwraca się do radiowców niczym bohater wywiadu albo reportażu. Jego głośne „parateksty” ujawniają sytuację nagrania i zdradzają kondycję recytującego.

W dzisiejszej kulturze oralności wtórnej czy zmediatyzowanej głośna lektura poety jest zdarzeniem przeniesionym w przyszłość i stale dostępnym na różnych nośnikach zarejestrowanego głosu – jak książka. Możemy więc czytać wiersze Herberta i zarazem słuchać poety, porównując ze sobą drukowane i nagrane wersje poszczególnych liryków i ich cykli. Skryptoralność, o której przekonująco pisze Andrzej Hejmej jako o jednej z nowych teorii literaturoznawczych (od „*scripto*” – ‘pismo’, i „*os, oris*” – ‘usta’), to nic innego niż taka podwójna forma odbioru i egzegezy dzieła literackiego²³. Autorska interpretacja wierszy pozwala w usłyszanym odkryć nowe aspekty zapisanego, przede wszystkim zaś stanowi znakomite świad-

¹⁷ *Ibidem*, s. 376.

¹⁸ R. Żebrowski, *Mój wuj, Herbert*. Cyt. za: Franaszek, *op. cit.*, s. 380–381.

¹⁹ Zob. Ciotko, *op. cit.*, s. 861. Wieczór autorski Herberta w Paryżu był rejestrowany na taśmie magnetofonowej.

²⁰ Zob. *Aneks*, pkt 11a.

²¹ Zob. Franaszek, *op. cit.*, s. 808.

²² Zob. *Aneks*, pkt 11b.

²³ A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*. Kraków 2022.

dektwo postawy Herberta wobec jego własnej twórczości, i to postawy wyrażonej w żywym kontakcie z odbiorcą: uczestnikiem spotkania lub słuchaczem nagrania. Głos autora jest bardzo mocnym znakiem jego tożsamości artystycznej, która – jak w *Rekonstrukcji poety* – może się zmieniać, co wyraźnie słychać na płycie z ostatnimi nagraniami.

Młody poeta

Słuchając recytacji Herberta z lat sześćdziesiątych XX wieku, wychwytujemy wokalne parametry jego dobrze ustawionego głosu i oralne cechy jego stylu. Wysoki baryton młodego twórcy jest dźwięczny i umiarkowanie donośny. Herbert doskonale panuje nad jego natężeniem. Jako recytator nigdy nie podnosi głosu, nie wybucha, nie schodzi też do szeptu, przez co głośna lektura jego wierszy może wydawać się nieco monotonna. Odrobinię nosowy tembr poety zaciekawia i wciąga, ale nie uwodzi; serdeczność, delikatność, czar to cechy raczej mu obce. Trudno się rozmarzyć na dźwięk jego głosu, za to bardzo łatwo skupić się na wyrażanej nim myśli, która wtedy była nowa i mało znana. W radiu, lecz także podczas spotkań z czytelnikami Herbert uważnie wymawia głoski i bardzo dokładnie akcentuje wyrazy, zgodnie z dawną normą wyniesioną z przedwojennego gimnazjum i, oczywiście, stosowaną miarą wersową. Sylabotonik, 6-przyciskowiec toniczny (heksametr polski) i awangardowy wiersz intonacyjny, a więc trzy miary, na których Herbert najchętniej opierał swoje utwory, w jego głośnej lekturze są czytelne, nie one jednak decydują o brzmieniu tekstu. Poeta uwzględnia prozodyjny kontur wypowiedzi lirycznej, ale też chętnie go przekracza. W *Zejściu* np. (nagranym w 1965 roku, opublikowanym w tomie *Napis* w 1969) zaznacza mocniejszym głosem rytm peonu trzeciego (z akcentem na czwartą sylabę w wersie), żeby w wersie trzecim wprowadzić przerzutnię, a spadek kadencyjny umieścić w środku wersu czwartego (co tłumaczy zaskakujące nieco użycie wielkiego „B” w słowie „Błękitny”):

Jakby po schodach stapał choć nie było schodów
bowiem kamienie zbyt opite światłem
gór oddalonych na ramionach nosił
jak zarys skrzydeł Błękitny poranku
dzwonie powietrza z ciepłym sercem rosy [s. 319]²⁴

Porządek intonacyjno-składniowy pozostaje w głośnej lekturze Herberta nadrzędny wobec wersyfikacyjnego. W konsekwencji modulacja głosu poety nie ma nic wspólnego ze śpiewnością, która charakteryzowała np. recytację Czesława Miłosza. Lektura Herberta dąży do retoryczności, raczej „przemawia” on, niż „śpiewa”. Owszem, stosuje iloczasy, w słowach, które chce wyróżnić, wydłuża samogłoski i naciska spółgłoski (np. „a” w wyrazie „władza” i „r” w leksemie „werbel” w telewizyjnym nagraniu *Trenu Fortynbrasa*), po to jednak, by podkreślić ich znaczenie. Charakterystyczna energia jego głośnej lektury przywodzi na myśl frazę z *Przesłania Pana Cogito*, w której podmiot upomina swojego adresata: „masz mało czasu trzeba dać świadectwo” (s. 439).

²⁴ Z. Herbert, *Zejsście*. W: *Wiersze zebrane*. Oprac. R. Krynicki. Kraków 2008. Wszystkie kolejne przytoczenia liryków Herberta pochodzą z tego wydania. Numery stron podaję w nawiasach. Tutaj odnoszę się do audycji *Miejsce* – zob. *Aneks*, pkt 3.

W radiu swój najślynniejszy wiersz Herbert nagrał w 1972 roku, już przedtem czytał jednak własne liryki w taki sposób, jakby nie bardziej się nie liczyło niż zapisane przez niego świadectwo. Dzielił się nim w przekonaniu, że – jak zauważył Kazimierz Wyka w znakomitej recenzji *Struny światła* – współczesność nie sprzyja upajaniu się słowem poetyckim, wymaga natomiast reakcji artystycznej na jej wielkie problemy. Wyka nazwał Herberta „poetą szerzej otwartym na rzeczywistość” (niż inni debiutanci z 1956 roku), a jego „stanowisko ideowo-artystyczne” definiował jako „neokatastrofizm pomieszany z elementami stoicyzującego klasycyzmu” i zaprawiony „postawangardowym lakonizmem”²⁵. Wypracowany przez młodego autora sposób recytacji całkowicie odpowiadał tej linii poetyckiej. Mówiąc swoje wiersze, Herbert rzeczowo opisuje rozpoznaną przez siebie zasadę świata, przygląda się sytuacjom, które ją potwierdzają, i bada postawę, jaką w tych okolicznościach przyjmuje człowiek. Styl tej głośnej lektury bardziej odpowiada stylowi „skrótowej, przez zęby cedzonej wypowiedzi o sprawie aniżeli budowie sprawy poprzez obraz”, jak ujął to Wyka²⁶. Recytacje Herberta z lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych XX wieku brzmią więc niczym liryczna kronika, relacja, sprawozdanie, opis, a nawet wykład (niektóre z tych rzeczowników pojawiają się w tytułach jego wierszy). Zarazem jednak audycje powstające z recytacji nagranych przez poetę miały wyjątkowy, bo nieco elegijny nastrój. Kilkanaście minut głośnej lektury Herberta budzi skojarzenie z powściągliwą mową na pogrzebie przyjaciela.

Aktorzy

Czytając swoje wiersze, Herbert świadomie nie utożsamiał się z ich podmiotem lirycznym, którego kształt już na poziomie tekstu bywał przez niego konstruowany z dystansem, za pomocą takich technik poetyckich, jak liryka roli, liryka maski, ironia i autoironia. Wszystkie one prowokują do wokalnego zróżnicowania wypowiedzi, ale tego młody twórca także unikał. Utrwalony w jego dziełach głos „człowieka mówiącego i czującego”, jak podmiot wiersza opisuje Maria Renata Mayenowa w książce poświęconej sztuce recytacji²⁷, wydobywali raczej aktorzy, którym Herbert zarzucał „grę”. Interpretacja aktorska rzeczywiście czyni z tekstu lirycznego partyturę pewnego przeżycia czy kompleksu przeżyć. Dzieje się tak np. w przypadku recytacji Holoubka, który stosując intymną intonację, w nagraniu z 1980 roku indywidualizował podmiot Herberta. Robił to oczywiście z wyczuciem, nigdy przecież nie uprawiał aktorstwa nazywanego „spowiedzią z własnych przeżyć”²⁸

²⁵ K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*. W zb.: *Poznanie Herberta*. Wybór, wstęp A. Franaszek. T. 1. Kraków 1998, s. 26, 35.

²⁶ *Ibidem*, s. 28.

²⁷ M. R. Mayenowa, *O sztuce czytania wierszy. Szkice*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 1967, s. 13.

²⁸ Oto jak G. Holoubek (w: M. Terlecka-Reksnis, *Holoubek – rozmowy*. Warszawa 2008, s. 73. Podkreśl. J. K.) charakteryzował uprawiane przez siebie aktorstwo: „Najogólniej rzecz ujmując, teatr, który zastałem, opisywał rzeczywistość z punktu widzenia relacji z wydarzeń i z przeżyć bohaterów. W tym sensie był epicki. Ponieważ posługujemy się pojęciem tradycji, można powiedzieć, że był on bezpośrednim spadkiem po teatrze antycznym [...]. Aktorzy, uwolnieni od własnych przeżyć, mieli obowiązek tylko przedstawiania, a nie przeżywania. Tradycja ta obowiązywała przez wiele wieków i dopiero Szekspir uczynił w niej wyłom. Zastąpił dystans

(tak jak Herbert nie uprawiał prostej poezji wyznania). Zdawał sobie wszakże sprawę z psychologicznego potencjału drzemiącego w każdej wypowiedzi osoby lirycznej, nawet najbardziej „zsyntetyzowanej” i „uniwersalnej” (jak o osobie lirycznej Pana Cogito mówił poeta w jednej z audycji). Holoubek, mimo przywiązania do tradycji „przedstawiania, a nie przeżywania” w teatrze (czy przed mikrofonem), potencjał ten subtelnie uwalniał, wciągając słuchacza w wewnętrzny dramat bohatera lirycznego. Furtką do jego przeżyć aktor czynił zmysły, zwłaszcza – tak ważny dla poezji Herberta – dotyk. Gdy w 1980 roku nagrywał dla radia *Alienacje Pana Cogito*, frazę inicjalną:

Pan Cogito trzyma w ramionach
ciepłą amforę głowy [s. 388]

– nasycił takim brzmieniem swojego delikatnego głosu, że słuchacz mógł niemal odczuć uścisk Pana Cogito na własnej głowie. Decydował o tym sposób wypowiedzianych spółgłosek zmiekkzonych w wyrazach, które tworzą w wierszu bardzo zmysłową serię: „ciepła”, „ciała”, „śpiące”, „czułości”, „śnie”, „odcisków”, „odchodzi”, „pościeli” (s. 388–389). Z kolei w nagraniu utworu *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu* (nadanego w tej samej audycji) aktor różnicował natężenie głosu tak, żeby po spokojnym, rzeczowym wstępie:

Wszystkie próby oddalenia
tak zwanego kielicha gorzkości –
przez refleksję

– kolejne frazy, które przywołują pozazmysłowe sfery działania:

opętańczą akcję na rzecz bezdomnych kotów
głęboki oddech
religię –

– mówić coraz mocniej, głośniej i wyżej (antykadencja), ostatnie zaś słowo:

zawiodły [s. 376]

– wypowiedzieć znacznie ciszej, w kadencji zdania i strofy. Aktor zaznaczał tą metodą domysły tylko, bo ukryte za dość zaskakującym wyliczeniem, wzburzenie osoby mówiącej, może nawet jej szaleństwo.

Dalsza część wiersza w wykonaniu Holoubka przypominała trzeźwą poradę lekarza kierowaną do pacjenta, co w zderzeniu z częścią pierwszą brzmiało ironicznie. Głos nabierał jednocześnie cech ekspresji innego bohatera, a rytm i tempo tej „dydaktycznej” wypowiedzi załamywały się raptownie na słowach:

stworzyć z materii cierpienia
rzecz albo osobę [s. 377]

W zacytowanym fragmencie aktor stosował nagle pauzy (po słowie „materii”, potem zaś „rzecz”), jakby się nad czymś zastanawiał albo reagował na niewidocz-

bezpośrednim wglądem w naturę przedstawianych wydarzeń i postaci. Właściwie tylko zasygnalizował taką możliwość, pozostawiając jednocześnie ogromny margines dla wyobraźni widzów, ich wiedzy o naturze człowieka. Co się wtedy wydarzyło? Coś zdecydowanie nowego, bo za tym przesunięciem punktu ciężkości do teatru zaczęła wkraczać psychologia. A wraz z nią zasada prawdopodobieństwa i spowiedzi z własnych przeżyć”.

na osobę. Brzmi to nieoczekiwanie, a nawet dziwnie, wydaje się jednak śladem wprowadzenia napięcia dramatycznego, jakiego Herbert z zasady unikał (choć przecież jego wiersze często przyjmowały kształt małego dramatu²⁹). Łatwo się o tym przekonać, słuchając audycji, w której recytacje Holoubka zestawiono z nagraniami poety z 1971 roku³⁰.

Z kolei Zbigniew Zapasiewicz, inny wielki interpretator dzieł Herberta, w spektaklu telewizyjnym *Pan Cogito* (1981), w przedstawieniu teatralnym *Pan Cogito szuka rady* (1984, Teatr Powszechny w Warszawie) i ponownie w spektaklu telewizyjnym *Powrót Pana Cogito* (1990) stworzył postać staroświeckiego mężczyzny w meloniku, przypominającego profesora z przedwojennego gimnazjum. Taki Pan Cogito nie był indywidualnym bohaterem, ale – zgodnie z intencją samego poety – kimś reprezentującym etos całej formacji społecznej nazywanej inteligencją i właśnie z poziomu tego etosu wypowiadający swoje sądy nad sobą i światem – zarazem poważny, melancholijny i ironiczny. Zapasiewicz już wcześniej recytował wiersze Herberta (te z tomu *Pan Cogito* mówił w słuchowisku Zbigniewa Kopalki z roku 1980), a zaproponowana przez niego kreacja była konsekwencją stylu charakterystycznego dla autora. Jego cechą główną, jak twierdził aktor, stanowił dystans wobec „własnych przeżyć na temat utworu”. W roku 1971 Zapasiewicz pisał: „Problem tkwi w budowaniu emocji w sposób świadomy – jeśli mam kogoś wzruszyć, to nie znaczy, że ja sam powinienem płakać”³¹. Podobnie jak Herbert, artysta ów mówił teksty poety dobitnie, wyraźnie, w trybie relacji ze zdarzenia i refleksji nad jego sensem. Oprócz gestu scenicznego stosował jednak dwa charakterystyczne dla siebie chwytaki aktorskie, sprawiające, że figura liryczna stawiała się bohaterem dramatu. Ironiczne partie wierszy podawał dość lekko, szybko, a na jego ustach błąkał się uśmiešek człowieka, który wie znacznie więcej, niż komunikuje. W partiach poważnych natomiast Zapasiewicz wytracał tempo swojej recytacji, obniżał głos, wprowadzał pauzy, milkł, uporczywie wpatrując się w wewnętrzny obraz własnych myśli. Zmianę tę widać (i słyhać) w liryku *Pan Cogito – powrót* (z tomu *Raport z oblężonego Miasta*) wyrecytowanym w ramach spektaklu *Powrót Pana Cogito*, kiedy po słowach:

a zatem wraca

– twarz aktora tężeje, wzrok nieruchomieje, a bardzo powolna mowa (zasygnalizowana przez Herberta konstrukcją jednowyrazowych wersów) zwiastuje nie-szczęście:

widzi już
granicę
zaorane pole
mordercze wieże strzelnicze
gęste zarośla drutu

bezszelestne
drzwi pancerne

²⁹ Zob. Kopciński, *op. cit.*, s. 73–77.

³⁰ Audycja *Pan Cogito* – zob. Aneks, pkt 9.

³¹ Z. Zapasiewicz, *O problemach mówienia scenicznego*. „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 20, s. 8.

zamykają się wolno za nim
i już
jest
sam
w skarbcu
wszystkich nieszczęść [s. 458]³²

Powstaje wrażenie, jakby aktor reagował swoją recytacją na uczucie, które tkwi u podstawy trzech krótkich strof, ale nie zostaje przez poetę nazwane. Jest nim wewnętrzne cierpienie, porównywalne do nagłego bólu serca, kiedy człowiek z trudem wypowiada pojedyncze wyrazy. Żeby cierpienie to uwolnić, aktor pozwalał słowom i pauzom między nimi trwać znacznie dłużej niż w przypadku mowy ironicznej. Postać wykreowana na scenie widzi straszny pejzaż, odczuwa ból i słowo po słowie opisuje zaobserwowane – jakby była *alter ego* poety, zarazem przeżywającego i relacjonującego swoje (wcześniejsze) doświadczenie wewnętrzne. Herbert w trakcie głośnej lektury nie ujawniał tego rodzaju procesu, akcentował raczej wynik zmagania z myślami, uczuciami, pamięcią, wyobraźnią i językiem – sam wiersz.

Stary poeta

Ostatnia sesja Herberta, datowana na 8 V 1998, bardzo się jednak pod tym względem różniła od poprzednich. Interpretatorzy audycji powstałej z nagrań dokonanych przez Bobrowską zwykle podkreślają wyjątkowe okoliczności, w których Herbert po raz ostatni recytował przed mikrofonem swoje wiersze – w tym zwłaszcza stan jego zdrowia. Starość spowodowała problemy z dykcją i obniżyła barytonowy głos, astma znacznie zmieniła jego barwę³³. Poecie przede wszystkim nie starczało powietrza w płucach, by długie zdania intonować na jednym oddechu. Recytacja traciła więc swoje pierwotne tempo, a rytm lektury często się załamywał. Herbert ratował frazę, mówiąc na bezdechu, co kończyło się nagłym zduszeniem głosu, lub na wdechu, co dawało efekt nieoczekiwanego podnoszenia się rejestru. Wtedy także mowie twórcy towarzyszył silny odgłos wciągania powietrza przez nos. Herbert mimo choroby palił papierosy podczas sesji, zdarzało mu się więc zakasłać, zasadniczo jednak recytował czysto, korzystając z momentów, kiedy jego oddech się uspokajał i krtań pracowała poprawnie. Oczywiście udostępnione nagranie składa się głównie z tych wierszy, które udało się przeczytać najlepiej, choć Bobrowska w audycji zachowała też partie zanieczyszczone dźwiękami słabnącego ciała poety, a nawet utwory przez niego przerwane.

Mimo wszystkich przeciwności Herbert starał się uruchomić energię swoich niedysyjnych głośniejszych lektur, kiedy to głosem silnym i wyważonym wyrażał pewność, że przyszedł czas na wypowiedzenie rzeczy najistotniejszych i że nie ma go zbyt wiele. Nagrane w trakcie ostatniej sesji *Przesłanie Pana Cogito* zasadniczo nie różni się więc od dawniejszych autorskich interpretacji tego słynnego wiersza

³² Teatr Telewizji, *Zbigniew Herbert, „Powrót Pana Cogito”*, 1990. Na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=RmC0eKcEaal> (data dostępu: 8 II 2026).

³³ Opisując to nagranie, Kremer (*op. cit.*, s. 199) nazwała głos Herberta „słabym i skrzypiącym” („weak and creaky”).

(w radiu w roku 1972 i na spotkaniu ze studentami w 1984), jeśli odłożymy na bok kłopoty z oddechem. Tak jak dawniej, recytacja toczy się w dość szybkim tempie pilnego „świadcstwa” i apelu nieznającego zwłoki. Herbert znowu silnie akcentuje drżące spółgłoski w leksemach zwiastujących klęskę: „kresu”, „Pogarda” (s. 439), „krew” (s. 440), oraz wydłuża samogłoski, hiperpoprawnie akcentując „Cogito” w tytule i w typowy dla siebie sposób rozjaśniając „a” w słowach kluczowych: „ocalałeś”, „nie przebaczej”, „twarz” (s. 439), zwłaszcza zaś „światło” (s. 440). Gdy jednak dociera do frazy: „wstań i idź / dopóki krew obraca w piersi twoją ciemną gwiazdę” (s. 440), w lekturze zachodzi nagle zmiana. Nawet wtedy, kiedy w czasie stanu wojennego jego wieczory autorskie przekształcały się w seanse „zemsty estetycznej”³⁴ na znienawidzonej władzy, nie wzmacniał tak głosu na zwrocie „wstań i idź” (o czym możemy się przekonać, słuchając nagrania dokonanego w roku 1984 w auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza). Teraz brzmi on jak rozkaz i jest tak stanowczy, jakby miał podnieść z ziemi sparaliżowanego (słysząc wyraźnie, że to aluzja do słów Jezusa: „Mówię ci: Wstań, weź swoje nosze i idź do domu” <Mk 2, 12>³⁵). Rozkaz ten brzmi szczególnie w ustach człowieka przykutego do łóżka.

Jeszcze dramatyczniej rezonuje przedostatnia fraza wiersza. Przy wyrazach: „obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów” (s. 440), głos Herberta staje się zduszony, bulgocący, niemal rżący. Mówiacy zwalnia recytację i świadomie rozciąga leksemę w sformułowaniach „królestwo bez kresu” i „miasto popiołów”, a ich kontur intonacyjny wywołuje wrażenie zarazem bólu, wstrętu i zagrożenia. Mamy poczucie, że twórca brakuje siły, by wypowiedzieć ów fragment, tym bardziej więc autor próbuje wzmocnić swój głos, ten zaś przyjmuje jakieś apokaliptyczne brzmienie. Poeta przekracza zatem granicę, której nigdy wcześniej nie pozwolił sobie przebyć. Rozciąga się za nią rozległa kraina bezsilnego Gniewu i Pogardy, o jakich mowa w piątej i szóstej strofie wiersza. Herbert zdaje się przez moment nie panować nad zalewającymi go ciemnymi uczuciami, a może także nad bólem, w późnym wierszu *Pał* porównanym do „huraganowego ataku / artylerii ciężkiej [...]” (s. 656). Uniesiony głos, paradoksalnie, dobiega z samego dna gniewu i cierpienia. Ostatnią frazę liryku twórca wypowiada jednak rzeczowo, z poziomu jasnego umysłu, który jak dawniej – stanowczo, lecz spokojnie – formułuje wyraźny apel moralny.

Dał więc Herbert upust swoim długo zbieranym emocjom czy też je zagrał, akcentując te sensory *Przestania*, które w latach dziewięćdziesiątych XX wieku stały się nagle „skandaliczne” i świadczyły o „kłopotach” Pana Cogito z demokracją, co frustrowało moralizatorsko nastawionego poetę – tego „troszkę staroświeckiego humanistę, który nie rozumie »sprawy« wielkiej polityki i historii”³⁶? A może prze-

³⁴ Określenia tego użył Z. Herbert w eseju *Hamlet na granicy milczenia* z 1953 roku, opublikowanym dopiero po śmierci poety – zob. Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*. Red., posł. B. Toruńczyk. Warszawa 2002. Atmosferę wieczorów autorskich Herberta z okresu stanu wojennego w związku z podniosłym stylem *Przestania* Pana Cogito tak opisuje Franaszek (op. cit., s. 420): „Spróbujmy sobie wyobrazić, że [...] stoimy w milczącym tłumie, w na pół ciemnym kościele, wsłuchani w wersy, gdy wokół krążą patroli znienawidzonych siepaczy uzbrojonych w pałki i gaz, a my czujemy się niczym obrońcy ostatniego szańca [...]”.

³⁵ 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, s. 1160.

³⁶ A. Nasiłowska, *Zbigniew Herbert: Pan Cogito ma kłopoty*. W zb.: *Sporne postaci polskiej litera-*

mówił wreszcie głosem naprawdę zapisanym w wierszu, ale zawsze „opanowywanym” przez autora, ceniącego klasyczny umiar? Ten „straszny” głos słycać także w utworze *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*, gdy padają słowa: „a w górze huczą / planety i wojny” (s. 374), przy czym to tylko jedna z nieobecnych wcześniej tonacji Herberta. W liryku *Przebudzenie* ich szeroka gama rozciąga się między naiwnością a ostrą ironią, którą poeta uwydatnia dużym przyspieszeniem recytacji i podwyższeniem tonu. Kiedy trzeba – w celu podkreślenia powagi pewnych fraz – autor znacznie obniża głos i bardzo wyraźnie wypowiada słowa kluczowe. W wierszu *Węgrom* będą to słowa „pięści”, „serce”, „pożar”, „śmierć” (s. 164), brzmiące mocno, potężnie. Herbert po raz pierwszy jednak tak bezpośrednio reaguje sposobem artykulacji na meandry poetyki swoich utworów, zwłaszcza liryka roli staje się w jego wykonaniu małym dramatem – „sztuką na głosy” (jak nazywał swoje dramaty radiowe)³⁷. Moduluje głos już w *Prologu*, by wyraźnie odróżnić niższą tonacją partię Chóru od tych należących do bohatera (On). Ale to dopiero początek wokalnych imitacji Herberta. Gdy w *Raporcie z oblężonego Miasta* autor czyta fragment o czwartkowym zebraniu, na którym „odrzucono [...] / wniosek kupców korzennych o bezwarunkowej kapitulacji” (s. 530), brzmienie jego głosu staje się formalne i przypomina styl wypowiedzi uczestników tego rodzaju „oficjałek” w państwie realnego socjalizmu.

Nie na tym jednak polega najważniejsza zmiana w głosnej lekturze Herberta. Ostatnia sesja nagraniowa uwalnia przede wszystkim wiele uczuć, którym wcześniej poeta – powściągliwy lektor własnych wierszy – nie pozwalał wybrzmieć. Chyba po raz pierwszy w życiu Herbert szepcze do mikrofonu, ale tylko wtedy, gdy recytuje utwór *Przed snem* Gajcego. W wykonaniu Herberta ta liryczna kołysanka wojenna, adresowana do ukochanej, brzmi jak czule pożegnanie ze zmarłym. W trakcie lektury *Sowińskiego w okopach Woli* głos autora *Pana Cogito* załamuje się już na czwartym, zniekształconym emocją wersie. „I wrogom się broni szpada...” – napisał Słowacki³⁸, a Herbert zdołał wypowiedzieć tylko „i” oraz ciche, niepewne „się broni”, po czym zamilkł. W wierszu *Fotografia*, którego podmiot – dorosły mężczyzna – zwraca się do siebie samego sprzed lat, poeta mówi głosem ciepłym, serdecznym, przedtem nieznanym. W celu podkreślenia wzruszenia (czy może z jego powodu?) między słowami „mój mały” i „mój Izaaku” stosuje długą pauzę, jakiej próżno szukać w jego dawnych nagraniach. W tej samej strofie frazę „a potem będziesz / czym tylko chcesz – jaskółką lilią polną” (s. 479) mówi tak delikatnie, jakby naprawdę zwracał się do dziecka, które za chwilę zginie z ręki kochającego go rodzica. Kodę wiersza wypowiada już głębiej, puentując w ten sposób nieuchronność losu Izaaka. *Rozmyślania o ojcu* w latach siedemdziesiątych XX wieku recytował rzeczowo, w latach dziewięćdziesiątych zaś czule i niemal dziecięcym głosem. W drugim wersie („tak rzadko trzymał w rękę moją ciepłą głowę”), s. 369)

tury współczesnej. Kontynuacje. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1996, s. 28, 36, 40. Zob. też D. Zawistowska-Toczek, *Publicyści o Herbercie – gniewnym Starcu*. W: *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*. Lublin 2008.

³⁷ Z. Herbert, *Lalek. Sztuka na głosy*. W: *Dramaty*, s. 133.

³⁸ J. Słowacki, „W starym kościółku na Woli...” *⟨Sowiński w okopach Woli⟩*. W: *Wiersze*. Wstęp, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Wrocław 2013, s. 394. BN I 319.

głos poety staje się delikatny, wręcz kruchy, jak kruchy jawił się podmiotowi ojciec po wojennej klęsce. Z taką samą delikatnością Herbert przeczyta liryk o matce, *Tren*, w zarejestrowanej dedykacji dodając czułe słowo „matula”. Współgra ono z prywatną tonacją innych dedykacji Herberta, a także komentarzy, którymi poprzedził on część tekstów.

Wnioski z podwójnej lektury

Herbert po wojnie chciał zostać aktorem, ale gdy stał się poetą, przez ponad trzy dekady czytał swoje wiersze inaczej, niż interpretowali je wielcy artyści sceny. Już w latach pięćdziesiątych XX wieku wypracował oryginalny styl głośnej lektury, wywiedziony z elegijno-filozoficznej tonacji pisanych przez siebie utworów, żeby pod koniec życia wzmocnić w owej lekturze ich wymiar katastroficzny – z jednej strony; i psychologiczno-liryczny – z drugiej. W ostatniej sesji nagraniowej recytacje autora *Pana Cogito* nie przestają być świadectwem, ale teraz jest to przede wszystkim świadectwo uczuć, jakie szyfrował on w wierszach, natomiast przed mikrofonem świadomie zagłuszał. W znacznej mierze zmienił swoje podejście do lektury, odwołując się do aktorskiej interpretacji tekstu lirycznego, a spotkania z aktorami Teatru Narodowego, którzy 25 V 1998 wzięli udział w wieczorze jego poezji³⁹, mogły tej zmianie sprzyjać. Uczucia starego Herberta mają szeroką skalę i taka też jest skala jego głosu. Wskutek choroby i zmęczenia twórca wydobywał z siebie dźwięki nierówne i zbrudzone, ale dotkliwe, bo sięgające kręgu doświadczeń najbardziej osobistych. Dzięki nagraniom możemy się ze śladami tych doświadczeń skonfrontować w akcie lektury skryptoralnej, przybierającej w przypadku ostatniej sesji poety wyjątkowy charakter. Marian Stala dostrzegł w nagraniu Herberta „wolę przekroczenia cielesnych ograniczeń, przekazania brzmień, emocji i myśli zawartych w napisanych niegdyś słowach”⁴⁰. Herbert przekroczył też granice, jakie przez lata wytyczał swojej ekspresji fonicznej. Zarejestrowany na trzy miesiące przed śmiercią głos poety „pozwala w afektywny sposób doświadczyć spotkania z autorem”⁴¹, ale zupełnie innym niż ten, którego znamy z radiowego archiwum (niewykluczone, że w przyszłości jakiś nieświadomy archeolog dziedzictwa cyfrowego uzna ich za dwóch różnych poetów!). Nagrywając po raz ostatni wybrane przez siebie wiersze, Herbert może po raz pierwszy zestroił się z ich „mówiącym i czującym” podmiotem i oddał mu głos.

³⁹ O wieczorze tym pisze M. Dziewulska (*Ćwiczenia warsztatowe*. W zb.: *Poznanie Herberta*, t. 2 (2000)).

⁴⁰ M. Stala, *Zwykły cud głosu*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 16.

⁴¹ D. Antonik, *Głos pisarza jako znak tożsamości. Od etyki do ekonomii, od jednostkowości do reprodukcji*, „Teksty Drugie” 2024, nr 3, s. 278.

A N E K S

Audycje radiowe zawierające wiersze Zbigniewa Herberta w wykonaniu autora⁴²

Obok tytułów podano czas trwania nagrań. Wielkie litery oznaczają tomy, w których ukazały się wiersze: EO = *Elegia na odejście*; HPG = *Hermes, pies i gwiazda*; N = *Napis*; PC = *Pan Cogito*; ROM = *Raport z obłożonego Miasta*; SP = *Studium przedmiotu*; SŚ = *Struna światła*; UR = *Utwory rozproszone. (Rekonesans)*.

1. *Audycja literacka*. Wykonanie: Z. Herbert, A. Łapicki. Emisja: 10 VI 1960. Czas trwania: 00:11:00. Brak nagrania w archiwum. Utwory:
 - *** (*szła nieruchomym krokiem...*) („Zeszyty Literackie” 1999, nr 4);
 - *Mona Liza* (SP);
 - *Zegarek na rękę* (N);
 - *Ojcowie gwiazdy* (SP);
 - *W pracowni* (N).
2. *Wiersze Zbigniewa Herberta*. Oprac. J. Skokowski. Wykonanie: Z. Herbert. Emisja: 8 VI 1961. Czas trwania: 00:15:17. Sygnatura w archiwum Polskiego Radia: 8761. Wiersze:
 - *Fragment* (00:01:07, SP);
 - *Gauguin Koniec* (00:01:52, SP);
 - *Szuflada* (00:01:18, SP);
 - *Nasz strach* (00:00:57, SP);
 - *Jonasz* (00:01:24, SP);
 - *Miasto nagie* (00:01:31, SP);
 - *Koń wodny* (00:01:16, SP);
 - *Objawienie* (00:01:21, SP);
 - *Do moich kości* (00:01:06, SP);
 - *Głos wewnętrzny* (00:01:09, SP).
3. *Miejsce*. Oprac. L. Marjańska. Realizacja: H. Chojnacka. Wykonanie: Z. Herbert. Nagranie: 8 V 1965. Emisja: 20 V 1965. Czas trwania: 00:16:20. Sygnatura w archiwum Polskiego Radia: D 17245. Wiersze:
 - *Codziennność duszy* (00:00:46, PC);
 - *Zejście* (00:00:29, N);
 - *Postój* (00:00:36, N);
 - *Miejsce* (00:00:34, N);
 - *Praktyczne przepisy na wypadek katastrofy* (00:00:42, N);
 - *Pożegnanie miasta* (00:00:42, N);
 - *Longobardowie* (00:00:55, N);
 - *Sprawozdanie z raju* (00:01:20, N);
 - *Chińska tapeta* (00:00:37, N);

⁴² Dziękuję Małgorzacie Szymankiewicz z Polskiego Radia i Henrykowi Citce z Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk za cenne informacje na temat nagrań radiowych i wieczorów autorskich Herberta.

- *Wieczne miasto* (00:00:22, UR);
 - *Ze szczytu schodów* (00:02:03, ROM);
 - *Opis króla* (00:00:43, N);
 - *Próba rozwiązania mitologii* (00:01:15, N);
 - *Góra naprzeciw pałacu* (00:00:37, N);
 - *Epizod z Saint-Benoît* (00:00:39, N);
 - *Curatia Dionisia* (00:00:57, N);
 - *Zegarek na rękę* (00:00:53, N);
 - *Na marginesie procesu* (00:00:59, N);
 - *Przebudzenie* (00:00:50, N).
4. *Wiersze Zbigniewa Herberta*. Wykonanie: Z. Herbert. Emisja: 1966. Czas trwania: 00:16:47. Sygnatura w archiwum Polskiego Radia: ARCH D 65. Są to te same nagrania 19 wierszy co w roku 1965 (zob. pkt 3), w nieco zmienionej kolejności.
5. *Wiersze Zbigniewa Herberta*. Cykl *Z dwudziestu pięciu lat*. Realizacja: S. Pułaczewska. Wykonanie: Z. Herbert. Nagranie: 10 VI 1969. Emisja: 13 VI 1969. Czas trwania: 00:07:22. Sygnatura w archiwum Polskiego Radia: D 23968. Wiersze zarejestrowane w 1965 roku (zob. pkt 3) w wyborze:
- *Codziennosc duszy* (00:00:46, PC);
 - *Zejscie* (00:00:29, N);
 - *Postoj* (00:00:36, N);
 - *Miejsce* (00:00:34, N);
 - *Pozegnanie miasta* (00:00:42, N);
 - *Longobardowie* (00:00:55, N);
 - *Wieczne miasto* (00:00:22, UR);
 - *Ze szczytu schodów* (00:02:03, ROM);
 - *Opis króla* (00:00:44, N).
6. *Wiersze Zbigniewa Herberta*. Oprac. J. Kierst, B. Ostromecki. Wykonanie: Z. Herbert. Nagranie: 23 XI 1971. Emisja: 21 XII 1971. Czas trwania: 00:14:24. Sygnatura w archiwum Polskiego Radia: D 28111. Wiersze:
- *Prolog* (00:02:10, N);
 - *Rozmyślanie o ojcu* (00:01:09, PC);
 - *Pan Cogito a myśl czysta* (00:01:15, PC);
 - *Pan Cogito czyta gazetę* (00:01:05, PC);
 - *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* (00:01:43, PC);
 - *Przepaść Pana Cogito* (00:01:20, PC);
 - *Pan Cogito myśli o powrocie do L* (tj. *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*, 00:00:59, PC).
7. *Zbigniew Herbert*. Cykl *Głos poety*. Oprac. A. Babuchowski. Wykonanie: Z. Herbert. Nagranie: 18 XI 1971. Emisja: 16 II 1972. Czas trwania: 00:09:39. Sygnatura w archiwum Polskiego Radia: PR III 34421. Wiersze:
- *Pan Cogito rozważa różnice między głosem ludzkim a głosem przyrody* (00:01:29, PC);
 - *Domy przedmieścia* (00:01:09, PC).

8. *Pan X przedstawia – Zbigniew Herbert*. Cykl *Wieczór literacko-muzyczny*. Oprac. O. Marchocka, J. Bieniecki. Realizacja: S. Pietrzykowski. Wykonanie: Z. Herbert, K. Chamiec. Uczestnicy: A. Kobzdej, P. Galiński. Nagranie: 24 VI 1972. Emisja: 26 VI 1972. Czas trwania: 01:37:34. Sygnatura w archiwum Polskiego Radia: D 29250. Wiersze:
 - *Pan Cogito a pop* (Chamiec, 00:01:31, PC);
 - *Alienacje Pana Cogito* (Chamiec, 00:00:51, PC);
 - *Poczucie tożsamości* (Herbert, 00:01:00, PC);
 - *Różowe ucho* (Chamiec, 00:01:07, HPG);
 - *Sprawozdanie z raju* (Chamiec, 00:01:40, N);
 - *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela* (Chamiec, 00:02:07, PC);
 - *Do moich kości* (Chamiec, 00:01:19, SP);
 - *Co będzie* (Chamiec, 00:00:38, N);
 - *Pan Cogito o magii* (Chamiec, 00:01:48, PC);
 - *Pan Cogito szuka rady* (Herbert, na tle pieśni, 00:01:21, PC);
 - *Przestanie Pana Cogito* (Herbert, 00:02:14, PC).

9. *Pan Cogito*. Cykl *Bohaterowie naszych lektur*. Oprac. G. Gronczewska. Realizacja: J. Właziński. Wykonanie: Z. Herbert, G. Holoubek. Nagranie: 2 VII 2001. Emisja: 3 VII 2001. Czas trwania: 00:28:35. Sygnatura w archiwum Polskiego Radia: 2726/01/IV. Wykorzystano trzy wiersze Herberta z audycji z roku 1971 (zob. pkt 6):
 - *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*;
 - *Pan Cogito a myśl czysta*;
 - *Pan Cogito czyta gazetę*.
 Ponadto dwa wiersze w wykonaniu Holoubka z 1980 roku:
 - *Alienacje Pana Cogito* (00:00:54, PC);
 - *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu* (00:01:05, PC).

10. *Zbigniew Herbert czyta swoje wiersze*. Cykl *Czas na poezję*. Oprac. B. Prządka. Wykonanie: Z. Herbert. Nagranie: 7 I 2008. Emisja: 14 I 2008. Czas trwania: 00:35:05. Sygnatura w archiwum Polskiego Radia: 35/08/II. Jest to wybór 33 wierszy z audycji z roku 1961, 1965 i 1971 (zob. pkt 2, 3, 6).

11. Płyty z nagraniem wieczoru autorskiego Z. Herberta z 11 XII 1984 i domowej sesji poety z 8 V 1998:
 - a) *Zbigniew Herbert w Poznaniu 11 grudnia 1984*. Prowadzenie: E. Naganowski. Realizacja nagrania: P. Frydryszak. Nagrania dokonano w Collegium Novum UAM w Poznaniu 11 XII 1984. Wydawnictwo „a5”. Kraków 2017. Czas trwania: 01:14:02. Zapowiedzi, komentarze i utwory:
 - *Zbigniew Herbert o czytaniu wierszy* (00:00:27);
 - *Kamyk* (00:00:42, SP);
 - *Wyspa* (00:00:46, N);
 - *Zimowy ogród* (00:01:26, N);
 - *Pan Cogito szuka rady* (00:01:12, PC);
 - *Sekwoja* (00:01:17, PC);
 - *Przestanie Pana Cogito* (00:02:15, PC);

- *Pan Cogito – powrót* (00:01:52, ROM);
 - *Pan Cogito i wyobrażenia* (00:02:04, ROM);
 - *Kołysanka* (00:02:02, ROM);
 - *Fotografia* (00:01:24, ROM);
 - *Pan Cogito z Marią Rasputin – próba kontaktu* (00:03:57, ROM);
 - *Potęga smaku* (00:02:06, ROM);
 - *Wstęp do nowych wierszy* (00:00:06);
 - *Dęby* (00:01:54, EO);
 - *Komentarz do „Bajki o gwoździu”* (00:00:27);
 - *Bajka o gwoździu* (00:03:31, EO);
 - *Komentarz do „Przemian Liwiusza”* (00:00:32);
 - *Przemiany Liwiusza* (00:03:18, EO);
 - *Tarnina* (00:01:47, EO);
 - *„Pisanie jest formą sublimacji”* (00:07:12);
 - *Ideał klasyczny* (00:04:13);
 - *Zbigniew Herbert o „Gilgameszu”* (00:03:58);
 - *„Sprawy religii są mi bliskie”* (00:02:53);
 - *„To jest solidarność z poddanymi opresji”* (00:02:07);
 - *Wstęp do wiersza „Odpowiedź”* (00:00:31);
 - *Odpowiedź* (00:01:45, HPG);
 - *O „Ocaleniu” Czesława Miłosza* (00:07:32);
 - *„Wiersze są do czytania”* (00:04:28);
 - *O profesorze Elzenbergu* (00:05:13);
 - *Zbigniew Herbert komentuje Nagrodę Nobla dla Jarosława Seiferta* (00:02:28);
 - *Wstęp do „Raportu z oblężonego Miasta”* (00:00:04);
 - *Raport z oblężonego Miasta* (00:04:51, ROM);
- b) *Zbigniew Herbert czyta swoje wiersze*. Wybór i układ wierszy: Z. Herbert. Redakcja i opieka reżyserska: R. Bobrowska. Muzyka: E. Kornecka. Wiersze nagrano w mieszkaniu poety w Warszawie 8 V 1998. Radio Kraków, Wydawnictwo „a5”. Czas trwania: 01:03:00. Wiersze:
- *Prolog* (00:04:18, N);
 - *Postój* (00:01:10, N);
 - *17 IX* (00:02:11, ROM);
 - *Raport z oblężonego Miasta* (00:06:01, ROM);
 - *Fotografia* (00:03:17, ROM);
 - *Przebudzenie* (00:01:43, N);
 - *Mona Liza* (00:03:17, SP);
 - *Nasz strach* (00:01:43, SP);
 - *Dwie krople* (00:01:14, SŚ);
 - *Węgrom* (00:01:09, HPW);
 - *Przemiany Liwiusza* (00:05:03, EO);
 - *Przesłanie Pana Cogito* (00:04:17, PC);
 - *Małe serce* (00:04:00, EO);
 - *Pan Cogito szuka rady* (00:02:01, PC);
 - *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* (00:01:29, PC);

- *Tren* (00:02:17, ROM);
- *Rozmyślania o ojcu* (00:01:50, PC);
- *Różowe ucho* (00:02:35, HPG);
- *Domy przedmieścia* (00:03:43, PC);
- *Potęga smaku* (00:02:42, ROM);
- Tadeusz Gajcy, *Kotłyszanka* (00:02:24);
- Cyprian Norwid, *Bema pamięci żałobny rapsod* (00:03:41);
- Juliusz Słowacki, *Sowiński w okopach Woli* (00:01:22).

Abstract

JACEK KOPCIŃSKI Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,
Warsaw
ORCID: 0000-0002-5347-9006

**“TRZEBA DAĆ ŚWIADECTWO [THE NEED TO GIVE TESTIMONY]”, OR HOW
ZBIGNIEW HERBERT RECITED HIS POEMS**

Zbigniew Herbert inferred the auctorial style of reading his poems out loud from the philosophical-elegiac tone of his debut volume *Struna światła* (*String of Light*), the proofs of which are in the poet's radio recitations from the 1960s and 1970s as well as from public performances during evenings with the author from the 1980s. The recorded pieces sound as a Stoic's substantive lecture about the rule of the world and at the same time a testimony of ethical obligation pronounced over a friend's coffin. In 1998, at the last recording session, Herbert changed the recitation style of his lyrical pieces into a more personal, strengthening their catastrophic dimension on the one hand, and psychological-lyrical on the other hand. Scriptural reading of the recorded poems allows to discern the difference in style and to interpret it within the affective mode—an unusual encounter with a transformed poet.

ANNA KAŁUŻA Uniwersytet Śląski, Katowice

„O WIELE WIĘCEJ” POEZJA ANDRZEJA SOSNOWSKIEGO I OBRAZOWOŚĆ

Niewykluczone, że nie powinno nas dziwić małe zainteresowanie Andrzeja Sosnowskiego innymi systemami znakowymi niż język. Co prawda, poeta mógłby wspomagać się obrazem, chcąc uniknąć tradycji logocentrycznych. Obraz jednak – już od debiutanckiego zbioru *Życie na Korei* z 1992 roku – budził większe wątpliwości Sosnowskiego niż słowa, gdy brać pod uwagę ich podatność na wszelkiego rodzaju zawłaszczenia. Dlatego, myśląc i pisząc przeciwko sensom i ideologiom podporządkowującym sobie wiersz, poeta wypracował strategię polegającą na uwydatnianiu oporu medium, współtworzącego odpowiednio uformowany tekst. Autor *Sezonu na Helu* – przynajmniej na początku swojej drogi poetyckiej – nieszczerze nie interesował się obrazem i jego użytecznością przy próbach oswobodzenia języka z dominacji znaczonego, wyzwalał koncepcję wiersza od obowiązku przedstawiania opartego na dialektyce pozoru i prawdy, szukania sposobu wyrazu poetyckiego, który ustanawiałby sens również poza porządkiem lingwistycznym.

Dlaczego obraz?

Sosnowski, bardziej zaintrygowany dźwiękami niż obrazami, wypracowywał swoistą odmianę języka. Utrzymuje się ona na granicy oralności i piśmienności w warunkach postpiśmiennych, które tu chciałabym rozumieć także jako transmedialne. Oznacza to, że najważniejsze napięcie w tych wierszach powstaje między usłyszanym a zobaczonym, zapośredniczonymi w materiale piśmiennym. Ścieżki dźwiękowe, często prowadzące na manowce sensu, funkcjonują w ramach różnego rodzaju relacji z materialną (czyli właśnie piśmienną) postacią języka. Typografia złączona z akustyką wiersza otwiera sensoryczne kanały oddziaływania poezji. To złączenie nie jest jednak specyfiką tylko poezji Sosnowskiego – w takim zakresie, w jakim jego wiersze uzmysławiają „obrazy” słowa i prowadzą ku pejzażom dźwiękowym, są dziedzicami (neo)awangard. Możemy oczywiście podkreślać, że poeta osiąga sensoryczne efekty wiersza za pomocą minimalnych środków poetyckich: nie wspomaga się prawie żadnymi mediami oprócz pisma, a to nie jest charakterystyczne dla „rozbudzonej” medialnie neoawangardy. Niemniej autor *Sezonu na Helu* w swojej fascynacji procesami rozrostu i zaniku oraz dyslokacji różnych struktur bardzo specyficznie ukierunkowuje nasze widzenie. Nie pozostaje to bez wpływu na jego sposób myślenia o piśmiennych procedurach wiersza, których nie chciałabym sprowadzać wyłącznie do – najbardziej widocznych i oczywistych – rozwiązań typograficznych. Mimo że Sosnowski prawie zawsze mówi o języku, tekście, słowach, nie

rezygnuje przecież całkowicie z obrazów. I to pojmowanych przynajmniej trojako. Najpierw jako graficzne elementy wkomponowane w książki poetyckie. Następnie – jako wyobrażeniowy (malarski) potencjał wiersza¹, pozwalający na dotarcie do koncepcji widzenia charakterystycznej dla autora *Sezonu na Helu*, bardzo istotnej dla jego rozumienia liryki. Wreszcie – jako obrazy samych leksemów i utworów.

Dostrzeżenie, że element wizualny bierze w tekstach Sosnowskiego niebagatelny udział w konstruowaniu ich znaczeń i postaci, jest ważne z kilku powodów. Można stwierdzić, że obrazowość stanowi rodzaj zapłonu, który uaktywnia tłumione energie wierszy Sosnowskiego². Pozwala dopatrzyć się śladów, jakie wprowadzają one do historii toposu *ut pictura poesis* przefiltrowanego przez praktyki awangardowe, a także z odmiennej perspektywy opowiedzieć o polityce reprezentacji, w jaką zwyczajowo wpisywano wiersze Sosnowskiego, odnosząc się do cyrkulacji zamkniętego obiegu słów³. To z kolei niewątpliwie wpływa na całościowy ogląd tych tekstów. Autor *Domu ran* broni poezji jako sztuki – i n n e j sfery naszego życia, oddzielonej na własnych zasadach od codziennych praktyk i kolektywnych wyobrażeń. Usiłuje stworzyć wiersz, który zachowa coś więcej niż wyłącznie translacyjny potencjał wartości wymiennej i użytkowej⁴. Nie utrzymuje, że Sosnowski – najczęściej pokazywany jako poeta „zwrotu językowego”, utraconej wiary w niezapośredniczony dostęp do rzeczywistości – w kilku książkach kieruje swoją uwagę ku potencjałowi poznania i doświadczania świata poza ograniczeniami języka. Sądzę jednak, że można ujmować jego twórczość także w takiej perspektywie komunikacyjnej

¹ Malarskość rozumiem za J. Rancière'em (*Estetyka jako polityka*. Przeł. J. Kutyła, P. Mościcki. Przedm. A. Żmijewski. Pośl. S. Żiżek. Warszawa 2007, s. 51): „Po pierwsze, słowo pozwala, dzięki narracji lub opisowi, widzieć nieobecną widzialność. Po drugie, pozwala ono widzieć coś, co w ogóle nie należy do domeny widzialności, wzmagając, osłabiając lub ukrywając wyrażenie idei, pozwalając odczuć natężenie lub osłabienie emocji. Ta podwójna funkcja obrazu zakłada stabilny porządek relacji między tym, co widzialne, i tym, co niewidzialne, na przykład między uczuciem i wyrażającym je tropem językowym, ale także śladami ekspresji, za pomocą których ręką rysownika przekłada ową emocję i transponuje owe tropy”. Taka stabilność według Rancière'a znamionuje przedstawieniowy porządek sztuki. W porządku estetycznym dochodzi do zmiany, ani jednak nie rozpada się wszelka odpowiedniość między słowami a sztukami wizualnymi, ani nie zastępuje się przedstawienia abstrakcjami (zob. *ibidem*, s. 52: „Zerwanie z tym systemem nie polega na tym, że maluje się białe lub czarne kwadraty w miejsce starożytnych wojowników”). Czego jednak dotyczy ta zmiana, Rancière (*ibidem*) określa w sposób niezwykle enigmatyczny: „obraz nie jest już skodyfikowaną ekspresją myśli lub emocji. Nie jest także sobowtorem czy przekładem, lecz sposobem, w jaki same rzeczy mówią i milkną. Obraz, w pewnym sensie, zajął miejsce w samym środku rzeczy jako ich nieme słowo [...]”.

² To, oczywiście, odwołanie do *Poetyki* Arystotelesa (w: *Retoryka. – Retoryka dla Aleksandra. – Poetyka*. Przeł., wstęp, koment. H. Podbielski. Warszawa 2009, s. 196), który w związku z unaoczniającymi przedstawieniami językowymi pisał o „energei”. Filozof rozumiał ją jako rodzaj mocy retorycznej ożywiającej obrazy.

³ Zob. m.in. szkice zebrane w antologiach *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego* (Red. G. Jankowicz. Kraków 2003), *Wiersze na głos. Szkice o twórczości Andrzeja Sosnowskiego* (Red. P. Śliwiński. Poznań 2010), *Kwitek rozumienia. Wybór tekstów o twórczości Andrzeja Sosnowskiego* (Wybór, oprac. M. Koronkiewicz. Kraków 2023).

⁴ Zob. rozważania Rancière'a (*op. cit.*, s. 54) o obrazach artystycznych, które na nowo zostały zdefiniowane pod koniec XIX wieku jako „zmienna relacja między surową obecnością i zaszyfrowaną historią [...]”.

i medialnej, która w istotny sposób odnosi się do obrazowego komponentu języka, z trudem stabilizującego konkretne struktury ideologiczne czy moralistyczne.

Takie ujęcie jeszcze bardziej komplikuje i tak już złożone refleksje dotyczące poezji Sosnowskiego. Wszystko bowiem zależy odąd od naszego rozumienia tego, jak komponenty obrazowe działają w obrębie wiersza. Jeśli uznamy, że powodują one zwiększenie nieokreśloności semantycznej zgodnie z przekonaniem, że nad wizualnym porządkiem języka (tu utożsamionym z obrazem w ogóle) kontrolę musi sprawować zasada lingwistyczna, aby udało się ustanowić zrozumiałość komunikatu, to odnaleziona wizualność poezji Sosnowskiego może posłużyć za argumentację tym, którzy chcieliby traktować tę poezję jako proces niekończącej się *semiosis*. Jeśli jednak stwierdzimy, że komponenty owe są względnie samodzielne wobec porządku lingwistycznego, to musimy również dostrzec, że wiersz przekracza swoje ograniczenia językowe. Dociera do niego także to, co pochodzi z obrazów materialnych, mobilizujących swoje moce w transformacjach obejmujących ciała i słowa. Dlatego język pisany staje się u Sosnowskiego w pewnych (historycznych i typograficznych) warunkach bardziej obrazem niż znakiem, jakby upodabniając się pod względem możliwości metamorficznych do obrazów, na które reagujemy czasami jak na żywe wizerunki, zmuszając tym samym ciała, by zaczęły je przypominać⁵.

Widma elokwentnej fizyczności

O tym, że myślenie Sosnowskiego o obrazach mogło się z czasem zmienić, świadczy fakt usunięcia przez poetę następującej frazy z wiersza *Czym jest poezja?* w kolejnych edycjach zbioru: „A dla nie znających rzeczy obraz jest pociechą”⁶. Jakiego rodzaju to pociecha? I czemu nie wspomina się o niej w kontekście obrazów w późniejszych wersjach tego wiersza?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, można odwołać się do wielu argumentów spod znaku tzw. krytyki obrazu, zwłaszcza koncepcji społeczeństwa spektaklu Guy Deborda oraz konsumpcyjno-towarowych przechwyceń różnych form życia indywidualnego i zbiorowego. Ale wydaje się, że zasadniczą rolę w tym utworze odgrywa – zdaniem Sosnowskiego – tradycja przedstawieniowego wymiaru wiersza, jego opisowy charakter, który stowarzyszony z (auto)biograficznymi odczytaniem, stanowić może rodzaj nawracającego koszmaru, co jakiś czas wpędzającego instytucje poezji w podporządkowania ideologiczne. A więc pociechą byłaby świadomość stabilnych mocowań kultury, życia, społeczeństwa, którą budują języki i – zwłaszcza – obrazy. Pociechą byłoby mocne ideologiczne wsparcie decyzji życiowych i artystycznych, nienaruszalny fundament wartości (również estetycznych). W tym właśnie duchu opowiada Sosnowski o futuryzmie:

Przychodzi [...] na myśl futuryzm, taka myśl, że futuryzm ze swoimi środkami wyrazu nie jest w stanie komunikować jakiegoś spójnego stanowiska ideologicznego. A przecież futurysty tylko o tym marzyli. Futuryzm musi drastycznie ograniczyć swoje środki i niejako wyprzeć się siebie, żeby zająć stanowisko modernistyczne w sensie Kennerowskim. Mamy tutaj do czynienia z wejściem w pewną

⁵ Zob. wywód H. Bredekampa dotyczący substytucyjnych i schematycznych aktów obrazu w książce tegoż autora zatytułowanej *Akt obrazu* (Przekł. M. Słabicka-Turpeinen. Pośl. P. Mościcki. Red. nauk. M. Saryusz-Wolska. Warszawa 2024, s. 198–266).

⁶ A. Sosnowski, *Czym jest poezja*. W: *Życie na Korei*. Warszawa 1992, s. 29.

nowoczesność i natychmiastowym wycofaniem się z niej w celu odbudowania jakichś podstaw tradycyjnych (metafizycznych, politycznych, społecznych *etc.*). Chłopcy wskazują do basenu na głęboką wodę i od razu rozglądają się za deską⁷.

Poglądy, stanowiska ideologiczne nie stwarzają się więc z poezją bezkolidyjnie. Według Sosnowskiego reprezentacja konstruowana mocą obrazowego charakteru języka mogła bardziej niż w przypadku użycia jakiegokolwiek innego medium trwać w służbie właśnie takiego myślenia, wiążącego komunikat z konkretnym przekazem/treścią/wartościami:

To sam język mówi, że w poezji, którą bardzo umownie nazywam poezją pocziwą, język traktowany jest nieciekawie, w nieszczególny sposób, na przykład jako nośnik prawd i uczuć nieprzemijających. Na przykład jako nośnik dla jakiegoś górnolotnego *ego*. Na przykład jako nośnik dla jakiegoś kokieterystycznie uskromnionego *ego*. I tak dalej. Wydaje mi się, że język może podszeptać taką kwestię – że on chce być traktowany nieco inaczej. Że o wiele więcej w nim tkwi. Na tyle wspaniałych rzeczy można sobie pozwolić w muzyce, w malarstwie – z wiarą, że tam są zawsze potężniejsze światy niż świat melodii czy harmonii, niż świat malarskiego przedstawienia. Pasma jest wciąż bardzo szerokie⁸.

Zdaniem Sosnowskiego, zredukowanie języka – podobnie jak innych mediów w innych sztukach – wyłącznie do funkcji nośnej wyklucza niespodziewane możliwości artystyczne. Produkuje, co prawda, pocziwą poezję, ale za cenę przemian w nieciekawy środek przekazu. Traktowanie języka/wiersza jako transmitera *ego* – górnolotnego bądź uskromnionego – czy też prawd i uczuć mocno uspoja koncepty poezji. Przyjmując takie założenie, nie trzeba zastanawiać się, czym ona jest i kiedy jest, ma się po prostu pewność co do sposobu rozumienia tych kwestii. I podobna świadomość towarzyszy zazwyczaj większości, która „zna się na poezji”. Niechęć Sosnowskiego do przedstawieniowego trybu wiersza wynika najprawdopodobniej z przekonania, że figuratywność języka na poziomie gotowych, skonwencjonalizowanych wyobrażeń faktycznie uniemożliwia jednoczesne skryształizowanie się formy i materii. To z kolei niweczy szansę na pomyślenie utworu jako wielozmysłowej ścieżki dla naszej percepcji: dźwięków znaczących, szumów, wyobrażeń (idei) oraz wizerunków (pisma, kształtu fizycznego).

Medium najczęściej bywa rozważane jako nośnik i pośrednik – gdy myślimy o nośniku, mimo wszystko dostrzec musimy jego fizyczną, materialną postać, choć znika ona momentalnie, kiedy zaczynamy zastanawiać się nad znaczeniami, sensem, treścią, informacją itd., czyli wtedy, kiedy na pierwszy plan wysuwa się funkcja pośrednicząca⁹. Sosnowski nie odróżnia od siebie tych dwóch funkcji – gdy pisze o nośniku, jak sędzę, chodzi mu po prostu o konsekwencje ujmowania go w kategoriach nieautonomicznych. W kontekście malarstwa pytanie dotyczy tego, czy możemy jednocześnie percypować obiekt materialny i to, co na nim przedstawiono¹⁰. W kontekście poezji Sosnowskiego brzmiałoby ono zaś: czy realne jest

⁷ Big Bang, jak to się czasem mówi. Z A. Sosnowskim rozmawia G. Jankowicz. W zb.: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*. Wybór, oprac., wstęp G. Jankowicz. Wrocław 2010, s. 118.

⁸ *Rzeczywistość i przeżywanie*. Z A. Sosnowskim rozmawiają J. Borowczyk, M. Larek. W zb.: *iw.*, s. 164.

⁹ Zob. M. Salwa, *Czy medium można oddać „sprawiedliwość”*. W zb.: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*. Red. T. Załuski. Łódź 2010.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 25.

wykorzystywanie wszystkich możliwości medium – dźwiękowych (oralnych) i obrazowych (wizualno-piśmiennych) języka, ukazywania wiersza/poezji w ramach całej szerokości pasma zmysłowego, semiotycznego, materialnego, energetycznego?

Szczególna dbałość o środek przekazu, tworzywa, kody i znaki, o owo „więcej”, na które można sobie pozwolić, pracując artystycznie, wyróżnia wiele decyzji kreacyjnych Sosnowskiego. To tłumaczy także jego ciągłe dążenie do ufizyczniania medium, wskazywania na podmiotowy charakter wiersza, za którym stoi przekonanie o cielesności jego genezy. Poeta stwierdza:

język o podwyższonej intensywności, język o zmienionej temperaturze i gęstości, język w odmiennym stanie skupienia – cały czas mówię tylko o poezji – to jest taki język, który dobrze rozumie swój cielesny początek i chce go zaprowadzić jak najdalej, wytwarzając coś w rodzaju widma niemal elokwentnej fizyczności¹¹.

Język taki nie może nie pojmować zmysłowości konkretnego ciała: możliwości artykulacyjnych ograniczonych przez budowę aparatu głosowego, rytmu oddychania, warunków percepcyjnych. Eric A. Havelock, opisując przemiany związane z wynalezieniem pisma, ze szczególną atencją traktuje *Prace i dni* Hezjoda. Uważa go bowiem za pioniera w podróży „po nowym języku i nowym umyśle”. Istotą tej podróży było, zdaniem badacza, pojawienie się widzenia, udział dodatkowego zmysłu w komunikacji, „przekształcenie mowy oralnej do postaci widzialnego, materialnego artefaktu”¹².

Mówiąc o cielesnym początku języka, Sosnowski wyraźnie sugeruje, że medium nie jest abstrakcyjnym systemem, nawet jeśli potrafi się w taki przeobrazić, ale że jego wyjściowa forma – przyjmując, że skoro przechowująca rozumienie takiego początku, to oralna – wymusza współpracę wszystkich aktualnych potencji w celu poprowadzenia tegoż początku „jak najdalej”. Przekształcanie języka w wierszu zachodziłoby zatem zgodnie z inwencją oka i ucha, możliwość widzenia słów komponowałaby się z możliwościami akustycznymi i architektonicznymi, a przekroczenie estetyki nowoczesnej okazywałoby się wejściem w estetykę haptyczną. Zakładam, że to, co kieruje język w poezji ku „poprowadzeniu dalej” impulsu cielesnego, powinno stanowić przedmiot zainteresowania Sosnowskiego. Obraz byłby zatem medium inspirującym i potrzebnym językowi oraz wierszom tylko pod warunkiem stowarzyszania się z „widmem elokwentnej fizyczności”.

W gościach u siebie

Sosnowski skomponował kilka książek z elementami wizualnymi. *Nouvelles impressions d'Amérique* (Nowe impresje z Ameryki) z 1994 roku zawierają krótkie prozy poetyckie dopisane do ilustracji, jakie Henri-Achille Zo wykonał do *Nouvelles impressions d'Afrique* (Nowych impresji z Afryki) Raymonda Roussela, na zamówienie autora. Tak Sosnowski określał zależności między obrazkami a tekstami występujące w jego książce:

¹¹ Niewielki odwet na „prawdziwym” życiu. Z A. Sosnowskim rozmawia G. Jankowicz. W zb.: *Trop w trop*, s. 184.

¹² E. A. Havelock, *Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu*. Przekł., wstęp P. Majewski. Warszawa 2006, s. 119.

Pojawiły się te instrukcje, które Roussel posłał przez agencję detektywistyczną rysownikowi i ilustratorowi, który na podstawie tych wskazówek miał stworzyć serię obrazków, które to obrazki, już bez żadnych podpisów, weszły do książki Roussela [...]. I to był interesujący punkt wyjścia – a właściwie dwa punkty – instrukcja, która była z góry założonym tytułem kawałka, i obrazek, w którego stronę każda proza również miała podążać. Innymi słowy, pisałem pomiędzy tytułem i ilustracją, trochę tak, jakbym ilustrował tekstem książkę składającą się z samych ilustracji i ich tytułów. Takie ograniczenia dają wiele możliwości. Można na przykład starać się, aby w każdym z utworów zachodziła inna relacja pomiędzy tekstem a tytułem i rysunkiem. Tytuł zawsze oznacza pewne nachylenie, zawsze jest pod pewnym kątem do rzeczy napisanej. I w niektórych kawałkach *Nouvelles impressions...* tytuł powraca w środku tekstu, jest powtórzony, w innych te relacje są bardziej skomplikowane, a czasem wszystkie związki są przypadkowe lub wręcz żadne, bo kilka razy po prostu na chybił trafił, losowo, dobierałem tytuł do napisanej uprzednio prozy¹³.

W roku 2005 ukazał się zbiór *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* z rysunkami Macieja Malickiego oraz z 26 fragmentem *Suity zakopiańskiej* Witolda Szalonka. Pytany z kolei o tę książkę, Sosnowski opowiadał:

Rzecz zaszła bez premedytacji. Najpierw były słowa, a Maciej Malicki w pewnej chwili powiedział, że spróbuje coś narysować. I bardzo wspomniałomyślnie narysował, no i doszło do takiego spotkania. W jakimś sensie wiersze po prostu goszczą pomiędzy jego okładkami, w towarzystwie kilku innych rysunków. W innym sensie to rysunki występują gościnnie¹⁴.

W zbiorze *Po tęczy* został zreprodukowany rysunek Vincenta van Gogha z listu do brata. Grzegorz Jankowicz sugeruje, że rozwiązania typograficzne z obu tęczyowych książek uniemożliwiają linearną lekturę. „Teksty zamieniają się w ideogramy, a raczej w antyideogramy [...]”, mówi krytyk, i ta zamiana powoduje, jego zdaniem, że patrzymy na słowa, zamiast konstruować znaczenia¹⁵. Sosnowski podkreśla, że choć aspekty wizualne okazują się istotne, to podstawowa dla niego jest wypowiedź językowa. I na koniec tego wyliczenia: zbiór *poems* (2010) został opracowany graficznie przez Biankę Rolando, a do tomu *Sylwetki i cienie* z 2012 roku dołączone są fragmenty tzw. kodeksu drezdeńskiego – rękopiśmiennego dokumentu Majów opartego na ideogramach. *Dom ran* z 2015 roku rozpoczyna zaś Sosnowski od motta z Denisa Diderota w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego: „Opowiedz mi swój obraz i bądź zwięzły, bo upadam z senności”¹⁶.

To niewiele: zaledwie sześć książek z typograficznymi i obrazkowymi komponentami, przy tak sporym dorobku. A do tego Sosnowski traktuje elementy wizualno-graficzne bardziej chyba jako dodatki, uzupełnienia; dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy ktoś – np. Jankowicz – zwraca na nie szczególną uwagę i przeciwstawia reguły zachowań wobec takich obiektów regułom zachowań wobec obiektów wyłącznie piśmiennych. Dwukrotnie jednak w komentarzu Sosnowskiego pojawiła się konstatacja o wymianach zachodzących między kodami. W przypadku *Nouvelles impressions d'Amérique* mówi on o ilustrowaniu tekstem książki, co jest zaskakującym odwróceniem potocznego, dosłownego rozumienia tej czynności. Opowia-

¹³ 50 lat po Oświęcimiu i inne sezony. Z A. Sosnowskim rozmawiają M. Maciejewski, T. Majeran. W zb.: *Trop w trop*, s. 30.

¹⁴ *Złusterkiem, na krze, w ujściu rzeki*. Z A. Sosnowskim rozmawiają T. Majeran, A. Zdrodowski. W zb.: *iw.*, s. 130.

¹⁵ *Niewielki odwet na „prawdziwym” życiu*, s. 182.

¹⁶ D. Diderot, motto w: A. Sosnowski, *Dom ran*. Wrocław 2015, s. [5].

dając zaś o tomie *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, autor odwołuje się do kategorii gościnności: „w jakimś sensie” wiersze goszczą pomiędzy okładkami, „w innym sensie” obrazki goszczą w książce. Być może, to przełączanie między kodami odbywa się u Sosnowskiego na zasadzie metafory: teksty wyjaśniają obrazki, pełniąc funkcję unaoczniającego (przemawiającego do wyobraźni) komentarza, choć zazwyczaj jednak ilustruje się coś za pomocą form obrazowych, a w książce z wierszami (z ich liczbową przewagą) raczej nie występują one gościnnie, lecz przynależą im prawa gospodarzy. Z pewnością jednak metafora ta informuje o bardziej afirmatywnym stosunku Sosnowskiego do obrazów krążących w książkach niż do tych tworzących spektakularne widowiska: „System barwnych fotek i rysunków utrzymuje społeczeństwo w stanie lekkiego niedosytu” – możemy przeczytać w XXVII fragmencie z *Nouvelles impressions d'Amérique* (N 60)¹⁷.

Niewiele korzyści interpretacyjnych przyniesie analizowanie poszczególnych układów słów, rysunków i tytułów w tych zbiorach. *Nouvelles impressions d'Amérique* zdają się zbliżać do zasad działania deskrypcji ekfrastycznych: obrazek i podpis, przejęte z Roussela, do których dodaje swój tekst Sosnowski, od razu przywołują tradycje pokazywania (uobecniania) obrazu przez tekst¹⁸. Ale obrazki są tu już objaśnione przez podpisy i w zasadzie to wystarczy – pamiętajmy, że Zo sporządził rysunki właśnie do podpisów wysłanych przez Roussela. Istota owych relacji – jak wolno sądzić – sprowadza się do rygorów, o czym wspomina sam Sosnowski, i niewiele znaczy to, że determinują je akurat formy rysunkowe. Nawet jeśli pobrzmiwa tu mgliste wspomnienie fascynacji ekfrastycznych, to swobodniej traktuje się funkcję mocującą obraz w bardziej konkretnych znaczeniach. Obraz jest wytłumaczony przez zdania bezpośrednio do niego przynależące, lecz teksty Sosnowskiego czynią nieczytelnym to, co przedstawione. Jego komentarz wykracza daleko poza dość prosty i schematyczny rysunek, budując fantazyjną, meandryczną opowieść o zauroczeniach literackich, zawsze pełną zaskakujących, niespodziewanych zdarzeń, niesamowitych postaci i nagłych zwrotów akcji. Zwroty te są także osobliwymi połączeniami aspektów wizualnego i fabularnego – np. potraktowany jako punkt wyjścia obraz fontanny w parku daje asumpt do snucia geograficzno-erotycznej fabuły, w której mieszają się nazwy miejsc i opisy ciał, co wiedzie do historycznego wątku związanego z czarownicami: „I zastanów się: w tych zalotnych miasteczkach, trochę średniowiecznych – ile sprytu i zwykłego czarodziejstwa. Nazywają ją czarownicą. Czy przejdzie próbę wody?” (N 42). Tym samym wizerunki fontanny i parku niemal na naszych oczach przekształcają się w narzędzia szukania winy. Najczęściej jednak Sosnowski dodaje narrację do rysunku,

¹⁷ Skrótem N odsyłam do: A. Sosnowski, *Nouvelles impressions d'Amérique*. Il. H.-A. Zo. Wyd. 2, uzup. Wrocław 2004. Ponadto stosuję skrót S do tomiku tego poety *Sylwetki i cienie* (Wrocław 2012). Liczby po skrótach wskazują stronic.

¹⁸ Zob. m.in. W. J. Th. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*. W: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago–London 1994. – J. A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago–London 2004. Omówienie i twórcze wykorzystanie teorii Mitchella – zob. m.in. G. Janekowicz, *Nieobecna ekfrazja*. W zb.: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa 2010. – B. Swołoda, *Zniewalająca siła ekfrazy (rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W. J. T. Mitchella)*. „Przestrzenie Teorii” t. 16 (2011).

jak wtedy, gdy grafice zatytułowanej *Kobieta opuszczająca żaluzję w oknie – żaluzja jest już na poły opuszczona, a listewki sterczą poziomo* towarzyszy fabuła o mężczyźnie i jego aktywnościach, które doprowadziły kobietę do śledzenia tego, co za oknem (N 72–73).

Nawet jeśli działanie artystyczne Sosnowskiego podobne jest pod tym względem do postępowania najbardziej znanego autora ekfraz, jakim był Filostrates opowiadający o obrazach galerii neapolitańskiej¹⁹ i wiodący nas daleko poza pokazywaną na nich scenę, to nie kierują Sosnowskim ekfrastyczna nadzieja, obojętność ani tym bardziej strach²⁰. Gdyby jednak upierać się, że uwzględnienie rysunków pełni tu jeszcze inną funkcję niż narzucanie ograniczeń formalnych, to moglibyśmy uznać, że *Nouvelles impressions d'Amérique* ukazują, kontynuowaną również w innych książkach tego autora, filozofię myślenia o podziale naszych zdolności percepcyjnych, o różnicy medialnej i o wartościowaniu mediów. W tym sensie dzieło stanowi dyskusję z tradycyjnymi założeniami pozwalającymi na istnienie podziałów między reprezentacją wizualną a werbalną – hierarchicznie uporządkowanych i ocenianych w konkretny sposób. Narracja u Sosnowskiego nie ma ambicji imperialnych, jak William John Thomas Mitchell określa dążenia filozofów i badaczy języka do usytuowania obrazu w niemej, służebnej i poddańczej pozycji²¹. Autor *Sezonu na Helu* nie kontroluje obrazu, jego granic semantycznych i możliwości produkowania sensów. Raczej dynamizuje relacje między systemami znaków i nie zatrzymuje żadnego ich układu w jednym miejscu, w jednym położeniu. Co więcej: robi wszystko, aby osłabić imperialne ambicje języka, choć nie za cenę odebrania mu możliwości rozumienia jego cielesnych początków. Słowa zyskują widzialność jako byty fizyczne, nigdy jednak granica między mediami nie jest na tyle niedookreślona, by zniknąć zupełnie. Wręcz przeciwnie: Sosnowski dba o zachowanie różnicy, a ponadto chce ją wykorzystać dla poezji. I nawet wtedy, gdy w jego książkach nie pojawiają się bezpośrednio żadne obrazy, obrazowość draży znaki piśmienne w jego wierszach.

Aby to zaobserwować, nie trzeba prowadzić bardzo obszernych badań – Sosnowski wprost nas o tym powiadamia w zbiorze *Sylwetki i cienie*, do którego

¹⁹ Zob. R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: Filostrat Starszy, *Obrazy*. Przekł., wstęp, koment., przypisy R. Popowski. Warszawa 2004: „Na przełomie I i II wieku po Chr. Teon, autor podręcznika ćwiczeń retorycznych, pisał: »Ekfrazja jest retorycznym opisem, żywo stawiającym przed oczami objaśniany przedmiot« (s. 34); »Z tej oryginalnej definicji ekfrazy wynika, że jest ona swego rodzaju periegeza po opisywanym obiekcie i choć wyraża się w słowach, tworzy obraz wizualny, oddziałujący nie tyle na słuch, ile raczej na oczy, a w przenośni na wyobraźnię i wszystkie władze postrzegania» (s. 36); »Zwolennicy semiotycznego pojmowania ekfrazy utrzymują, że polega ona na werbalizacji tekstów realnych lub tekstów fikcyjnych, skomponowanych w systemie znaków niewerbalnych. Dobra ekfrazja jest ikonyczną projekcją dzieł sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej [...] Istotę ekfrazy stanowi opozycja między znakami naturalnymi i umownymi, czyli między znakami bezpośrednio dostępnymi dla zmysłów i znakami wymagającymi pracy myśli» (s. 37).

²⁰ Odwołuję się tu do rozróżnień Mitchella (*op. cit.*) na trzy fazy: ekfrastycznej obojętności (*ekphrastic indifference*), nadziei (*ekphrastic hope*) i strachu (*ekphrastic fear*).

²¹ W. J. Th. Mitchell, *Word and Image*. W zb.: *Critical Terms of Art History Writing*. Ed. R. S. Nelson, R. Schiff. Wyd. 2. Chicago–London 2003. Polskie tłumaczenie: *Słowo i obraz*. Przel. S. Herczyńska. „Teksty Drugie” 2022, nr 1.

włącza kodeks drezdeński. Nieprzypadkowo jest to – poza apokaliptycznym kontekstem, istotnym dla scenografii tomu – dokument zapisany za pomocą połączenia logogramów z sylabogramami.

Marnotrawstwo języka

Sylwetki i cienie nie poszerzają zagadnień poezji Sosnowskiego o nowe wątki, ale wprowadzają informacje świadczące o jego filozofii języka. Krytycy przyglądający się temu zbiorowi zwracali uwagę na rolę powtórzeń, zwłaszcza tego samego tekstu *Seans po historiach* (z wkomponowanym tzw. kodeksem drezdeńskim i bez niego), na cyrkulację fraz i scen, na odesłania, cytaty, zwielokrotnienia, które nabierały znaczenia w perspektywie apokaliptycznych wydarzeń z tomu. Marta Koronkiewicz uznała, że to „najbardziej Duchampowska spośród książek Sosnowskiego”²². Wyczulenie na minimalną choćby różnicę w powtórzeniu podkreślał sam Sosnowski, podrzucając czytelnikom pojęcie *infrathin*, wymyślone przez Marcela Duchampa, polisemiczne i niedefiniowalne. Sam artysta pisał, że nie sposób tego pojęcia objaśnić, da się tylko pokazywać jego sens. Koronkiewicz przywołała również innych twórców, których dzieła mogły stanowić dla Sosnowskiego istotne inspiracje: wspomnianego już Roussela, ale też Johna Ashbery’ego i Johna Cage’a. Podobnie Alina Świeściak widziała w powtórzeniu połączenie „Rimbauda z Rousselowską kpina z podróży jako takiej”²³, wspominała także Mozartowską operę, tekst Percy’ego Shelleya, film Tima Burtona, płytę Vana Morrisona:

bo Dominika Sosnowskiego nie musi mieć nic wspólnego z bohaterem [wiersza] *Domino*, może być kimś zupełnie innym, na przykład dalekim echem – widmem – Hortensji Rimbauda lub dominikania Eckharta²⁴.

Zarazem obie badaczki kierowały swoje refleksje w stronę niepowagi, żartu, zabawy, ironii. Dyskontować one miały ich własne interpretacje oraz wartości, do których odnosił się Sosnowski. Koronkiewicz stwierdziła: „Zawarta w *Sylwetkach i cieniach* wizja końca świata, jako któraś z kolei, właśnie ze względu na powtórzenie niesie ze sobą mniej grozy”²⁵. Ironiczną pantekstualność podkreśliła Świeściak:

Poważne traktowanie tego „dyskursu” byłoby [...] przedsięwzięciem bardzo ryzykownym. Jeśli bowiem Sosnowskiego interesuje jakaś teologia, to „teologia cienia” – teologia negatywna, daleka od jednoznaczności, będąca domeną nieobecności. „Generalnie” – mówi Sosnowski w *Seansie po historiach* – „to nie są regaty, to nie dyskoteka, / nie festyn upiórów, lecz widzenie / srogie [...]”. „Widzenie” nie potwierdza rzeczywistości, wręcz przeciwnie, jest przeciwstawione obecności. Również głos niczego nie potwierdza²⁶.

Wit Pietrzak opisał ramę ironiczności, która nadaje ton całości *Sylwetek i cieni*:

²² M. Koronkiewicz, „*I jest moc odległego życia w tej elegii*”. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego. Wrocław 2019, s. 95.

²³ A. Świeściak, *Pisane światłem*, „biBLiотеka. Magazyn Literacki” 2012. Na stronie: <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/pisane-swiatlem> (data dostępu: 17 II 2026).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Koronkiewicz, *op. cit.*, s. 95.

²⁶ Świeściak, *op. cit.*

zagadka Sosnowskiego, „fałdka źródła”, staje się zagadką „czasu, spazmu i śmiechu”, które tkwią u podstaw jego projektu poetyckiego. Czas wydaje się tu użyty w znaczeniu Derridiańskiego „odwlekania”; spazm tyczy się owych „zagięć” i „pęknięć”, na których opiera się praktyka pisarska autora *Sezonu na Helu*. Śmiech natomiast wskazuje na dogłębną ironię, którą *Seans po historiach*, podobnie jak wcześniejsze dzieła Sosnowskiego, jest podszyty²⁷.

Wygląda jednak na to, że nikt nie zwrócił uwagi na wykorzystanie kodeksu drezdeńskiego. Co prawda, Świeściak odnotowała, że sam tytuł prowokuje skojarzenia wizualne. Badaczka odwołała się tu do mitycznego początku malarstwa oraz do historii cienia w tej sztuce. Przedmiotem zainteresowania Świeściak nie stało się wszakże pismo.

Gdy kategoria ta pojawia się w kontekście poezji Sosnowskiego, komentowanego za pomocą pojęć pantekstualizmu, postmodernistycznej gry (odwlekania) znaczeń, różnicy i powtórzenia, śmiechu i śmierci, trudno nie przywołać – najbardziej oczywistych w tym kontekście – refleksji o piśmie utrzymanych w duchu Derridiańskiej dekonstrukcji. Co prawda, to Paul de Man występuje jako jeden z bohaterów *Sylwetek i cieni* i to na konsekwencjach jego postrzegania dekonstrukcji koncentrowała się większość komentarzy dotyczących wierszy Sosnowskiego. Choć więc w zbiorze czytamy frazę: „Słowo Panu zawirowało, zatańczyło, zaczęło figurować i majaczyć nad wodami. Stąd mowa, lecz nie ma substancji; żyją bez istoty kochający i bezustannie upadają w dziwnych miejscach” (*Epilog*). *Nadzieja*, S 49), to nie sądzę, że trzeba w interpretacjach tej poezji ograniczyć się do myślenia o słowie jako o figuratywności zakłócającej przebiegi znaczeniowotwórcze. Nie należy przede wszystkim zapominać, że słowo nie idzie tu samo; zawsze towarzyszy mu swego rodzaju technologia medialna. Dlatego – być może – pismo u Sosnowskiego jest podobnie ważne jak wyrazy i język.

Sylwetki i cienie autor komponuje za pomocą dwóch systemów pisma: obrazkowego i alfabetycznego. Kodeks drezdeński przywołuje skomplikowane historie kultur Ameryki prekolumbijskiej, „plastycznie barokowych” inskrypcji uważanych za niemożliwe do odkodowania (dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku odczytano tajemnicze znaki Majów, uświadamiając sobie, że zapisy ideograficzne sąsiadują tu z fonetycznymi²⁸), materiałów służących do zapisywania, wreszcie – podbojów utrwalających władzę określonego systemu pisma.

Z kultury piśmiennej Majów zachowały się tylko cztery manuskrypty: znane jako kodeksy drezdeński²⁹, madrycki, paryski i Grolier. Ten pierwszy uważany jest za najwybitniejsze osiągnięcie piśmienne Majów – trwają oczywiście dyskusje

²⁷ W. Pietrzak, *Poezja po końcu świata* – „Sylwetki i cienie” Andrzeja Sosnowskiego. „Wielogłos” 2013, nr 3, s. 38.

²⁸ Zob. M. Kuckenburg, *Pierwsze słowo. Narodziny mowy i pisma*. Przeł. B. Nowacki. Warszawa 2006, s. 217: „Podstawowymi elementami inskrypcji Majów były kwadratowe lub prostokątne bliki glifów, które mogły składać się z pojedynczego ideogramu, lecz także ze znaku głównego bądź tematu i jednego lub kilku mniejszych znaków dodatkowych (afiksów), służących podaniu uzupełnienia fonetycznego, elementów gramatycznych itp.”

²⁹ W witrynie internetowej Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) można obejrzeć kodeks na fotografiach, a także przeczytać opisy jego poszczególnych kart. Zob. SLUB, *Content*. Na stronie: <https://www.slub-dresden.de/en/explore/manuscripts/the-dresden-maya-codex/content> (data dostępu: 17 II 2026).

dotyczące czasu i miejsca jego powstania³⁰. Manuskrypt ów dotarł do naszej epoki po licznych perturbacjach – udało mu się „przeżyć” podbój Hiszpanów, którzy niszczyli wszystkie dokumenty kolonizowanej społeczności, co przekonuje nas po raz kolejny, że każda konkwista niesie ze sobą nowy porządek kulturowy:

W okresie kolonialnym, po fazie przejściowej, podczas której zdobywcy pozwolili przetrwać po-jedynczym elementom rodzimych systemów pisma, by wykorzystać je do celów misjonarskich i do indoktrynacji ludności, jako jedyny lub dominujący system pisma rozpowszechnił się alfabet europejski. Przykład ten pokazuje zatem, że alfabetyzacja świata bynajmniej nie następowała zawsze i wyłącznie za pośrednictwem swobodnej konkurencji systemów pisma, lecz co najmniej w takim samym stopniu także wskutek brutalnej polityki sił³¹.

Nie wiadomo, jak kodeks drezdeński znalazł się w Europie, ale – co ciekawe w wykorzystywanej tu perspektywie lingwistycznej – kilka kart po raz pierwszy zamieścił w 1810 roku w swojej książce *Vues de Cordilleras* (Widoki na Kordyliery) Alexander von Humboldt³². Jak można przeczytać na stronie biblioteki w Dreźnie, manuskrypt podzielony jest na 13 rozdziałów, a oprócz krótkich tekstów hieroglificznych i kolumn liczb zawiera około 400 częściowo kolorowych rysunków. Rozpoczyna się od sceny złożenia ofiary z bohatera o imieniu Jun Ajaw:

Leży przywiązany i rozebrany na plecach z otwartym ciałem na ofiarnym kamieniu pod drzewem, na którym znajduje się drapieżny ptak z okiem ofiary w dziobie. Jun Ajaw i jego brat bliźniak Yax Balam, synowie boga kukurydzy, poświęcili się, aby mógł zmartwychwstać ich ojciec³³.

W manuskrypcie możemy oglądać również przedstawienia różnych bogów i bogiń (słońca, deszczu, kukurydzy) oraz cykl planet (Wenus i Marsa), a ponadto przeczytać opisy bitew, wezwania kierowane do istot nadprzyrodzonych, przygotowywanie proroctw, przewidywania dotyczące deszczu, wiatru i burz. Znajdziemy tu także obrazy tablic deszczowych, wykorzystywanych do obliczeń meteorologicznych i do orientacji w uprawie pól. Jedną stronę wypełnia kolorowy obraz powodzi, na którym można wyodrębnić zwierzęta: krokodyla, węża i sowę, a ponadto postaci bóstw.

Seans po historiach Sosnowskiego zaczyna się od przedruku fragmentu zapisu dotyczącego tablic zaćmienia. Informacje o nich zamieszczono na internetowej stronie biblioteki drezdeńskiej:

Tablic zaćmienia używano do przewidywania zaćmień Słońca i Księżyca, jakie były możliwe w odstępach pięciu lub sześciu orbit księżycowych. Majowie obawiali się zaćmień jako oznak niepokoju i niebezpieczeństwa³⁴.

Kolejnym identyfikowalnym fragmentem jest rysunek ze s. 8 manuskryptu, odnoszący się do wzywania bogów i przygotowywania proroctw. Sosnowski zamieścił też rysunki pokazujące boginię księżycową (s. 15–16, 30). Więcej wysiłku

³⁰ Zob. K. Jagodziński, *Znaczenie almanachu 1c z kodeksu drezdeńskiego dla rozwoju epigrafiki majańskiej*. „Studia Europaea Gnesnensia” 2017, nr 15, s. 131–132.

³¹ Kuckenburger, *op. cit.*, s. 218.

³² Jagodziński, *op. cit.*, s. 132.

³³ SLUB, *op. cit.*

³⁴ *Ibidem*.

wymagałoby prześledzenie, jakie teksty zostały wybrane – sam autor nie zlokalizował swoich cytatów.

Koncentruję się na tym odwołaniu (kulturowo, literacko i czasowo zupełnie odmiennym od reszty cytatów zawartych w zbiorze Sosnowskiego) ze względu na jego charakter – obcy całej dotychczasowej twórczości. W genealogii postaci, motywów, wątków i inspiracji kulturowych, o których wspominali krytycy, próżno szukać takich wzmianek. A Sosnowski wkomponowuje fragmenty kodeksu drezdeńskiego w swoje teksty w taki sposób, jakby stanowiły one dopowiedzenie/uzupełnienie konkretnych fraz: jego wersy dosłownie urywają się, przedzielone ideogramami.

Pozostaje oczywiście do rozstrzygnięcia, na ile szczegółowe analizy konkretnych ideogramów potrzebne są do zrozumienia *Sylwetek i cieni*, a na ile wystarczy pomyśleć ogólnie o zmianach w systemach pisma, o kolonizacji i konkwiście, o ekonomii pisma itd., by zająć się relacjami owych systemów w zbiorze. Relacyjność ta nie musi automatycznie oznaczać zgodności obu stron, nierazko bowiem zapowiada wręcz konflikt sprzecznych interesów. Pismo alfabetyczne wyparło ideogramy, choć funkcje obu systemów były podobne. Sosnowskiego nie interesuje jednak, jak sędzę, konkurencyjność tych znaków. Z jego przytaczanych już wypowiedzi wynika raczej, że zależy mu na pokazaniu obrazowego komponentu pisma. Byłaby to obrazowość różna od figuratywności i niesprowadzalna wyłącznie do obrotu figur retorycznych, ale przechowująca gesty całego ciała i poruszenia ręki. Cieleśności, której język nie może zapomnieć i której nie zapomina także dzięki obrazowości pisma ideograficznego, najbliższego obrazowi. Przenosi nas ona do czasów, gdy nie dokonała się jeszcze autonomizacja widzenia i separacja poszczególnych zmysłów, przygotowujące obserwatorów na spektakularną konsumpcję³⁵. Wzrok nie został jeszcze odseparowany od dotyku. Jonathan Crary, badający zagadnienie przemian percepcyjnych, podkreśla, że zwycięstwo oka wymagało zakwestionowania ciała jako fundamentu widzenia. Gdy ruszyły procesy wykształcające nowoczesnych konsumentów obrazów i słów, odcieleśniły one przede wszystkim wzrok, wyabstrahowały go z ciała. Tak traktowany, zyskał on status najważniejszego zmysłu przy poznawaniu rzeczywistości (zapewniającym dystans, abstrakcję kognitywną, racjonalność). I chociaż trudno byłoby klarownie połączyć określone media z aparatem percepcyjno-zmysłowym³⁶, to jednak redukcja sfery cielesno-materialnej i odebranie jej autonomiczności nie są działaniami neutralnymi. Wydaje się, że tu tkwi sedno filozofii poezji Sosnowskiego: twórca ten orientuje się na język rozumiejący swój cielesny początek. Początki takie mają bowiem też pismo i obraz.

Porównanie dwóch systemów pisma uprzytomniło, że lingwistyczna koncepcja znaku działa tylko wtedy, gdy funkcjonuje w warunkach pisma alfabetycznego. Przedstawienie, referencja, denotacja, deiktyczność – wszystkie te właściwości naszego sposobu myślenia o znakach i rzeczywistości wobec konfrontacji dwóch

³⁵ Zob. J. Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., 1999, s. 19.

³⁶ Mitchell (*Słowo i obraz*, s. 145) pokazuje, że choć jest to kuszące, nie na wiele się przydaje: „Różnica między słowem a obrazem idzie w poprzek podziału na doświadczenie wizualne i słuchowe”.

systemów pism ulec muszą przewartościowaniu. Wydaje się, że jakiegoś rodzaju moderacja zachodzi w zakresie ich ważności kulturowej. Systemy te – i przynależące do nich sposoby postrzegania rzeczywistości, ciała, podobieństwa znaków do tego, do czego nas one odnoszą – Sosnowski prezentuje jako niejedynie możliwe, historycznie (nie)aktualne. Wprowadzając do zbioru inny system notacji, autor tomu *Taxi* kwestionuje założenia logocentrycznej kultury budowanej na dialektyce znaku i referencji, pokazywania i opisywania, czytania i patrzenia – co więcej robi to dużo gruntowniej niż w innych swoich książkach.

Przedstawianie oraz doświadczanie świata uczestniczą w twórczości Sosnowskiego w próbach kalibracji naszych zmysłów. Próby te włączają poezję w długą tradycję negowania prymatu wzroku w unaocznianiu rzeczywistości. Najbardziej znanym i najbardziej spektakularnym XX-wiecznym obrazem owej tradycji jest ostatnia scena *Powiekszenia* Michelangela Antonioniego. Patrzymy na obraz i nie widzimy tego, co słyszymy. Dociera do nas dźwięk uderzenia o ziemię odbijanych piłek, widzimy kort z grającymi ludźmi, ale nie wiemy, któremu zmysłowi zawierzyć: oczom czy uszom.

Wymowne obrazy literackie

Oprócz obrazowości pisma/znaku, prowadzącej nas do zakotwiczenia w pamięci ciała, można mówić jeszcze o innych realizacjach antywzrokowego (antywizualnego) dowartościowania przedstawienia obrazowego u Sosnowskiego. Wersy, które tego dowodzą, brzmią następująco:

Chodźmy na pola, zanocujmy w wioskach?
Tak, to jest takie ładne zdanie, które znam.
Powiedz nam, co w nim widzisz. W polu
widzę trawy i ścieżki, łąny, maki, wzgórza,
a kiedy przychodzi zmierzch i zmrok, i noc
kładzie kres malignom dnia (małym i złym
gnomom dnia), to kłosa lśnią jak deszcz
z planet i rosa na ten suchego przestwór
pada jak księżycowy eter i jest ponadto
w tym srebrnym zbożu taki cichy wiatr,
jakby rzeński sen siedłł środkiem Galilei,
tak że oczy wilgotne są od tego wiatru,
może szczęśliwe, kiedy coś tam spada,
ale co to jest? Jarzmo, brzemie, bielmo,
bierzmo? Nie pamiętam. Lecz olśniewa
coś jak pogłos, echo słońca w winnicach
tych onirycznych wiosek, i właśnie tam,
właśnie tam mielibyśmy słodko spać.
(*Tymczasem nocujemy gdzie indziej*, S 38)

Fragment ten rozpoczyna szybki montaż krajobrazu: tekstowego i realnego (tego, co widać w zdaniu, i tego, co widać na polu). Wymiana między semiotycznym a materialnym następuje tu niemal niezauważalnie. Ma to swoje konsekwencje: Sosnowski wprowadza obrazy do wiersza ostrymi cięciami, iluzją przedstawienia musi w związku z tym podlegać deziluzji – jakby poeta wątpił, czy sama poetyka hiperboli i enumeracji nie stanowi czytelnego sygnału, że światy harmonii przy-

rodniczej i szczęścia, które kryją się za tymi obrazami, są niewspółmierne ze światem kryzysu.

Warto jednak podkreślić, że owa opisowość upodabniająca obrazy do malarstwa pejzażowego, pastoralnego, w konwencji sielankowej, ze scenami przyrody i wiejskiego życia, charakterystyczna pozostaje również dla wielu innych wierszy Sosnowskiego. Do idyllicznego krajobrazu z wiersza *Tymczasem nocujemy gdzie indziej* można zatem dołączyć inne fragmenty utrzymane w podobnej konwencji deskrypcyjnej. Nie bez znaczenia okazuje się to, że takie nawiązania pojawiają się w wierszu *Czym jest poezja* z debiutanckiego zbioru, wraz z frazą:

kiedy wspominasz zakłète jeziora,
szumiące bory i głuche jaskinie, w których głos
idzie echem i pewnie trwa wieki. [...] ³⁷

Podobne opisy możemy przeczytać w utworze zatytułowanym *Mężczyzna, który wyjmuję z książki zasuszony kwiatek z Nouvelles impressions d'Amérique*. Sosnowski inscenizuje tu pastoralność obrazami „zachodzącego słońca”, „bożej krówki”, „hucznych pastwisk”, „dziewczętami wysupłanymi z rajstop”, a także kolorystyką: zielenie, złoto, róż tworzą barwne sekwencje, wszystko zaś – jak się wydaje – utrwalone zostało na kliszy: podmiot nazywa siebie turystą, podróżuje z „ciepłym obiektywem”. To ktoś z obrazów Nicolasa Poussina (*Et in Arcadia ego*), Jeana-Antoine'a Watteau (*Odjazd na Cyterę*), François Bouchera (*Letnia scena pastoralna*):

Patrzę na zachodzące słońce w bogatych zieleniach,
Na lęk bożej krówki, gdy nów stoi w niebie,
Ciężarówką snów jadę przez huczne pastwiska
I mówię do siebie: jestem wszak turystą,
Wolny jak ptak w kąpieli, z ciepłym obiektywem.
Lubię domki z czeków w kantorach wymiany
Przeżyć miękkich na twarde, złotych na zielone
I różowe dziewczęta wysupłane z rajstop
Zimnych jak Eskimosi w rezerwatach głazów
Serwujący pamiątki indiańskim wycieczkom.
Więc jestem turystą, pełnym gardłem pijam
Budujące trunki w mocnych barwach tęczy
W rolę zwiniętej jak fala w czułym aparacie.
Znowu świat się przekreślił i znów bez oporu

Patrzę na zachodzące słońce w bogatych zieleniach, etc. [N 13]

Zapełnienie wizji jest oczywistym, najmocniejszym sygnałem iluzoryczności, ułud, sztuczności przedstawionego krajobrazu: na zachodzące słońce w bogatych zieleniach patrzy się nieskończenie długo. Podobne obrazowanie oparte na barokowych konwencjach malarskich odnaleźć można też w utworze *Przydźwięk sieci*: „Złotoniebieskie światło przed burzą, / pył w popielatym powietrzu jak bajeczna sierść”³⁸; albo w *Wierszu dla czytelnika*: „Zamglone jezioro. W drodze nad zatokę /

³⁷ Sosnowski, *Czym jest poezja*, s. 29.

³⁸ A. Sosnowski, *Przydźwięk sieci*. W: *Taxi*. Legnica 2003, s. 34.

mieliśmy deszcz na twarzach i poziomki w ustach”³⁹. Opisowość ta przywołuje mądrze pomyślany porządek rzeczywistości przyrodniczej i kosmologicznej. Sosnowski naśladuje nawet litanijne wyliczenia, wspomina instrumenty – flety i oboje – by wzmocnić wyrazistość wizji teokratycznego świata. Osobnej uwagi wymagałaby analiza, która pokazałaby, w jaki sposób obrazowy pastoralizm (zarówno przywołujący nostalgię za utraconą więzią z przyrodą, modelujący ją idealistycznie, pozakulturowo, jak i w jakiejś mierze odzwierciedlający kryzys ekologiczny) kreuje przestrzeń do refleksji apokaliptycznych, też związanych u Sosnowskiego z bardzo charakterystyczną retoryką wizualną.

Opisowe fragmenty pozwalające nam na wyobrażenie sobie świata (potem okazuje się, że namalowanego, sfotografowanego) są dodatkowo kontrapunktowane frazami, które uniemożliwiają wyłonienie się obrazu: coraz krótszymi, wzmacniającymi dźwiękowe aspekty utworu. W wierszu *Tymczasem nocujemy gdzie indziej* słyszymy, jak grają sylaby, morfemy, podwojenia głosek i liter – „*ding a ding a ding*”:

Lecz ta rosa to chyba tylko jest w rosarium.
Tymczasem nocujemy w innym miejscu.
Dla mnie *violoncello*. Ja wezmę *fagotti*.
Bierzesz podwójne *fagotti*? Tak. Lubię
zabijać czas; i ten czas jeszcze przy tym
ozłacać. Ale ozłacać jest od zła, prawda?
Niezawodnie. Od zagadkowego zła,
Od niemego dzwonu. Ale ptak, jak poeta,
pamięta, że *hey ding a ding a ding* i tyle.
To pokażesz tu dziś Behemota. Pokaże.
I zrobisz też Lewiatana. Naturalnie [...]. [S 38]

O ile idylliczne pejzaże wytwarzały zdystansowany ogląd, uwydatniały konwencję, gatunek, retoryczność, stając się metaobrazami, o tyle antywizualna, „mówiona” część pozwala nam się niemal zanurzyć w świecie, choć nie możemy sobie go wyobrazić. Wiersz kończy bezpośredni zwrot:

[...] Ale popatrz tam –
dlaczego widmowe okienko znów miałoby
sinieć i blednąć w stropie krypty? (*Śmiech*). [S 39]

To bezpośrednie skierowanie patrzenia na „widmowe okienko” przenosi nas z barokowo-pastoralnych krajobrazów do romantyzowanej, nie mniej halucynacyjnej przestrzeni, skąd tylko skok do cyfrowych okienek w wierszu *Sylwetki i cienie*:

Nasze są te czarne lotniska bez światła, wejścia do portów bez jednej latarni? Ależ skąd. Wszędzie plazmowa breja, cyfry, nieustająca plazmodia. Jakże frenetycznie infantylny ten Twój triumfujący egipt, siostró. Lecz kiedyś tu powrócimy jako kunsztownie muzykujące imperium, które czasem też kontratakuje. [S 41]

Aby wytłumaczyć sens naśladowania określonych konwencji pejzażowych przez Sosnowskiego, odwołam się do pomysłów francuskiej artystki konceptualnej Sophie Calle. Będzie to być może nieco okrężna droga, ale ostatecznie – mam nadzieję –

³⁹ A. Sosnowski, *Wiersz dla czytelnika*. W: jw., s. 7.

prowadząca do prowizorycznych choćby wyjaśnień tego, co robi Sosnowski, gdy umieszcza w wierszu tak ikoniczne znaki malarstwa.

Calle w 1991 roku rozpoczęła serię eksperymentów polegających na opisywaniu obrazów. Taka praktyka ekfrastyczna nie byłaby niczym niezwykłym, gdyby nie to, że obrazy te były albo zagubione, albo skradzione, albo pożyczone. A wypowiadały się o nich zupełnie przypadkowe osoby. O pomysł związany z pierwszym projektem, *Ghosts* (Duchy), Call mówiła, że powstał w wyniku zaproszenia jej do udziału w wystawie w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. W trakcie pobytu artystki pięć obrazów (René Magritte'a, Amedeo Modiglianiego, Giorgio de Chirica, Edwarda Hoppera, Georges'a Seurata) było wypożyczonych przez inne muzea. Calle poprosiła wówczas kuratorów, ochroniarzy i osoby z obsługi o to, by opisały owe dzieła. Ich deskrypcje – słowne wspomnienia – zastąpiły artefakty⁴⁰. Następny projekt, *Last Seen* (Ostatnio widziane)⁴¹, dotyczył obiektów skradzionych z Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie. Calle postąpiła jak poprzednio – zapytała kuratorów, strażników i innych pracowników, co zapamiętali na temat tych płócien, autorstwa np. Rembrandta, Édouarda Maneta, Johanna Vermeera. Wypowiedzi, oprawione w ramki, umieszczono na ścianie muzeum wraz z fotografiami dokumentującymi puste miejsca po dziełach. W roku 2013 Calle wróciła do muzeum, w którym nadal wisiały „puste ramy” skradzionych obrazów, i stworzyła kolejny projekt, *What Do You See?* (Co widzisz?)⁴², tym razem prosząc pracowników, a także odwiedzających o to, by opowiedzieli, co widzieli i czuli, gdy patrzyli w owe punkty. Innych artefaktów bowiem nie powieszono – nic nie przejęło roli tych skradzionych. Odpowiedzi stanowią podstawę do realizacji dużych litografii tekstowych usytuowanych obok zdjęć, które przedstawiają anonimowego obserwatora, odwróconego plecami do nas, ze wzrokiem skierowanym na pustą ramę.

Linda Nochlin tłumaczy sens przedsięwzięcia Calle w Benjaminowskiej perspektywie aury dzieła sztuki, którego niepowtarzalności nic nie może zastąpić ani zrekompensować. Wspomina o opłakiwaniu skradzionego obrazu jako o czynności ekwiwalentnej do opłakiwania śmierci człowieka⁴³. Najważniejsze jednak jest to, że krytyczka nazywa opisane działania „końcem ekfrazy” (*the end of ekphrasis*):

Sophie Calle, tworząc *Ghosts*, zapewnia porażkę ekfrazy, odmawiając wielkiego werbalnego odтворzenia utraconego obrazu, a zamiast tego redukując go do serii utraconych wspomnień, spekulacji, urwanych fraz, żalu, różnych opinii, w tym negatywnych, wyrażanych przez zwykłych ludzi, a nie przez pojedynczą błyskotliwą świadomość. W ten sposób, nieintencjonalnie, formułuje nieświadomą feministyczną odpowiedź na Wielką Sztukę muzeum i jej autoryzowane dyskursy⁴⁴.

„Ekfrastyczne” projekty Calle stanowiły reakcję na kradzież płócien. Ich opisy

⁴⁰ S. Calle, *Ghosts*. Arles–Paris 2013, s. 7. Cyt. za: L. Nochlin, *Sophie Calle. Word, Image and the End of Ekphrasis*. W zb.: *Women Artists. The Linda Nochlin Reader*. Ed. M. Reilly. London 2015, s. 403.

⁴¹ Zob. m.in. S. Calle, *Last Seen...* (Rembrandt, „*The Storm in the Sea of Galilee*”), 1991. Na stronie: <https://www.artsy.net/artwork/sophie-calle-last-seen-dot-dot-dot-rembrandt-the-storm-in-the-sea-of-galilee> (data dostępu: 17 II 2026).

⁴² Zob. *Sophie Calle. Artist-in-Residence*. Na stronie: <https://www.gardnermuseum.org/experience/contemporary-art/artists/calle-sophie> (data dostępu: 17 II 2026).

⁴³ Nochlin, *op. cit.*, s. 414.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 415.

były zupełnie „niemalarskie”, w ogóle nie wykorzystywały plastycznego i wizualnego potencjału języka, miały raczej – jak uważa Nochlin – przekonywać w demokratycznym impulsie, że każdy może stworzyć sobie swojego Vermeera. Calle w rozmowie z Melissą Harris mówiła z kolei, że interesują ją zbiorowe wspomnienia. Podkreślała też jednak, że nie wiadomo, kto faktycznie jest autorem zanotowanych uwag o dziełach, nie ma bowiem żadnych podpisów ani informacji na ten temat⁴⁵.

Zestawienie projektów Calle z wierszami Sosnowskiego imitującymi pejzaże pastoralne okazuje się przydatne, bo pozwala na wyostrzenie różnic w myśleniu o relacji słowa i obrazu. Francuska artystka prosi o przygotowanie deskrypcji artefaktów specyficznych, skradzionych, co w efekcie daje rodzaj zbiorowego wspomnienia poobrazowego, rozmytego, mało absorbującego, nieprzykuwającego uwagi, ugruntowującego świadomość pustych miejsc. Zatrzymują one naszą percepcję na poziomie informacji, werbalności. Sosnowski tworzy opisy malarskie, zmysłowe, artystyczne, co prawda nieodnoszące się do konkretnego dzieła, ale rekonstruujące zbiorowe wyobrażenia o idyllicznych pejzażach, zapośredniczonych w malarstwie. Nieobecność artefaktu, istotna dla Calle i Sosnowskiego, ustanawia dla nich inne relacje tekstograficzne. Warunkiem takich relacji jest zniknięcie obrazu-przedstawienia. Jej skutkiem u Sosnowskiego okazuje się powidok pewnego świata, do którego słowa otwierają i zamykają dostęp. U Calle natomiast – bezradne, ubogie leksemy świadczą przeciwko możliwości translacji. Choć obudowują uniwersum dzieł malarskich językową siecią, unaoczniają, że nie ma tu żadnej nadziei na ekwiwalencję. Projekt Calle w zestawieniu z praktyką poetycką Sosnowskiego jawi się jako radykalnie ikonoklastyczny, mimo że oplakuje utracone artefakty.

W tym kontekście ambicją autora *Taxi* jest jednak nie szansa na przekład intersemiotyczny, wymianę opierającą się na stabilności porządku relacji między widzialnym a niewidzialnym, wypowiedalnym a dostrzegalnym⁴⁶, ale na takie działania estetyczne, które pozbywają się obaw o to, że *mimesis* przeszkodzi semiozie⁴⁷. Sosnowski nie opisuje obrazu, lecz sprawia, że wkracamy w metaobraz, stający się wszystkim, co znamy i czego doświadczamy jako władzy symbolicznej. Pastwiska, źródła, tęcza, nawet Behemot i Lewiatan – to mocne obrazy-ikony kulturowe⁴⁸. Takie ikonograficzne oprowadzanie po historii idei dobra i zła unaocznia, że rozgrywanie różnic między fikcją/iluzją przedstawienia a realnością pejzażu będącego przedmiotem deskrypcji nie jest stawką artystycznego przedsięwzięcia Sosnowskiego. Interesują go konwencja artystyczna i tradycyjna ikonografia, które urealnia tylko po to, by zaprezentować je jako pracujące w ramach referencji niedostępnej, ukradzonej, pożartej przez – w przypadku wiersza *Tymczasem nocujemy gdzie indziej* – zwirtualizowane krajobrazy. Konwencja jednak nadal istnieje. Jej mechanika okazuje się co prawda inna, ponieważ włącza nas w odmienny układ

⁴⁵ Zob. *What Do You See? Melissa Harris Speaks with Artist Sophie Calle about Her Most Recent Projects, „Last Seen”, and „What Do You See?”* „Aperture Magazine” 2013, nr z 18 X. Na stronie: <https://aperture.org/editorial/what-do-you-see> (data dostępu: 17 II 2026).

⁴⁶ Zob. Rancière (op. cit.) o malarstwie.

⁴⁷ Zob. Jankowicz, *Nieobecna ekfrazja*.

⁴⁸ Zob. H. Bredekamp: *Thomas Hobbes, „Der Leviathan”. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder, 1651–2001*. Wyd. 2. Berlin 2003; *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan*. Berlin 2016.

widzenia i odczytywania znaczeń, ale nadal stanowi odesłanie do pamięci o wspólnych wyobrażeniach. Układ ten reprezentuje technika montażu, hiperboli i enumeracji oraz odniesień do świata wirtualnego, symulacyjnego.

To, co Sosnowskiemu udaje się osiągnąć poprzez uwzględnienie wizualności charakterystycznej dla retoryki poetyckiej będącej przetworzeniem różnych aspektów malarskiej widzialności, nie jest, co prawda, oczyszczaniem, destylacją języka zmierzającą do jego najbardziej sformalizowanej postaci (liczby, rachunki), ale i tak prowadzi do mocnych obrazów (ikonicznych, dowodzących obecności) i ich równie mocnych znaczeń (innych niż zapośredniczone w języku, bo obraz rozumiany na sposób ikoniczny ma zaświadczać o tym, co było). Ich przemianę możemy śledzić na osi czasu, nie możemy jednak zaakceptować wyłącznie ich bycia pozbawionego sensu, ponieważ Sosnowski pokazuje je w trybie montażowym, włącza w narrację. Nie należy też dopatrywać się w nich nieokreśloności semantycznej. Tego rodzaju obrazowość „zakotwiczałaby” *semiosis* językową w *mimesis* obrazowej zupełnie inaczej, niż prezentował owo zagadnienie Roland Barthes, gdy przyglądał się reklamie lat sześćdziesiątych XX wieku⁴⁹. W tej perspektywie obraz w wierszach Sosnowskiego nie tylko emocjonalnie i zmysłowo wzmacniałby opowiadane historie i ich idee. Byłby także specyficzną ochroną sensów przed automatycznym przekształcaniem zbiorowych wyobrażeń w medialne formy komercyjnych konstruktów.

Abstract

ANNA KAŁUŻA University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-6267-1043

“O WIELE WIĘCEJ [A LOT MORE]” ANDRZEJ SOSNOWSKI'S POETRY AND IMAGERY

The paper explains the differences that lie between the linguistic order and the pictorial order (imagery) in the poetry of Andrzej Sosnowski, one of the most widely known poets who made their debuts after 1989. The starting point of investigations in pictorial elements of the poems is a presentation of Sosnowski's language philosophy, characterised by appreciation of language's bodily beginnings. The subsequent parts of the paper contain descriptions of three cases which show the modes of understanding the picture in this poetic output: first, pictorial items built directly into the poetic collections (*Nouvelles impressions d'Amérique* *⟨New Impressions of America⟩*), second, a pictorial form of writing (*Dom ran* *⟨A House of Wounds⟩*), and third, language imagery (*Sylwetki i cienie* *⟨Silhouettes and Shadows⟩*). In each of the above-mentioned volumes Sosnowski employs a unique context (Henri-Achille Zo's illustrations ordered by Raymond Roussel to his *Nouvelles impressions d'Afrique*, a Maya book known as the Dresden Codex, and a convention of pastoral images typical of Baroque, respectively), and variously arranges the word-image relationships. In the coda, the author gives an overview as well as problematises special cases of such connections. She also formulates a thesis that language imagery and other cases of using such components lead to viewing Sosnowski's poetry not only as an autotelic writing that challenges the “outside” of language. It also enters the collective circulations of fantasy, while pictures and imagery anchor language in firm meaning-images.

⁴⁹ R. Barthes, *Retoryka obrazu*. Przeł. Z. Kruszyński. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3.

JUSTYNA BAJDA Uniwersytet Wrocławski

CYPRYS JAKO REPREZENTANT I REPREZENTACJA PROWANSALSKIE OBRAZY VINCENTA VAN GOGHA W WIERSZACH WSPÓŁCZESNYCH POETÓW POLSKICH

Prowansja Vincenta van Gogha – marzenia o założeniu komuny artystycznej w Arles, sprzeczka z Pauliem Gauguinem, azyl w Saint-Rémy-de-Provence. Przede wszystkim jednak – wibrujące światło, intensywne kolory, impastowe pociągnięcia pędzla i powracający motyw: wysmukły, niepokojący w swoich liniach i ciemnej szmaragdowej zieleni cyprys, który najpierw był fascynacją, a potem niemal obsesją artysty. Wielokrotnie pojawiał się na jego płótnach i w listach słanych do brata Theo.

Cyprys, jedno z najpowszechniejszych drzew francuskiego Południa, musiał znaleźć swoje miejsce w malarstwie Holendra, żeby potem został zauważony w poetyckich impresjach na temat dzieł van Gogha. Znaczenie tej rośliny w jego twórczości ulegało modyfikacji: początkowo cyprys występował na obrazach jako typowy wyróżnik¹ natury Prowansji, by z czasem okazać się dla malarza „esencją” regionu. Po latach zaistniał w ekfrazach i tekstach nacechowanych ekfrastycznie² – stanowiąc nie tylko oczywisty motyw opisywanych prac, ale też reprezentację przestrzeni, a nawet coś więcej.

¹ Zob. np. J. Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność. (Próba nowej konstrukcji pojęć)*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lubin 1956, s. 82–86.

² Dyskusja wokół pojęć ekfrazy i ekfrastycznych utworów poetyckich zob. m.in.: M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236. – A. Gorzkowski, „*Ut pictura verba...*” *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*. Jw., 2001, z. 2, s. 37–59. – M. Czermińska: *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 230–242; *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*. Gdańsk 2005. – A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004. – R. Popowski, wstęp w: *Filostat Starszy, Obrazy*. Przekł., koment., przypisy R. Popowski. Warszawa 2004, s. 13–88. – M. Skwara, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckich recepcji „Szału uniesień” Władysława Podkowirskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*. W zb.: *Perspektywy polskiej retoryki*. Red. nauk. B. Sobczak, H. Zgólkowa. Poznań 2007, s. 192–210. – B. Swoboda: *Zniewalająca siła ekfrazy. (Rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W. J. T. Mitchella)*. „Przestrzenie Teorii” t. 16 (2011), s. 41–42; *Od doświadczenia estetycznego do doświadczenia języka: ekfrazja w polskiej literaturze modernistycznej*. Kraków–Opole 2022. – R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków 2020 (tu obszerna literatura przedmiotu).

Ekfrazja jako reprezentacja werbalna

William John Thomas Mitchell wskazał trzy fazy spotkania słowa z obrazem³. Pierwszą z nich określił jako „ekfrastyczną obojętność” („*ekphrastic indifference*”), uznając, że słowo nie jest w stanie zmierzyć się z przedstawieniem wizualnym ze względu na nieadekwatność znaków arbitralnych wobec znaków naturalnych. Drugą z nich to ekfrastyczna nadzieja („*ekphrastic hope*”), dopuszczająca istnienie procesu wizualizacji słowa dzięki wyobraźni i świadomości estetycznej odbiorcy. Ostatnią – przypominając założenia Gottholda Lessinga poczynione w dziele *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*⁴ – nazywa Mitchell „ekfrastycznym strachem” („*ekphrastic fear*”) przed decyzją o ostatecznym anulowaniu granicy między sztukami posługującymi się różnymi środkami wyrazu⁵. Nawet przyjmując istotne znaczenie drugiej z proponowanych przez Mitchella perspektyw i wpisując w proces odbioru wierszy o sztuce konieczność odwoływania się do świadomości i wyobraźni ich odbiorców, należy zgodzić się z Bartoszem Swobodą, że ekfrazja nie zawsze jest „werbalną reprezentacją reprezentacji wizualnej”⁶. Poeta bowiem rzadko wykorzystuje jedynie poziom ikonograficzny dzieła plastycznego, czyniąc z niego raczej punkt wyjścia rozważań na temat wartości artystycznych, moralnych, egzystencjalnych. Obraz malarski czy rzeźba, uznawane za wizualny interpretant⁷ rzeczywistości, stają się elementem pośredniczącym między tekstem literackim a naturalnym pierwowzorem. Sama ekfrazja zaś w miejsce mimetycznej wizualizacji eksponuje twórcze możliwości samego słowa. Michał Paweł Markowski wskazywał na zasadnicze różnice między tymi dwiema optykami:

W tych dwóch postawach, Auerbachowskiej, zrównującej reprezentację z *mimesis*, i Iserowskiej, traktującej reprezentację jako akt performatywny, zderzają się dwie filozofie reprezentacji. Pierwsza z nich traktuje reprezentację jako wtórne przedstawianie tego, co już istniejące, druga natomiast w reprezentacji dostrzega kreowanie pozoru względnie niezależnego od samej rzeczywistości. W pierwszym wypadku chodzi więc raczej o to, jak się mają reprezentacje do rzeczywistości i jak można tę relację określić, w drugim z kolei, w jaki sposób reprezentacja przekonuje nas do swojej niezależności⁸.

Performatywność ekfrazy jest szczególnie odczuwalna, kiedy autor wiersza – choć bezpośrednio odsyła do konkretnego artefaktu – pośrednio, poprzez metaforę, symbol czy aluzję, sugeruje szersze znaczenia konstruowane w tekście, kierując czytelnika do naturalnego pierwowzoru dzieła bądź np. w stronę faktów współtworzących biografię jego autora. Odbiorca musi te wszystkie, podawane *explicite* lub

³ W. J. Th. Mitchell, *Ekphrasis and the Other. W: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago–London 1994.

⁴ G. E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*. Oprac. nauk. M. Męćfel. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Kraków 2012.

⁵ Mitchell, *op. cit.*, s. 152–156.

⁶ Swoboda, *Zniewalająca siła ekfrazy*, s. 45.

⁷ Zob. np. A. Dziadek, *Obraz jako interpretant*. W: *Obrazy i wiersze*, s. 109–143.

⁸ M. P. Markowski, *O reprezentacji*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2010, s. 289–290. Autor przywołuje kanoniczne opracowania: E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przekł., wstęp Z. Żabicki. T. 1–2. Warszawa 1968. – W. Iser, *Representation: A Performative Act*. W zb.: *The Aims of Representation: Subject/Text/History*, Ed., introd. M. Krieger. New York 1987, s. 217–232.

implicite, elementy rozpoznać, żeby móc odnaleźć się w skomplikowanym łańcuchu zależności i niesionych przez nie komunikatów. Jak pisze Swoboda, powołując się na ustalenia Mitchell:

Dopiero, kiedy odbędzie on [tj. czytelnik] długą drogę powrotną, zrekonstruuje w swym umyśle dzieło sztuki, czyli zaspokoi pragnienie wizualnego obiektu (czy może raczej odnajdzie dla niego kompensacyjny substytut), [...] spełniona może zostać obietnica, jaką zdaje się przyrzekać ekfrazą czytelnikowi, który zgadza się na formułowane przez nią reguły literackiej gry⁹.

Dziedzictwo dwóch lat w Prowansji

Vincent van Gogh wyjeżdża na południe Francji w lutym 1888. Szuka nowych miejsc i wrażeń, które pozwoliłyby mu odnaleźć własną drogę w nowoczesnym malarstwie. Najpierw osiada w Arles, gdzie latem przeprowadza się do nieistniejącego już dziś Żółtego Domu przy placu Lamartine. Choć samo miasto nie wydało mu się interesujące, zachwyca się otaczającą go naturą. Pracuje codziennie, mierząc się z nieznanym dotąd ostrym światłem i nie mając świadomości, jak bardzo atmosfera Prowansji wpłynie nie tylko na jego dzieło, ale też na pogarszający się stan zdrowia. Jesienią zaprasza do siebie Gauguina, jednak ze względu na różnicę temperamentów obu twórców oraz w związku z ich odmiennym spojrzeniem na sztukę pobyt ten nie kończy się dobrze. Po kolejnej kłótni między artystami, tuż przed Bożym Narodzeniem, wycieńczony emocjonalnie van Gogh obcina sobie część lewego ucha i trafia do szpitala Hôtel-Dieu. Gauguin wyjeżdża. Przyjaciele nigdy już się nie zobaczą.

Van Gogh opuszcza Arles po kilku miesiącach. W maju 1889 na własną prośbę zostaje przyjęty do zakładu dla osób psychicznie chorych, mieszczącego się w romańskim klasztorze Saint-Paul-de-Mausole w odległym o 30 kilometrów Sain-Rémy-de-Provence. Rozpoczyna się drugi i ostatni etap pobytu artysty w Prowansji, którą pożegna on w maju 1890. Dwa miesiące później malarz popełni samobójstwo.

Pozostawionymi przez van Gogha obrazami oraz korespondencją zajęła się wdowa po Theo¹⁰, Johanna van Gogh-Bonger. Pierwsze fragmenty listów artysty były drukowane w katalogach wystawy z 1892 roku i w artykułach zamieszczonych w „*Mercur de France*” (1892–1897). Po 10 latach pracy nad spuścizną malarza, w styczniu 1914, listy Vincenta do brata ukazały się w wydaniu łączącym teksty pisane po francusku i po niderlandzku¹¹, a następnie przetłumaczono je na język niemiecki¹². Publikacja korespondencji, uznawanej dziś za dzieło literackie, celnością i plastycznością opisów dorównujące dziennikom Eugène’a Delacroix¹³, stała się początkiem odkrywania biografii van Gogha dla literatury i filmu: w 1934 roku Irving Stone

⁹ Swoboda, *Zniewalająca siła ekfrazy*, s. 45–46.

¹⁰ Th. van Gogh przeżył brata zaledwie o kilka miesięcy: Vincent zmarł 29 VII 1890, Theo – 25 I 1891. Obaj spoczywają na cmentarzu w Auvers-sur-Oise.

¹¹ V. van Gogh, *Brieven aan zijn broeder*. Cz. 1. Ed. J. van Gogh-Bonger. Mij. voor goede en goedkoope lectuur. Amsterdam 1914.

¹² V. van Gogh, *Briefe an seinem Bruder*. T. 1–2. Zusammengesst. J. van Gogh-Bonger. Übertreg. L. Klein-Diebold. Berlin 1914.

¹³ Zob. *Vincent van Gogh as a Letter-writer*. Na stronie: https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fvangoghletters.org%2Fvg%2Fletter_writer_1.html#federation=archive.wikiwix.com&tab=url (data dostępu: 9 VII 2024).

wydaje *Pasję życia*¹⁴, w latach pięćdziesiątych XX wieku zrealizowano sfabularyzowaną opowieść filmową, którą wyreżyserował Vincente Minnelli¹⁵, malarstwo van Gogha – tak we Francji, jak i poza nią – trafia do poezji.

Wydany w roku 2019 tom wierszy Régisa Moulou *Van Gogh caché* (Van Gogh ukryty) zawiera niemal 100 utworów o zróżnicowanym stopniu nacechowania ekfrastycznego, sytuowanych w kontekście życia i dzieła malarza¹⁶. W jednym z nich poeta daje syntezę panoramy pól i łąk rozciągających się wokół klasztoru w Saint-Rémy na tle górskiego pasma Les Alpilles; widoku prześwieconego słońcem, nabrzmiałego kolorami, każącego odkrywać w sobie pierwotne instynkty, a równocześnie niebezpiecznego, zderzającego miękkość traw z twardym, rzeźbiarskim konturem skał; widoku władającego zmysłami i mogącego doprowadzić do obłądki:

Lśnienie światła
rzeźbi naszą wrażliwość
i pozwala nam widzieć:

tak też dzisiaj, drzewa i ziola
zdobią przed nami swe kości
w błękitniejącą koronkę
starej góry,
którą tak podziwiamy:

cała panorama nieuchronnie postępuje ku nam
wnika w nasze oczy,
dociera aż do wielkiej synapsy,
która nas przemierza
i wykuwa nasz profil
na podobieństwo złotego pyska,

krótko mówiąc, miraż ten wiedzie nas ku szaleństwu,

bo cała ta wspaniałość
raniąca swymi kolorami
budzi w nas wiekowe moce,
żyjemy na nowo, w uniesieniu,

nawet jeśli w tym samym czasie
nasze pragnienie bycia traktowanym poważnie,
ostatecznie, przygniecie nas¹⁷.

¹⁴ I. Stone, *Lust for Life. The Novel of Vincent van Gogh*. New York 1934.

¹⁵ *Pasja życia (Lust for Life)*. Reż. V. Minnelli. Scen. N. Corwin. Prod. J. Houseman. USA 1956.

¹⁶ R. Moulou, *Van Gogh caché*. Paris 2019.

¹⁷ R. Moulou, *L'Echine idéal* (Kręgosłup idealny). W: jw., s. 108. Tekst oryginału:

*La flavescence de la lumière
sculpte notre sensibilité
en plus de nous permettre de voir:*

*ainsi, aujourd'hui, arbres et herbes
festonnent devant nous leurs os
à la guipure cérulescente
de la vieille montagne
que nous admirons tant:*

*tout panorama se rapproche fatalement de nous,
creuse nos yeux,*

Czytamy w wierszu o nachalności widoku przenikającego oczy i panującego nad wzrokiem aż do bólu, o potęgze światła mogącego wywołać halucynacje, o różnorodności faktur, ale to ciągle jedynie namiastka polisensorycznego odbioru rzeczywistości, którego van Gogh doświadczał w Prowansji latem, atakowany śpiewem cykad i intensywnością zapachu ziół. Moulu sygnalizuje też zasadnicze cechy malarstwa artysty: konkret obrazu, kontur i barwy komplementarne budujące rozpoznawalną paletę – opozycję żółcieni (złota) i błękitów (lila, fioletu). W jednym z listów do brata malarz podkreślał istnienie tego podstawowego kontrastu w prowansalskim pejzażu: „Pola. Pola młodej pszenicy na liliowym tle gór i żółtawego nieba”¹⁸, wcześniej zaś opisywał tę samą panoramę, oglądaną z okna azylu w Saint-Rémy: „przez okratowane okno widzę zamknięty kwadrat zboża – perspektywa jak u van Goyena; z rana widzę, jak nad tym polem wstaje słońce w całej swej chwale”¹⁹. Przeszło 100 lat nic się w tej scenerii nie zmieniło, a – według wizji Moulu – drzewa i zioła nadal „zdobią przed nami swe kości / w błękitniejącą koronkę / starej góry”.

Na obrazie van Gogha w pejzażu łąki na tle górskiego masywu nie ma sylwetek cyprysów, ale myśl o nich zaprzętała malarza od chwili przyjazdu na południe Francji. Porównywał je z monumentalnymi obeliskami, idealnymi w proporcjach, wyznaczającymi w prześwietlonym krajobrazie rytm niemal czarnych plam²⁰. Podczas pobytu w Arles namalował około 200 płócien²¹, ale cyprysy występowały na nich jeszcze dosyć sporadycznie, głównie jako motywy dalekiego drugiego planu²² oraz w dwóch z czterech obrazów cyklu *Ogród po-*

tutoie la grande synapse
qui nous traverse
et nous forge un profil
voisin du museau d'or,

bref, un tel mirage nous rend marteau,

car toute magnificence
dardée de ses couleurs hispides
réveille en nous des facultés millénaires,
on revit, on s'extasie,

alors, même qu'en parallèle,
notre volonté d'être pris au sérieux,
finalement, nous tassera.

¹⁸ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 3 I 1890, Saint-Rémy-de-Provence. Na stronie: <https://vangoghletters.org/vg/letters/let834/letter.html> (data dostępu: 8 VII 2023). Tekst oryg.: „Les champs. Champs de jeune blé avec fond de montagnes lilas et ciel jaunâtre”.

¹⁹ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 25 V 1889. W: *Listy do brata*. Przeł. J. Guze, M. Chelkowski. Przedm. J. Guze. Warszawa 1970, s. 417.

²⁰ Zob. V. van Gogh: list do W. J. van Gogha, z <31 VII 1888>. W: *The Letters*. Selected, ed. R. Leeuw. Transl. A. Pomerans. London 1997, s. [524]. Na stronie: <https://files.addictbooks.com/wp-content/uploads/2023/12/The-Letters-Of-Vincent-Van-Gogh.pdf> (data dostępu: 23 I 2026); list do Th. van Gogha, z <17 IX 1888>. W: jw., s. [546–547]; list do Th. van Gogha, z <22 V 1889>. W: jw., s. [605].

²¹ Zob. dane na stronie: https://commons.wikimedia.org/wiki/Paintings_by_Vincent_van_Gogh (data dostępu: 24 VII 2024).

²² Zob. np. ściana cyprysów okalających wiosenny ogród bądź sad: *Kwitnący sad otoczony cyprysami*, 1888, olej na płótnie, 65 × 81 cm (Kröller-Müller Museum); *Kwitnący ogród ze ścieżką* (*Ogród w Arles*), 1888, olej na płótnie, 72 × 91 cm (Kunstmuseum Den Haag); *Kwitnący ogród*, 1888, olej

etów²³. To ważne prace, bo powstały z myślą, że ozdobią ściany pokoju przeznaczonego w Żółtym Domu dla Gauguina. W liście do przyjaciela van Gogh pisał, że chce w nich zawrzeć „esencję tego, co stanowi o niezmiennym charakterze tego regionu”²⁴. Jednym z elementów owej esencjonalności był właśnie cyprys – motyw powtarzalności, niemalże monotonii krajobrazu, utożsamiany z trwaniem i ciągłością; motyw, który stał się dla van Gogha zarówno zasadniczym reprezentantem francuskiego Południa, jak i jego wizualną reprezentacją.

Z czasem prosty wertykalny kształt drzewa ewoluował w obrazach – coraz bardziej rozedrgana, spiralna linia zaczęła oddawać nie tylko płataninę konarów, ale też emocje autora. Proces – tak wizualnej przemiany motywu, jak i ewolucji *esprit* samego twórcy – postępował, a jego kulminacja nadeszła wtedy, kiedy artysta przebywał w Saint-Rémy. Najmroczniejsze odcienie cyprysów gnących się pod wpływem mistrała związane są z czasem spędzonym przez malarza w azylu Saint-Paul-de-Mausole.

Van Gogh powoli poznawał nową okolicę antycznego Glanum²⁵. Philippe de Montebello pisał o kolejnych spotkaniach artysty z tą przestrzenią:

Początkowo przedstawiał [van Gogh] swoje najbliższe otoczenie, odtwarzając pokój, przedsionek, sklepione korytarze budynku. Malował także azyl, park i okolone murem pole. Później odważył się wyjść poza mury azylu [...]. [...] Najsłynniejszym nowym motywem [obrazów] był cyprys, którego sinusoidalna, ciemnozielona sylwetka stała się dla niego niemal obsesją. Przypisywał mu piękno egipskiego obelisku, a na obrazy zaczął kłaść farby grubymi pociągnięciami bogatego impastu²⁶.

Kiedy pacjentowi pozwolono wyjść poza celę i pokój kąpielowy, gdzie „leczo-no” go biczami wodnymi²⁷, blokując ciało w miedzianej wannie, malarz poznał XIX-wieczne krążganki, podziwiał wewnętrzny wirydarz i niewielki boczny ogród,

na płótnie, 92 × 73 cm (kolekcja prywatna); *Barki z węglem I*, 1888, olej na płótnie, 71 × 95 cm (kolekcja prywatna); *Barki z węglem II*, 1888, olej na płótnie, 54 × 65 cm (Thyssen-Bornemisza Museum); *Siewca z obrzeżami Arles w tle*, 1888, olej na płótnie, 33,6 × 40,4 cm (Armand Hammer Museum of Art); *Pień starego cisa*, 1888, olejna płótnie, 91 × 71 cm (Helly Nahmad Gallery); samotny cyprys jako element pejzażu, np. *Ścieżka przez pola z wierzbami*, 1888, olej na płótnie, 31 × 38,5 cm (kolekcja prywatna); *Kwiatowa łąka w burzowy dzień*, 1888, olej na płótnie, 60 × 73 cm (Fondation Socindec).

²³ V. van Gogh, *Ogród poetów*, 1–4, 1888, oleje na płótnach: 1 – 73 × 91,2 cm (Art Institute of Chicago); 2 – zaginiony; 3 – 73 × 92 cm (kolekcja prywatna); 4 (*Cyprysowa droga z kochankami*) – 75 × 92 cm (zaginiony).

²⁴ V. van Gogh, list do P. Gauguina, z 3 X 1888. W: *The Letters*, s. [563]. Tekst oryginału: „the essence of what constitutes the immutable character of this country”.

²⁵ Starożytne miasto usytuowane na południowych rubieżach Saint-Rémy-de-Provence, nieopodal klasztoru Saint-Paul-de-Mausole.

²⁶ Ph. de Montebello, *Foreword*. W: R. Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*. New York 1986, s. 7. Tekst oryginału: „Initially, he depicted the interior environment, recreating for himself his room, a vestibule, the vaulted corridors of the building. He also painted the asylum grounds, the park, and the walled field. Later he ventured beyond the asylum walls [...]. [...] His most famous new motif was the cypress, whose sinuous black-green form became for him almost an obsession. He ascribed to it the beauty of the Egyptian obelisk, and in painting it applied the colors in thick strokes of rich impasto”.

²⁷ W jednym z listów do Th. van Gogha (bez daty) V. van Gogh (w: *Listy do brata*, s. 421) pisał: „Przyjechał nowy, który jest w takim stanie wzburzenia, że tłucze wszystko i krzyczy dzień i noc, drze też kaftany bezpieczeństwa i choć cały dzień jest w kąpiei, ani trochę się nie uspaka [...]”.

na wiosnę rozkwitający fioletowymi irysami. O pierwszych krokach na zewnątrz szpitala pisał do Theo, że ma do dyspozycji „zapuszczony park z wielkimi sosnami, u których stóp rośnie przemieszana z chwastami wysoka i źle utrzymana trawa [...]”. Twórca spacerował też po ogrodzie oliwnym, ale chciał wyruszyć dalej: „pejzaż w Saint-Rémy jest bardzo piękny i prawdopodobnie zajmę się nim z kolei” – czytamy w tym samym liście²⁸.

W końcu artysta otrzymał zgodę na wyjście w plener, gdzie znalazł piaszczystą ścieżkę prowadzącą do kamieniołomów oraz do porastającego je po dziś dzień cyprysowego zagajnika. Mógł donieść bratu: „Od kilku dni wychodzę, żeby malować okolice”²⁹. Szukał w niej najprostszych, a zarazem charakterystycznych, „prawdziwych” motywów prowansalskiego pejzażu. Podkreślał: „Moja ambicja nie sięga dalej niż kilku grudek ziemi, kiełkującej pszenicy, gaju oliwnego, cyprysa – na przykład ten ostatni wcale nie jest łatwy do oddania”³⁰.

Wszystkie poznawane kolejno miejsca i motywy okalające klasztor znalazły się najpierw na obrazach van Gogha, a potem w wielu utworach lirycznych. W poezji polskiej można doliczyć się niemal 50 wierszy odnoszących się do malarstwa artysty bądź wybranego etapu jego życia³¹. Część z nich jest bezpośrednio powiązana z prowansalskim okresem twórczości Holendra. Wypełnia je głównie kraj-obraz porażający światłem i intensywnością barw, które – podobnie jak w wierszu Moulou – mogą stać się niebezpieczne. Pisze Jerzy Wojciechowski:

żarliwe słońce Prowansji
odbiera połowę rozumu
niebo gwiazdziste nade mną
oblęd słoneczny we mnie³².

Narastająca choroba często powraca w tej poezji. Autorzy powołują się na ból (tak fizyczny, jak mentalny), ale i na towarzyszące mu zapamiętanie się w tworzeniu. To one wprowadzały „jakiś niepokój / jakieś dramatyczne rozdarcie”³³, dzięki którym powstawały kolejne dzieła. Albo dużo prościej i jednoznaczniej – malarstwo van Gogha jest widziane przez pryzmat dnia powszedniego Prowansji, rodzajowych obrazków codzienności, jej dźwięków i zapachów:

Z czarnego chleba nędzy,
Z rudych pożarów południa,

²⁸ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 25 V 1889, s. 416.

²⁹ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 9 VI 1889, s. 422.

³⁰ V. van Gogh, list do E. Bérnarda, z <20 XI 1889>. W: *The Letters*, s. [637]. Tekst oryginału: „*My ambition reaches no further than a few clods of earth, sprouting wheat, an olive grove, a cypress the last, for instance, far from easy to do*”.

³¹ A. Grodecka (*Barwy van Gogha w lustrze poetyckiej ekfrazy*. W zb.: *Kolor w literaturze*. Red. J. Bielska-Krawczyk. Toruń 2012, s. 45), analizując wybrane polskie wiersze o obrazach holenderskiego artysty pod względem fizjologicznego i psychologicznego oddziaływania barw, wspomina jedynie ponad 20 utworów. Fascynacja twórczością (i biografią) van Gogha nie maleje, co przekłada się na ciągle powstające ekfrazy. Najnowsza, jaką udało się odnaleźć, to wiersz wrocławskiego poety A. Saja *Spowiednik* (w: *Zapatrzeni <ekfrazy i inne obrazy>*). Głogów 2023, s. 95).

³² J. Wojciechowski, *Vincent*. W: *Kruchy rozejm*. Wrocław 1997, s. 56.

³³ H. Liszkiewicz, *W sprawie czerni. Z listu Vincenta van Gogha do brata*. W: *W sprawie czerni*. Kraków 2002, s. 18.

Z ciężkich jak glina rąk,
 Z ogrodów, które się karmia
 Zarzewiem słoneczników,
 Muzyki umierającej
 Na małych tarasach kawiarni,
 Z dzwonów, kiedy zabrzączą
 Świerszczami w kościołach Arles –
 Powstaje świat Van Gogha³⁴.

To ciągle jeszcze nie to, czego malarz szukał na Południu i co mogło zacząć wyrażać jego samego. Kiedy tworzył w Arles, odkrył intensywność światła dnia i nieznany mu wcześniej kobalt nocnego rozgwieźdzonego nieba – malował dom, w którym mieszkał, i kawiarnię, gdzie bywał, otaczających go ludzi, kwitnące ogrody, pola, słoneczniki w wazonie, które wiele lat później powróciły w poezji m.in. Włodzimierza Słobodnika, Dariusza Bugalskiego czy Wacława Iwaniuka³⁵. Patrzył na żółte kwiaty także Tadeusz Różewicz, dostrzegając to, co ukryte „pod” nimi. W układzie wertykalnym – „pod” ziemią, w mrocznych warstwach splecionych korzeni; w strukturze obrazu – „pod” warstwą farby, która dopiero na płótnie miała się stać najbardziej spopularyzowanym z Goghowskich motywów. Słoneczniki pnące się ku słońcu, artysta wciąż poszukujący światła dla swoich obrazów i dla siebie:

niebo jest wysoko
 wznosi się wyżej
 kret bez oka
 van Gogh
 dotyka światła

patrzac na słoneczniki
 myślę o korzeniach
 co pogrzebane w ziemi
 prą do słońca
 nie znają
 światła
 korony

Kiedy w środku nocy
 obcy człowiek
 powiedział mi
 dzień dobry

przeczułem go³⁶.

Niewątpliwie słoneczniki były dla van Gogha jednym z reprezentantów krajoobrazu Południa, ale kiedy mierzył się z pełnym kształtem kwiatów świecących

³⁴ M. Bieszczadowski, *Van Gogh. W: Inna muzyka*. Warszawa 1956, s. 62. Zob. też m.in. K. Wierzyński, *Van Gogh. W: Wybór poezji*. Wybór, oprac., wstęp Krzysztof Dybcia k. Koment. Katarzyna i Krzysztof Dybcia kowie. Wrocław 1991, s. 277–279. BN I 275. – D. Bugalski, *Prowansja 1890. W: Wylizanka*. Red., wybór K. Karasek. Warszawa 1993, s. 30.

³⁵ Zob. Bieszczadowski, *op. cit.*, s. 62–63. – W. Słobodnik, *Van Gogh. W: Listy z Paryża*. Warszawa 1964, s. 24. – W. Iwaniuk, *Widziałem obrazy van Gogha. W: Wybór wierszy*. Paryż 1965, s. 66–67. – D. Bugalski, *Vincent. W: Wylizanka*, s. 29.

³⁶ T. Różewicz, *Korzenie. W: Poezja. T. 2*. Kraków 1988, s. 16–17. Wiersz pochodzi z tomu *Zielona róża* (1961). Zob. też J. Zych, *Kwiaty van Gogha. W: Wędrująca granica*. Kraków 1961, s. 47.

zółcienia, już wówczas poszukiwał ich wizualnego kontrapunktu – formalnego i kolorystycznego. W lutym 1890 notował w liście do Theo:

Trzeba pewnej inspiracji, promienia z góry, żeby malować piękne rzeczy, a to nie jest naszym udziałem. Kiedy malowałem słoneczniki, szukałem czegoś zupełnie przeciwnego, a przy tym równoważnego, i mówiłem: to jest cyprys³⁷.

Plamy ciemnoszmaragdowych drzew w prowansalskim krajobrazie stały się natręctwem artysty. Serię obrazów ukazujących pojedyncze cyprysy tworzył van Gogh do końca pobytu w Saint-Rémy. Latem 1889 malował te najbliższe szpitalnego azylu i pracował nad kilkoma wersjami widoku pola z kępą drzew, ale w lutym kolejnego roku ciągle jeszcze uważał, że nie potrafi oddać siły ich wyrazu, kryjącej się tak w formie, jak i w trudnym do pochwycenia, bo niekiedy wręcz czarnym, tonie. Pisał o tych spostrzeżeniach w liście do Gabriela-Alberta Auriera:

Cyprys jest tak charakterystyczny dla krajobrazu Prowansji. Poczujesz to i powiesz: „Nawet i czarny kolor”. Do tej pory nie potrafiłem zrobić ich [tj. cyprysów] tak, jak je czuję; emocje, które ogarniają mnie w obliczu natury, mogą być tak intensywne, że tracę przytomność, a rezultatem są dwa tygodnie, w trakcie których nie jestem w stanie pracować. Ale zanim stąd wyjadę, chcę podjąć jeszcze jedną próbę zmierzenia się z cyprysami. Studium, które chcę namalować dla Ciebie, przedstawia grupę cyprysów w rogu pola pszenicy w letni dzień, podczas mistralu. To rodzaj czarnej plamy na tle zmieniającego się błękitu nieba, z cynobrem maków kontrastującym z tą nutą czerni³⁸.

Wtedy też powstały kolejne obrazy z cyprysami, takie jak *Gwiazdzista noc* (1889) czy *Droga z cyprysem i gwiazdą* (1890). Mimo ich ogromnego znaczenia dla malarza, niewiele tych drzew w polskich wierszach odwołujących się do prowansalskich przedstawień van Gogha. Znajdujemy je w kilku utworach. Niekiedy stanowią one tło migawkowych wydarzeń z pobytu artysty na południu Francji³⁹ albo budowany jest kontekst religijno-metafizyczny, w którym wertykalna forma dąży ku „Światłości” i „Tamtej Mądrości”⁴⁰. Właśnie owa wertykalność, zewnętrzny pozór monolitu, a równocześnie wewnętrzne rozedrganie formy, migotliwość w świetle, niestałość tonu, wygięcia i skręty gałęzi stają się trwałą cechą poetyckiej interpretacji drzewa. Cyprys pnie się ku górze⁴¹ bądź płonie, jak w wierszu Krzysztofa Gąsiorowskiego *Van Gogh z obrazu „Droga z cyprysem i gwiazdą”*:

Niepojęty w otwartych i przymkniętych oczach
Anioł już nie uleci:
Cyprysu płonące skrzydło – tętni czarny ogień

³⁷ V. van Gogh, list do Th. van Gogha, z 1 II 1890. W: *Listy do brata*, s. 460.

³⁸ V. van Gogh, list do G.-A. Auriera, z 10 lub 11 II 1890. W: *The Letters*, s. [651]. Tekst oryginalny: „The cypress is so characteristic of the Provence landscape. You will feel it, and say, »Even the colour black.« Until now, I have not been able to do them as I feel them; the emotions that come over me in the face of nature can be so intense that I lose consciousness, and the result is a fortnight during which I cannot do any work. However, before leaving here, I mean to have one more try at tackling the cypresses. The study I intend for you represents a group of them in the corner of a wheat field during the mistral on a summer's day. It is thus a kind of black note in the shifting blue of the flowing wide sky, with the vermilion of the poppies contrasting with the note of black”.

³⁹ Zob. B. Łach, *Van Gogh*. W: *Unosi się*. Kraków 2022, s. 46.

⁴⁰ K. Jęzewski, *Van Gogh*. W: *Popiół słoneczny*. Warszawa 2005, s. 75.

⁴¹ Zob. np. N. Chadzinikolau: *Cyprys*. W: *Dobrze, Syzyfie*. Poznań 1974, s. 25; *Cyprysy Van Gogha*. W: *jw.*, s. 43.

Drugie skrzydło przegniło zamienione w korzeń
 W szkielecie zwierząt kopalnych których głos nas płoszy
 Kości kolorów

Zatem
 Ze wzrokiem naszym r a z e m namalowana
 Próba z u p e ł n e j gwiazdy
 Podobna skrytej miłości co stara się sobie wystarczyć
 W tym szumie kobiecych włosów udającym powietrze
 – Nie ocala

Drzewo – tylko spod ziemi odgrzebanym źródłem
 Głębiej wyssało ciemność
 Nadal w jej nerwach zamknięte
 Światło jak zawsze ujściem
 Ale ocean – obłędem
 Tutaj powściągał się jeszcze

I chociaż droga kołuje jak suknia
 Zrzuciona śpiesznie – o ciepła smuga serca
 Dwie sylwetki ludzkie są tylko własnym miejscem
 Jest powóz który ujechał
 Oprócz sztuki kto mógłby takiej pustce sprostać
 Ale on nawet śmierć własną wyprosił od siebie⁴².

„Cyprysu płonące skrzydło [...]” nie ocala, choć wznosi się ku gwiazdom. Żłudne to jednak światło, bo tonie w kobaltowanym oceanie obłędu i pustki, z którą zmierzyć się może tylko sztuka. Drzewo nasycę się ciemnością, z czasem okazującą się nie do pokonania przez artystę, ponieważ staje się mrokiem jego myśli. Także w innych wierszach ta ciemnozielona plama, strzelista i spójna, a zarazem wibrująca, reprezentuje nie tyle naturę Prowansji, co samego twórcę. To wtedy smukłe, piętrzące się ku niebu drzewo zaczyna pulsować, wykręcać się – nie potrafi odnaleźć równowagi w monumentalnej formie i przenosi swoją niestałość na otaczający je pejzaż. Fakt, że jest to jedno z najbardziej typowych drzew Południa, traci na znaczeniu. Cyprys staje się świadectwem braku światła wewnętrznego i spokoju malarza, ciągłego poszukiwania, a ostatecznie – niespełnienia i śmierci, jak w wierszu Iwaniuka:

Widziałem obrazy Van Gogha: wyrastały na ścianie –
 Ludzie nie chcieli patrzeć, zakrywali oczy.
 On gwałtownymi ruchami tłumaczył powietrze
 Wykręcał drzewom ręce w stawach, deptał ogień
 i zieleni nie chciał wybaczyć.

[.]

[.]

Takie właśnie widziałem obrazy Van Gogha.

Ale w ścianę uderzył grom i Van Gogha nakryła przepaść.
 Wyszedł wtedy z miasteczka i poddał się ziemi.
 Widziałem poskręcane dusze fioletowych drzew

⁴² K. Gaśiorowski, *Van Gogh z obrazu „Droga z cyprysem i gwiazdą”*. W: *Białe dorzecze*. Warszawa 1965, s. 68.

rowy pełne lawy nakryte ogniem
niebyt kwiatów, wołanie roślin –
i zenit.
Tak za bramami miasta przyszło trzęsienie ziemi
i malarz zapadł się w ogień.

Widziałem gładkie twarze snobów zapatrzzone w siebie.
Wiszące na ścianie obrazy, skarłale od otoczenia –
i Van Gogha ukrzyżowanego⁴³.

Jedynie poeta (bo: „Ludzie nie chcieli patrzeć, zakrywali oczy”) ma odwagę spojrzeć wprost na walkę artysty nie tylko z sobą samym, ale też z osaczającą go rzeczywistością, i dostrzec na płótnach próby tłumaczenia powietrza, wykręcanie drzewom rąk w stawach, deptanie ognia. „Takie właśnie widziałem obrazy Van Gogha” – pisze Iwaniuk, a *de facto* mówi: „Takiego właśnie widziałem Van Gogha”. Mroczna zieleni, z którą trudno sobie poradzić, kiedy oko ma przed sobą niemal czarną plamę, i „poskręcane dusze fioletowych drzew” – to pierwszy portret artysty; drugi – to już wizja „Van Gogha ukrzyżowanego”. W obu cyprys odgrywa zasadniczą rolę. Podobnie jak w wierszu Mieczysława Dziaczka:

To drzewo płonie
od czubka do korzeni
przez wszystkie liście
płynie żądza ognia

Pochłania

Trawi

Żuje

Człowieka nie drzewo Och przecież widzę

Ogień to krew
w żyłach szaleńców
natchnionych przez żywioł
unicestwiania siebie

Cząstka po cząstce
spala się ciało
jasnym płomieniem
bez dymu
i czerni

Purpura rozsadza ramy

Purpura
w której chodzili królowie
i która dziś schronem
wielkich szaleńców sztuki

Ogień
cząstkę po cząstce
Pochłania
Trawi

⁴³ Iwaniuk, *op. cit.*, s. 66–67.

Żuje

Człowieka nie drzewo Och przecież widzę⁴⁴.

Choć w słowach poety nie pada nazwa drzewa, jednoznacznie przywołany zostaje Goghowski cyprys – wiecznie zielony, pełen żądzy tworzenia, balansujący na granicy życia i śmierci. Płomień wypełnia purpurą krwiobieg, przenika i spala od środka: „Pochłania / Trawi / Żuje”, ale: „Człowieka nie drzewo [...]”. Bohaterem tego tekstu nie jest już cyprys, lecz malarz, choć widziany „w” obrazie. Nie jest to ani metamorficzna transformacja człowieka w drzewo, ani hybrydyczny twór, jak na modernistycznych obrazach Odilona Redona czy Edwarda Okunia⁴⁵. Cyprys – dla van Gogha najpierw reprezentant, a potem reprezentacja całej natury Prowansji, w słowie staje się reprezentacją samego twórcy. I znowu dostępną jedynie (?) poecie: „Och przecież widzę”.

Reprezentant i reprezentacja

Markowski referuje cztery strategie reprezentacji: epistemologiczną, której celem jest przedstawienie świata empirycznego; ontologiczną, dążącą do uobecnienia tego, co reprezentowane; apofatyczną, wynikającą z przekonania o braku możliwości przedstawienia czegokolwiek; estetyczną, zakładającą zastąpienie rzeczywistości niezależną wobec niej sferą⁴⁶.

Dla sposobu, w jaki poeci widzą Prowansję van Gogha, a szerzej – pobytu artysty na południu Francji i wpływu tego czasu na jego twórczość, szczególnie istotna jest ostatnia z owych „ideologii”, jak je nazywa Markowski. Anita Całek, odnosząc pojęcie reprezentacji do twórczości biograficznej, podkreśla:

Reprezentacja estetyczna nie dąży do wierności czy adekwatności, lecz realizuje obecne *explicite* lub *implicite* wyobrażenia o życiu twórcy, które – choć odwołują się do wydarzeń – traktują je jako pole własnych działań [...] ⁴⁷.

Należący do perspektywy estetycznej subiektywizm przedstawienia odpowiada sposobowi patrzenia przez polskich poetów na cyprysy van Gogha. Są one bowiem w ich interpretacji nie tylko motywem ikonograficznym, drzewami dookreślającymi pejzaż Południa, dostrzeżonymi przez malarza i oddanymi na płótnach. Zaczynają żyć życiem twórcy przenoszącego na nie swoje emocje. Czy nawet więcej: w poetyckiej reprezentacji okazują się jedynym elementem natury, który był w stanie oddać jego niestabilność emocjonalną.

W pejzażu Prowansji cyprys to wszechobecny, a przez to niczym się niewyróż-

⁴⁴ M. Dziaczek, *Drzewo van Gogha*. W: *Zmowa nocy*. Wiersze. Katowice 1959, s. 38–39.

⁴⁵ Zob. np. rysunki O. Redona: *Placzący pajak* (1881), *Człowiek-kaktus* (1881), *Chimera* (kilka wersji, między 1880 a 1895), *Okno-balon* (1898) – na stronie: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Charcoal_drawings_by_Odilon_Redon (data dostępu: 4 VIII 2024); oraz prace E. Okunia: *Pawica* (1906), ilustracje do poematu J. Kasprówicza *Miłość*, dla „Chimery” i „Ver Sacrum” – na stronie: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Okun/Okun_3.htm (data dostępu: 4 VIII 2024).

⁴⁶ Markowski, *O reprezentacji*, s. 322–327.

⁴⁷ A. Całek, *Biografia jako reprezentacja*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2016, s. 34–35.

niający element przestrzeni, podobnie do pola słoneczników lub kamiennych romańskich kościołów. I tak też drzewo zaistniało w malarstwie van Gogha – jako jeden z najbardziej typowych elementów pejzażu Południa i charakterystyczny reprezentant przyrody regionu. Wraz z kolejnymi obrazami motyw, naznaczony własną wartością, zaczął „prezentować siebie, reprezentując coś innego”⁴⁸. Celem malarza nie było powołanie figury *pars pro toto* prowansalskiej natury, ale wizualne uobecnienie jej siły oddziaływania. W słownych interpretacjach obrazów van Gogha dzieje się jeszcze więcej. Poeci nie traktują drzewa jedynie jako typowego reprezentanta Południa, odsyłającego w wierszach do określonego obrazu malarza, a następnie do konkretnego elementu pejzażu. Cyprys staje się dla nich czymś znacznie ważniejszym – nie tyle reprezentantem natury, ile reprezentacją samego artysty.

AN E K S

Bibliografia podmiotowa

1. J. Baran, *Nad malarstwem Van Gogha*. W: *Taniec z ziemią. Wiersze najnowsze z lat 2001–2006*. Poznań 2006.
2. M. Baryła, *Lipiec 1882. Vincent van Gogh oczekuje na swoją kobietę i jej dziecko*. „Dekada Literacka” 1993, nr 12/13.
3. J. Baziak, *Wilkom van Gogha*. W: *Daleka Wenus*. Gdańsk 1996.
4. P. Bednarski, *Vincent van Gogh*. W: *Spojrzenie przez ramię. (Wybór wierszy)*. Pośl. S. Melkowski. Toruń 2004.
5. M. Bieszczadowski, *Van Gogh*. W: *Inna muzyka*. Warszawa 1956.
6. J. Brzostowska, *Van Gogh*. W: *Poezje zebrane*. Warszawa 1981.
7. D. Bugalski, *Prowansja 1890*. W: *Wyliczanka*. Red., wybór K. Karasek. Warszawa 1993.
8. D. Bugalski, *Vincent*. W: jw.
9. N. Chadzinikolau, *Cyprys*. W: *Dobrze, Syzyfie*. Poznań 1974.
10. N. Chadzinikolau, *Cyprysy Van Gogha*. W: jw.
11. J. Dehnel, *Windcent van Gogh, Arles, oczy szeroko otwarte*. Na stronie: <https://nieszufada.pl/klasa.asp?idklasy=115586&idautora=4658&rodzaj=1> (data dostępu: 8 VII 2023).
12. M. Dziaczek, *Drzewo van Gogha*. W: *Zmowa nocy*. Wiersze. Katowice 1959.
13. A. R. Fajfer, *Van Gogh*. W: *Ballady gorzeńskie*. Kraków 1973.
14. K. Gąsiorowski, *Van Gogh z obrazu „Droga z cyprysem i gwiazdą”*. W: *Białe dorzecze*. Warszawa 1965.
15. K. Gąsiorowski, *Z van Gogha*. W: *Gemmy w kości policzkowej i inne linie papilarne*. Wyd. 2, poszerz. Toruń 2005.
16. H. Gordziej, *Vincent van Gogh*. W: *Sławni w wierszach*. Poznań 1996.
17. S. Grochowiak, *Bilard*. W: *Bilard*. Warszawa 1975.
18. Z. Hanicki, *Most (Van Gogh)*. „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 8/9.
19. J. Hartwig, *Vincent*. W: *To wróci*. Warszawa 2007.

⁴⁸ L. Marin, *De la représentation*. Paris 1994, s. 255. Cyt. za: Markowski, *O reprezentacji*, s. 310.

20. S. Horak, *Młyny van Gogha*. „Współczesność” 1960, nr 6.
21. J. Hordyński, *Przed obrazem van Gogha w muzeum rotterdam skim (tryptyk holenderski, cz. II)*. W: *Wiersze wybrane*. Kraków 1976.
22. W. Iwaniuk, *Widziałem obrazy van Gogha*. W: *Wybór wierszy*. Paryż 1965.
23. K. Jeżewski, *Van Gogh*. W: *Popiół słoneczny*. Warszawa 2005.
24. B. Latawiec, *„Trzewiki” van Gogha*. W: *Razem tu koncertujemy*. Poznań 1999.
25. H. Liszkiewicz, *Vincent van Gogh*. W: *W sprawie czerni*. Kraków 2002.
26. H. Liszkiewicz, *W sprawie czerni. Z listu Vincenta van Gogha do brata*. W: jw.
27. B. Łach, *Van Gogh*. W: *Unosi się*. Kraków 2022.
28. Z. Łączkowski, *Stoneczniki gorejące*. W: *Nadzy pod winogradem. Wybór poezji*. Warszawa 1975.
29. L. Marjańska, *Ucho Van Gogha*. „Współczesność” 1966, nr 16.
30. E. E. Nowakowska, *Na wystawie Van Gogha*. „Kwartalnik Artystyczny” 2010, nr 2.
31. J. Piekło, *Trawa van Gogha w National Gallery w Londynie*. „Rzeczpospolita Kulturalna” 2008, nr 2.
32. A. Pogonowska, *Vincent van Gogh*. W: *Kręgi*. Warszawa 1958.
33. T. Różewicz, *Korzenie (z tomu Zielona róża <1961>)*. W: *Poezja*. T. 2. Kraków 1988.
34. A. Saj, *Spowiednik*. W: *Zapatrzeni (ekfrazy i inne obrazy)*. Głogów 2023.
35. W. Słobodnik, *** (*Jak szalone van Goghi...*). W: *Listy z Paryża*. Warszawa 1964.
36. W. Słobodnik, *Van Gogh*. W: jw.
37. W. Słobodnik, *Zjadacze kartofli. (Do obrazu van Gogha)*. W: jw.
38. M. K. Sobczak, *Vincent*. „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 35.
39. W. Sobiecki, *Van Gogh*. W: *Makijaże i maski*. Kielce 2005.
40. B. Stasiak, *Poprzez van Gogha*. W: *Spotkania*. Kraków 1983.
41. K. Wierzyński, *Van Gogh*. W: *Wybór poezji*. Wybór, oprac., wstęp Krzysztof Dybcia k. Koment. Katarzyna i Krzysztof Dybcia kowie. Wrocław 1991. BN I 275.
42. W. K. Włodkowski, *Vincent van Gogh*. W: *Na przegiętej gałęzi*. Londyn 1961.
43. J. Wojciechowski, *Vincent*. W: *Kruchy rozejm*. Wrocław 1997.
44. M. Woźniak, *Most w Arles*. W: *Iluzjon*. Kraków 2008.
45. A. Zagajewski, *Twarz van Gogha*. W: *Jechać do Lwowa i inne wiersze*. Londyn 1985 (Warszawa 2009).
46. Z. Zalewski, *Malarstwo Vincenta*. W: *Na ten czas*. Kraków 1973.
47. J. Zych, *Kwiaty van Gogha*. W: *Wędrująca granica*. Kraków 1961.
48. J. Zych, *Mieszkam u van Gogha*. W: jw.

Abstract

JUSTYNA BAJDA University of Wrocław
ORCID: 0000-0001-7402-090X

**CYPRESS AS A REPRESENTATIVE AND A REPRESENTATION VINCENT VAN GOGH'S
PROVENÇAL PAINTINGS IN THE POEMS OF CONTEMPORARY POLISH POETS**

Vincent van Gogh's painting has been subject of studies by art and literary historians, culture experts, and conservators. Literature, and especially poetry, is a separate field permeated by the iconosphere of the Dutch artist. The paper presents the meaning of the cypress motif in van Gogh's Provençal creativity, in the letters to his brother Theo, and the mode of elucidating the elements of Provençal expanse by contemporary Polish poets, *inter alia*, by Dariusz Bugalski, Mieczysław Działczek, Krzysztof Gąsiorowski, Tadeusz Różewicz, Włodzimierz Słobodnik, and Jerzy Wojciechowski. The cypress, which for the painter was most significant representative of Southern France, in the poems by Polish poets gains a new interpretation: identified with the figure of van Gogh, it becomes a representation of the painter himself.

BEATA MYTYCH-FORAJTER Uniwersytet Śląski, Katowice

OPRZEĆ SIĘ O SŁOWO „DRZEWO” BIOFILIA KRYSTYNY MIŁOBĘDZKIEJ

Od dzieciństwa zawsze było to wspólne życie z przyrodą, zawsze wśród zielonego¹.

Dlaczego lepiej być człowiekiem, a nie rośliną?²

Tytuł jednego z wczesnych tomików Krystyny Miłobędzkiej – *Pokrewne* (1970) – świetnie ujmuje wpisany w jej wiersze sposób myślenia o relacjach pomiędzy różnymi postaciami istnienia. Pokrewieństwo, krewniactwo, więzy krwi i łącząca się z nimi bliskość³, a nade wszystko równość w odniesieniu do fenomenu życia składają się na perspektywę, która jest zarysowana w tej twórczości, w wywiadzie natomiast zostaje wypowiedziana wprost:

Czuje się zawsze równa wszystkim innym stworzeniom, tak widzę świat. Zwierzęta, rośliny – one są mi równe. Może różnią nas mówione czy zapisywane słowa, ale jesteśmy tym samym żywym organizmem⁴.

Wśród bytów nieludzkich szczególne miejsce zajmują tu rośliny, których pokrewieństwo z człowiekiem nieczęsto bywa akcentowane z racji ich fizjologicznej inności. Miłobędzka chętnie sięga po roślinne tematy, motywy, obrazy i związki frazeologiczne, podkreślając swoje relacje z istotami żywiącymi się światłem. W jednym z tekstów z tomu *Dom, pokarmy* (1975) stwierdza:

¹ *Otwieranie świata*. W: J. Borowiec, *szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław 2009, s. 53 (wypowiedź K. Miłobędzkiej).

² *W momencie narodzin*. Z K. Miłobędzką rozmawiają A. Kuźma i J. Guziak. W zb.: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Wybór, oprac., red. J. Borowiec. Wrocław 2012, s. 622.

³ S. Barańczak (*In statu nascendi*. W: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa 1973, s. 148–149) rozpoznawał w poezji autorki „nie tylko świat w cyklicznym ruchu, ale również świat pełen pokrewieństw. Wszystko jest tu zaplątane w gęstą sieć wzajemnych uzależnień, wszystko dostrzega we wszystkim swoje genetyczne odbicie [...]”. Na temat tej tendencji w twórczości Miłobędzkiej pisał także P. Bogalecki (*Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Warszawa 2011), szukając źródeł owej relacyjności w fascynacji poetki figurą dziecka i wyobrażeniami dzieciństwa oraz sięgając do wczesnoromantycznej filozofii przyrody.

⁴ *Otwieranie świata*, s. 53 (wypowiedź Miłobędzkiej).

Lubię rośliny i drzewa, całe życie chciałam im to dać do zrozumienia i dopiero teraz bez rozczulenia mogłabym powiedzieć⁵.

Do opisanie jej stosunku do roślin można zastosować termin „biofilia”, po raz pierwszy użyty przez Ericha Fromma w książce *Anatomia ludzkiej destrukcyjności* na oznaczenie „namiętnej miłości do życia i wszystkiego, co żywe”⁶, a następnie wykorzystywany przez amerykańskiego biologa i zoologa, Edwarda Osborne’a Wilsona, który szukał podłoża genetycznego dla ludzkiej tendencji do tworzenia wspólnot oraz bycia blisko innych form życia⁷. Biofilia Miłobędzkiej wyrasta na pewno z doświadczeń jej dzieciństwa, spędzonego w rodzinnym Margoninie⁸, ale jest także osobistym wyborem, związanym z fascynacją różnymi fenomenami życia oraz świadomością zupełnie nieoczywistych zależności między światem ludzkim i nie-ludzkim. Poezja tej autorki za sprawą jej zupełnie wyjątkowego sposobu myślenia o języku staje się polem badawczym, w obrębie którego oglądowi poddawane są jednocześnie osoba mówiąca w wierszu i przenikająca ją rzeczywistość⁹. Dotkliwe uczucie nienadażania za ruchliwością istnienia łączy się z głównym celem, by zrobić owemu istnieniu miejsce w tekście. Miłobędzka trafnie mówi o tym nastawieniu w zdaniu „Pozwolić się życiu powiedzieć”¹⁰. Jednocześnie akcentuje paradoksalną pracę nad zmniejszaniem przestrzeni zajmowanej przez osobowe „ja”, by życie mogło się wypowiedzieć, i nieustannie poddaje oglądowi szczególnie sposób, w jaki postrzega siebie i świat, uznając tym samym, iż życie mówi także poprzez kształt ludzkiego podmiotu. Autorka ma też świadomość organicznego charakteru języka, jego silnego związku z cielesnością, dlatego, komentując własne wiersze, stwierdza:

Słowa są żywymi organizmami, które rodzą się, łączą, dzielą – jak ludzie, zwierzęta, rośliny i rzeczy¹¹.

Powstanie tekstu poetyckiego – dobrego tekstu poetyckiego, takiego, o którym sam poeta mówi, że jest to tekst prawdziwy – jest procesem organicznym (tyle że realizowanym w innej materii), który można porównać z wydaniem na świat dziecka¹².

Fascynacja życiem, jego ruchliwością, różnokształtnością i witalnością wyra-

⁵ K. Miłobędzka, *Taka mam być na skraju – już już a spadnę albo pofrunę*. W: *jest / jestem. Wiersze wybrane 1960/2020*. Wybór, oprac. J. Borowiec. Lusowo 2020, s. 144. Dalej do tego wyboru wierszy odsyłam skrótem M. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

⁶ E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*. Przeł. J. Karłowski. Wyd. 3, popr. Poznań 2019, s. 432.

⁷ E. O. Wilson, *Biophilia*. Cambridge, Mass. – London 1984.

⁸ Poetka wspomina: „Mój ojciec był leśnikiem i ja zawsze trzymałam się jakichś leśnych miejsc, jak Puszczykowo czy rodzinny Margonin, gdzie była przed wojną szkoła leśna” (*Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną*). Z K. Miłobędzką rozmawia K. Maliszewski. W zb.: *Wielogłos*, s. 624).

⁹ Co zauważa A. Kałuża (*Światłość poezji* # 2. „Znak” 2012, nr 6): „Miłobędzka wprowadza do neoawangardowego myślenia zupełnie niepodrabialne językowe kombinacje i filozofie pisanie, która chce uchwycić rwący strumień życia”.

¹⁰ K. Miłobędzka (*w biegu szukam słów*. W: *znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*. Red. J. Borowiec. Wrocław 2010, s. 36) pisze: „Zapisać chwilę, w której się zapisuje. Złapać się na gorącym uczynku zapisywania. Pozwolić się życiu powiedzieć”.

¹¹ *Ibidem*, s. 32.

¹² K. Miłobędzka, *konieczność mówienia nowych*. W: *znikam jestem*, s. 19.

za się w tej poezji również poprzez sięganie po tematy i obrazy związane z roślinami. Stają się one dla Miłobędzkiej źródłem pomysłów lingwistycznych oraz pretekstem do zmiany perspektywy patrzenia na ludzkie sprawy. Można, obserwując ewolucję owej twórczości, kreślić linię rozwojową, wskazywać na zmieniające się w czasie sposoby ujmowania żywiołu roślinnego. Mnie jednak bliższe i zarazem fortunniejsze poznawczo wydaje się takie myślenie o roślinach u Miłobędzkiej, które nie tyle akcentuje progres, ile pokazuje upór i nieustanne powroty tego samego, poruszanie się po okręgu. Obrazem pomagającym zrozumieć dorobek poetki na tym polu wydaje mi się obraz drzewnych słoików – przypominają one rozchodzące się po wodzie kręgi. Nie można, patrząc na nie, mówić o nieważności słoików/kręgów najstarszych, a zarazem, z perspektywy historycznej – najwcześniejszych, ponieważ rdzennych. To wokół nich krążą te późniejsze, na nich się wspierają, je oplatają. Tak samo myślę o pisaniu Miłobędzkiej na temat roślin – jako o wielokrotnie ponawianej próbie wypowiedzenia inności, fascynującej dziwności czy własnej emocjonalności ożywianej przez florę. Ta przygoda zaczyna się już w *Anaglifach*, cyklu z 1960 roku, na który składają się miniatury poetyckie, również nazywane poematami prozą i zestawiane z utworami Zbigniewa Herberta z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957)¹³. Już w tym cyklu rośliny (obok zwierząt i przedmiotów) poddawane są uważnej analizie, dla której charakterystyczna wydaje się metodycznie stosowana strategia ukrywania „mówiącego ja” za analizowanym światem. Tylko trzykrotnie w *Anaglifach* pojawia się czasownik w pierwszej osobie liczby mnogiej¹⁴, ani razu podmiot tych tekstów nie wypowiada się natomiast w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Jacek Gutorow tak komentuje najstarszy cykl poetycki Miłobędzkiej:

Uderzają zwięzłość, precyzja, dosłowność i rzeczowość kolejnych fraz. Jakaż odmiana po wierszach, gdzie słowa traktowano jak godnych litości wyrobników, których praca sprowadzała się do przenoszenia uczuć, nastrojów i intuicji z jednego miejsca na drugie. Osiągnięcie Miłobędzkiej bierze się z jej szczerości i skromności względem świata i jego niezliczonych języków; z przekonania, że rzeczywistość nie zaczyna się i nie kończy na nas, że nas przekracza, że musimy wsłuchiwać się w jej puls¹⁵.

Podmiot tych tekstów ujawnia się jedynie poprzez dykcję, składnię, a gdyby użyć metafory fotograficznej – poprzez sposób kadrowania obiektów ujmowanych w języku. Rośliny pojawiają się w cyklu wielokrotnie, często w kontekście odrobiny ironicznym, jak w utworach o incipitach „Kaktusy są kłębkami przerażenia” czy „Agawa żyje trzysta lat”. I choć Gutorow podkreśla wyzywającą dosłowność

¹³ Powołuję się na konstatację J. Gutorowa z tekstu *Glif* (rec.: K. Miłobędzka, *Anaglify*, „Współczesność” 1960, nr 23. W zb.: *Wielogłos*, s. 17–30).

¹⁴ Dzieje się tak w tekstach o incipitach „Sprawa pierwsza: jeśli się ma w domu” („Potem dokonujemy syntezy – ustawiamy / na kominku zielonego pieska”), „Badanie strumieni wcale nie jest łatwe” („Patrzymy na dno, oglądamy kamienie / i piasek. Chcąc ustalić kształt kamieni, / ilość piasku, pochylamy się – i wtedy / widzimy tylko siebie”) oraz „Grzyby dzielimy na smutne i wesołe” („Grzyby dzielimy na smutne i wesołe”). Zob. K. Miłobędzka, *Spis z natury. Anaglify*, Oprac., red. J. Borowiec. Lusowo 2019, s. 17, 48, 52. Podkreśl. B. M.-F.

¹⁵ Gutorow, *Glif*, s. 19.

wymienionych wierszy¹⁶, sama poetka po latach przyzna, iż np. utwór o kaktusach miał charakter autobiograficzny:

Pisałam, jednocześnie wstydząc się pisania. Jest wśród *Anaglifów* taki tekst: „Kaktusy są kłębkami przerażenia. Ani brzydkie, ani ładne, wsadzone do doniczki po to, żeby sprawić ulgę”... To jest w dużej mierze tekst o mnie, dość umiejętnie schowałam tam samą siebie, moje nieśmiałe „liryczne ja”¹⁷.

Komentarz poetki pozwala szybko rozprawić się z przekonaniem o intencjonalnej przedmiotowości wczesnego cyklu. Uczucie wstydu świetnie tłumaczy zastosowaną strategię skrywania się za narracją, przedmiotami, roślinami czy zwierzętami. Oczywiście, ten wybór języka motywowany jest także szczególnym typem relacji z ekosystemem, o jakiej Miłobędzka mówiła w rozmowie z Jarosławem Borowcem:

Pan o tym wie, że od dzieciństwa byłam związana z przyrodą, z jej rytmem. [...] Zawsze sobie powtarzam: „Na każdym obrazku zastąpi mnie trawa”¹⁸.

Wyrażone wprost przekonanie o kresie indywidualnej egzystencji pozwala docenić roślinnych towarzyszy, charakteryzujących się nieomal wiecznym trwaniem, szczególnie jeśli zestawić ich życie z ludzkim. Wygłosowa „trawa” powróci wielokrotnie w wierszach Miłobędzkiej. W przywołanym fragmencie rozmowy z jednej strony stanowi znak braku, śmierci i zaniku podmiotowości. Z drugiej strony zaś fenomen tej rośliny albo raczej całej rodziny roślin¹⁹ zasadza się na jej ogromnej sile i trwałości. Skoszony trawnik odrasta, zdeptana trawa podnosi się, mimo tego, że nie wywołuje kulturowego skojarzenia z figurą mocy tak jak potężny dąb, który jednak ścięty umiera. Jej witalność połączona ze skromnym w gruncie rzeczy wyglądem okazuje się na tyle paradoksalna, że zachęca autorkę do sięgania po obraz tej rośliny. Są w tekstach poetyckich Miłobędzkiej takie jego użycia, które wydają się przeczyć intencji podmiotu. Np. w utworze o incipicie „Umarła rodząc się” – z tomu *Wykaz treści* (1984) – zbudowanym w oparciu o serię wyrzutów, dotyczących niedoskonałej kondycji człowieka i świata. Wśród wielu wyrażonych problemów pojawia się jeden kluczowy dla owej poezji, związany z kalectwem języka, zawsze spóźnionego w stosunku do rzeczywistości, nie dość elastycznego, nieratującego przed zanikiem. Być może ten ostatni problem niemocy mowy wobec śmierci rozwiązuje sam język, wymykając się w stronę życia mimo wszystko. Po wersach takich jak: „Tracisz się, a mówisz, że trwalisz. / Brzydota pięknej składni, kłajster. / Słowa chcą żyć, nie mówić. [...] / Mowa pęknięta szklanka” (M 149), następuje zaskakujące tautologiczne wyliczenie „Trawa, trawa, trawa” (M 150). Wydaje się ono pochodzić z zupełnie innego porządku, choć uważna lektura całości tekstu, a szcze-

¹⁶ Gutorow akcentuje asymboliczny charakter zapisów Miłobędzkiej. W jego interpretacji rośliny wpisane w te teksty są po prostu roślinami, niczym więcej (nie metaforami, symbolami, legendami). Zob. *ibidem*, s. 24.

¹⁷ *Jesteś samo śpiewa*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W: K. Miłobędzka, *Spis z natury. Jesteś samo śpiewa*. Oprac., red. J. Borowiec. Lusowo 2019, s. 12.

¹⁸ *Ibidem*, s. 22. Fraza „na każdym obrazku zastąpi mnie trawa” pojawia się też w wierszu o incipicie „z kąta w kąt, z kąta w kąt, z kąta w” z tomu *Wykaz treści* (1984) (M 165).

¹⁹ Trawa to nazwa wielu roślin z rodziny wiechlinowatych. Należą do nich także zboża.

gólnie wsłuchanie się w jego wewnętrzne brzmienia pozwala zauważyć, że ciąg „słowa” – „mowa” – „trawa”, intencjonalnie deprecjonujący akt mówienia/pisania przy założeniu, iż żywioł roślinny jest u Miłobędzkiej nadzwyczaj cenny, znaczy także na sposób organiczny pozytywnie. Znana fraza „mowa trawa”, czyli słowa bez treści, bez pokrycia, prześwituje przez rozsunięte w tym wierszu wyrazy „mowa” i „trawa”. Poetycki wymiar wersu „Trawa, trawa, trawa”, zbudowanego z trzech regularnych trochejów, a za sprawą powtórzenia wprowadzający do utworu wymiar magiczno-religijny, powoduje jednak, że samo słowo odrywa się od znanego z języka równania (mowa to trawa) i prowadzi czytelnika w odmienną, zupełnie inaczej znaczącą stronę. Zabiegany, osaczony przez różne konieczności i zależności żeński podmiot wydaje się całkiem wątpić w siłę własnego zapisu, w wagę własnych dokonań²⁰, ale język nie zgadza się z jego użytkowniczką. Wers „Trawa, trawa, trawa” wyraża przecież także umiejętność najprostszej poetyckiej zabawy, z jakiej bierze się każda twórczość²¹. Można usłyszeć w nim wołanie o pomoc, o życie, którego znakiem jest żywozielona roślina. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, że trawa u Miłobędzkiej funkcjonuje jako znak vitalności mimo wszystko – mimo albo przeciw śmierci, po stronie wiosennego zmartwychwstania. Taka rośnię w wierszu o incipicie „zaśpiewam ci przebudzanekę” z tomu *Po kryzysu* (2004):

zaśpiewam ci przebudzanekę:

pod ciężkim śniegiem na zielonej trawie... [M 319]

Wpisana w pierwszy wers nazwa gatunku literackiego związanego z wychodzeniem z krainy snu i ciemności (przebudzanka) subtelnie przywołuje kontekst

²⁰ Osobnym, wartym przytoczenia wątkiem twórczości Miłobędzkiej, na pewno związanym z konstrukcją jej podmiotu literackiego, jest wielokrotnie akcentowana przez badaczy tendencja do deprecjonowania własnej aktywności pisarskiej, co ujawnia się w tym, że autorka notowała w biegu, przy okazji, na ścinkach papieru, tak jakby wstydliwie skrywając potrzebę ekspresji literackiej. Za przykład niech posłużą słowa samej poetki: „Te moje teksty są zapisywane w czasie domowych zajęć, spacerów, zakupów, w pociagu, to nie są jakieś wielkie sesje czy seanse zapisów” (*Wszystko mi się gubi*. Z K. Miłobędzką rozmawia T. Mizerkiewicz. W zb.: *Wielogłos*, s. 678); „Piszę na wszystkim. Na ścinkach, na rachunkach, na pudełkach zapalek, w kalendarzykach. »Wiersz „powinien”, który w skrócie nazywam »Wróblem«, powstał zapisany wypaloną zapalną w lesie, na kawałku kartki, który znalazłam w kieszeni. Różnie zapisuję, ale często kawałeczkami, po dwa, trzy słowa, dwa, trzy zdania, podczas domowych zajęć. Rzadko »zasiałam do pisania«” (*Koń Apostoła Pawła*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W: *Borowiec, op. cit.*, s. 147); „Zapiski robiłam w trakcie zmiatania czy jakiejś pracy w ogrodzie. Zapisywałam na fatalnych strzępkach i śmieciach” (*Chwila wielkiego święta*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Sobolewska. „Dziennik Portowy” 2012 [nienumerowane pismo wydawane przez Fundację Europejskich Spotkań Pisarzy], s. 3. Cyt. za: E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Katowice 2014, s. 127).

²¹ Na zabawę jako źródło poezji w ogóle i swojej poezji Miłobędzka wielokrotnie wskazywała wprost, ale też poprzez własne wybory pisarskie, zajmując się teatrem dla niedorośli: „U nas w pisaniu czy reżyserowaniu widzi się od razu wielką służbę lub wręcz posłannictwo. Tymczasem u źródeł pracy twórczej powinna być jednak zabawa” (*Zabawa jest teatrogenna*. Z K. Miłobędzką rozmawia O. Błażewicz. W zb.: *Wielogłos*, s. 597). Zob. także K. Miłobędzka: *Teatr Jana Dormana. Kto jest kim w sztuce dla dziecka*. Oprac. M. Karasińska. Poznań 1990; *W widnokręgu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*. Wrocław 2008; *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*. Wrocław 2012.

zmarłychwstania albo, myśląc inaczej, przebudzenia duchowego – w sensie, jaki najsilniej wybrzmiał za sprawą słynnej w swoim czasie książki Anthony'ego de Mello²². Zielona trawa, witalna nawet wtedy, gdy bywa przykryta ciężkim śniegiem, szybko odzyskująca formę pod wpływem zmiany temperatury, to zapowiedź jutra, nadziei na wiosnę, życia wygrywającego zapasy z zimą. Nieprzypadkowo pewnie polska średniowieczna pieśń zaduszna zaczyna się od dystychu:

Dusza z ciała wyleciała
Na zielonej łące stała²³

Łąka z tego tekstu, interpretowana jako miejsce oczekiwania na dalszą wędrówkę w zaświaty i nawiązująca do psalmicznych obrazów zielonego pastwiska²⁴, stanowi także obraz roślinnego życia. Łąka i trawy jest u Miłobędzkiej całkiem sporo; np. w poematowym, rozlewnym utworze o incipicie „kurtyna, trud odsłaniania kurtyny” z tomu *Wykaz treści* częścią projektowanej scenografii staje się dywan-łąka („ostatni zza kulis wypada zielony, zwinięty dywan który się rozwija – jak łąka?”, M 176), a pomyślane małe domy są „zarośnięte w środku trawą” (M 182). Badająca pozaludzki świat Miłobędzka w wierszu o incipicie „przez którą widzi” w tomie *Imiastowy* (2000) frapująco pyta „(czy zielono być trawą?)” (M 232), otwierając tym samym w potencjalnym czytelniku ciekawość podszytą wyobraźnią, za sprawą której dekonstrukcji podlega ludzka aksjologia i logika. W matrycy zdania „czy dobrze być trawą?” w miejscu przysłowka określającego jakość bycia został umieszczony taki, który łączy się z ludzką percepcją tej rośliny, dzięki czemu w głowie czytelnika może się pojawić twórcze pytanie związane z fenomenem bycia zielonym/a, a więc przede wszystkim zawierającym chlorofil, barwnik umożliwiający fotosyntezę. Jak to jest być trawą? By takie pytanie wybrzmiało, konieczna wydaje się spora doza empatii i ludzkiej dojrzałości, bez której niewykonalne staje się wychylenie poza własną perspektywę. Miłobędzka, miłośnie zespolona ze światem nieludzkim, z tomu na tom nie tyle coraz lepiej, ile za każdym razem inaczej próbuje „wyjść z siebie”. Ta kolokwialna formuła, oznaczająca zarazem utratę panowania nad sobą, wściekłość, jak i ogromne staranie, by coś osiągnąć, dobrze opisuje ponawiane przez poetkę próby rozumienia fenomenu roślinnego żywiołu. Poczynając od cyklu *Anaglify*, w którym wstydlivy podmiot ukrył się za obrazami własnych obserwacji, każdy kolejny zbiór wierszy przynosi nowy sposób pytania o roślinne życie i jego związki z historią mówiącej w tych wierszach osoby.

Gdy czyta się poezję Miłobędzkiej chronologicznie, nie sposób nie dostrzec wagi symptomatycznie zatytułowanego tomu *Pokrewne* (1970), w którym wiersze *Roślinne* i *Chlorofil* stanowią mikrodyptyk otwierający zbiór. Anna Kałuża, interpretując pierwszy z wymienionych utworów, dojrzała wpisana weń „nieukierunkowaną i niekumulatywną koncepcję życia”²⁵, nie wspominała jednak, iż przy-

²² A. de Mello, *Przebudzenie*. Przygot. do druku J. F. Stroud. Przeł. B. Moderska, T. Zysk. Poznań 1996.

²³ T. Michałowska, *Polskie pieśni i dialogi eschatologiczne*. W: *Średniowiecze*. Warszawa 1995, s. 512.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 515–516.

²⁵ A. Kałuża, *Krystyna Miłobędzka: aludzkie*. W: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji*

miotnikowa ogólność tytułu oddaje także wyjątkowość organizmów zajmujących się fotosyntezą. Żywiół roślinny nie jest tym samym, czym mógłby być żywiół zwierzęcy czy nawet ludzki. W pogoni za rozstrzygnięciem interpretacyjnym zgubiła się gdzieś specyfika, unikalność egzystencji bytów czerpiących energię z ziemi, światła i powietrza. W wierszu *Roslinne* Miłobędzka, używając form nijakich („karmiło, co miało urodzić”, „będzie szło coraz głębiej”, M 57), wywołuje efekt narracji bezpodmiotowej. *Roslinne* „coś” rozwija się, rozplenia i rozmnaża, trochę przypomina nieustannie pracującą fabrykę życia. „Drgający kłęb”, „zielony miąższ” to wyrażenia oddające nieokreśloność roślinnej potencji, dlatego Kałuża może słusznie napisać, iż utwór *Roslinne* jest „próbą przybliżenia się do tego, co ulega ciągłym przemianom i nie zastężyło jeszcze w materię [...]”²⁶. Nie mogę się jednak zgodzić, iż chodzi tutaj o dowolne życie. Miłobędzka ewidentnie ma na myśli życie roślin, które jako jedyne na ziemi potrafią nakarmić się światłem i tym samym stanowią podstawę wszelkiego innego istnienia – każdy organizm oddychający tlenem lub odżywiający się (roślinożerca lub mięsożerca) zaciąga u nich dług nie do spłacenia. Może dlatego w wygłosie tekstu pojawia się zdanie „tym tylko są – gospodarzami w sobie [...]” (M 57), przekazujące to, jak podmiot widzi roślinne, co wyrażnie adresuje partykuła „tylko”, pomniejszająca możliwość kontaktu z mistrzami fotosyntezy. Obserwujemy także, iż pozycje człowieka oraz zwierząt okazują się pozycjami gości w świecie, do którego zapraszają rośliny. Miłobędzka na etapie tomu *Pokrewne* postrzega roślinne jako rodzaj siły, pozbawionej inteligencji w rozumieniu kierunku i celu działania, co stoi w dużej sprzeczności z dzisiejszą wiedzą na temat zdolności i możliwości roślin²⁷. Może temu służy zdepersonalizowana forma trzeciej osoby liczby pojedynczej lub mnogiej (to/ono, one)? Rzeczywiście, w efekcie czytelnik doznaje wrażenia kontaktu z bezosobową siłą, która się pomnaża. Każdy, kto patrzył na rośliny, uprawiał je lub żył z nimi pod jednym dachem, wie jednak, że – mimo podobieństw – na bardzo podstawowym poziomie pojedyncze egzemplarze różnią się między sobą. Nawet dwa okazy tego samego gatunku mają inny pokrój, inną liczbę liści, odmienne odcienie zieleni. Dlatego *Roslinne* wydaje mi się ucieczką przed rośliną w uogólnienie, poszukiwaniem idei roślinnego.

Utworem dopełniającym inicjalny wiersz z tomu *Pokrewne* jest *Chlorofil*, którego centralny temat to repetycja, odtworzenie w sztucznym materiale mechaniki życia. Ramę tekstu zbudowano w oparciu o pytanie retoryczne „jak to (można) powtórzyć?”, a pomiędzy jej ramionami Miłobędzka umieściła opis eksperymentu, za sprawą którego doznanie „bycia rośliną” zostaje ujęzykowane, przepuszczone przez pryzmat (specyficznej) sytuacji człowieka. Bo jak inaczej objaśnić takie zdania o charakterze skargi: „To rośnięcie płaskie na boki, jakie to męczące. Ciągłe

Jarostawa Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej. Kraków 2008, s. 195.

²⁶ *Ibidem*, s. 193.

²⁷ Na temat zdolności roślin do odbioru bodźców, ale też ich różnorodnych umiejętności, wynikających z konieczności przystosowania się do zmiany warunków życia, nazywanych także roślinną inteligencją, piszą D. Chamowitz (*Zmysłowe życie roślin. Podręczny atlas zmysłów*. Przeł. D. Wójtowicz. Warszawa 2012) czy M. Maeterlinck (*Inteligencja kwiatów*. Przeł. F. Mirandola. Kraków 2017).

zginanie łodyg w łuki niepodtrzymujące niczego” (M 58)? Kolejne utwory tomu przynoszą dowody na istotność kontekstu roślinnego, najbujniej rozplenionego właśnie w tym zbiorze. Przedstawienia roślin, utrwalone w języku, łączą się z tematami dyktowanymi przez ludzką kondycję. Żywiół roślinny wyraźnie dominuje, nasycając sobą metafory, frazy, ale też całe duże sekwencje obrazowe. Miłobędzka testuje tytułowe pokrewieństwo, sprawdzając, na ile roślinny sposób bycia, przefiltrowany przez ludzki sposób jego rozumienia, można wykorzystać do wyrażenia własnej sytuacji. Dlatego w wierszu *Dom* w zgodzie z intuicjami Gastona Bachelarda²⁸ struktura siedziby człowieka przypomina pień drzewa:

Trzyma mnie w swoim wnętrzu, nisko od korzeni do ciemności drzewa mój cień jego ruchem, cieniem, a pory roku pędzą w gęstwinę. Dotykam pierwszych ścian przez grubość lat, przez życia ubiegłe do kory, między kołyską i drzwiami w drewno twarde wryty przepływ. Ze skraju, z drgnienia ma wejście jedyne: wysoko po skórze drze płomieni do szumu w kołowrót zieleni, aż skrzypią ramiona. Gdzie dotknie polany, wyrębu w pamięci? [M 72]

Pisząca o związkach tego, co drzewne, z tym, co domowe i cielesne, Maja Jarnuszkiewicz zaakcentowała przenikanie się wymienionych sfer ze sobą, co dało według niej efekt zaskakującego zespolenia, skutkujący rozmnożeniem znaczeń i ich nakładaniem się na siebie²⁹. Obrośnięty szeregiem mitów kulturowych i sztywnych schematów obraz domu jako kolebki ludzkiego rozwoju został poddany w wierszu Miłobędzkiej przewartościowaniu. Już inicjalna fraza „Trzyma mnie w swoim wnętrzu” zadziwia swoją ambiwalencją. To z jednej strony opis aktu obejmowania, chronienia, a z drugiej uwiecznienia, zatrzymania w ciemności, wyjście z niej dokonuje się za sprawą połączenia metaforyki domu i drzewa, przez „kołowrót zieleni”, który, przypominając trochę drzwi obrotowe, wpisuje dom w ruch zamierania i odradzania się. Mnie natomiast zastanawia wygłos utworu w formie pytania („Gdzie dotknie polany, wyrębu w pamięci?”) ze względu na występowanie trudnego w kontekście domowym obrazu pnia, czyli resztki po żywym drzewie. „Wyrąb w pamięci” wydaje się tym jej fragmentem, który psychoanaliza nazywa wypartym, odciętym, wypchniętym ze świadomości w akcie obrony siebie³⁰.

Poszukując roślinnych tekstów w tomie *Pokrewne*, nie sposób ominąć wiersz *Ta jabłoń we mnie odkąd się zaczyna*, gdzie obraz kwitnącego drzewa skontrastowany został z fazą przekwitania i zawiązywania się owoców („Z białości ponad ogród czarną słyszę jabłkami zawężloną w kwiaty, przez śnieg nagle odbywam zielenie”, M 74; podkreśl. B. M.-F.). Kontakt z drzewem w ciągłym ruchu, pod dyktando siły wegetacji pozwala na akt autoanalizy, na wgląd w intymną sferę własną, na obudzenie wiosny w środku zimy, o czym komunikuje podmiot: „przez śnieg nagle odbywam zielenie”. Wygłosowe zdanie ujęte w cudzysłów, sugie-

²⁸ Na związki pokroju drzewa z budową ciała ludzkiego oraz strukturą domu (z piwnicą, częścią mieszkalną i strychem) wskazywał G. Bachelard (*Dom rodzinny i dom oniryczny*. Przeł. A. Tatarkiewicz. W: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Przedm. J. Błoński. Warszawa 1975, s. 320–321, 329).

²⁹ M. Jarnuszkiewicz, *Roślinne – cielesne – domowe. O kilku wierszach Krystyny Miłobędzkiej*. „Fragile. Pismo Kulturalne” 2020, nr 1/2, s. 70–80.

³⁰ Zob. *Wyparcie*. Hasło w: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*. Pod kierunkiem D. Lagache’a. Przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996, s. 368–372.

rujący jakiś rodzaj dystansu do tego, co jest w nim wyrażone, ewidentnie nawiązuje do rytmu i leksyki modlitwy kierowanej do Matki Boskiej. Zdanie „Zdarzyłaś mi ogród, w którym jestem dzieckiem, w śniegu cała, jabłek pełna i zakwitająca” (M 74) – ujawnia marzenie o symultanicznym wydarzeniu się zjawisk rozłączonych w czasie. Kwitnienie poprzedza owocowanie, choć owoc to tak naprawdę konsekwencja zapyłonego kwiatu, natomiast tutaj synchronicznie występują sygnały kilku pór roku: zimowy śnieg, jesienne owocowanie i wiosenne kwitnienie. Ta cudowna koincydencja wydaje się efektem uruchomienia dziecięcej optyki, zgodnie z którą niemożliwe staje się możliwe.

Pozostając jeszcze chwilę przy roślinie zaproszonej do tego tekstu, należy zauważyć, iż wybór jabłoni jest silnie kulturowo nacechowany. Święte drzewo Gallow, źródło zakazanego owocu z ogrodu Eden, ale także po prostu gatunek, którego owoce, nasiona i korę ludzie wykorzystują od wieków – to kontekst uruchamiany przez wiersz Miłobędzkiej. Roślinne w człowieku byłoby jakąś formą reakcji na widoczną, obserwowaną zmienność organizmów fotosyntezujących, ich wegetacyjny taniec w rytm słońca i pór roku. Pomimo tego, iż rośliny z reguły pozostają przez całe życie w tym samym miejscu, przytwierdzone do podłoża korzeniami, rok po roku przechodzą cykl od wypuszczania liści, przez kwitnienie, owocowanie, aż do zimowego zamykania. Oczywiście, dotyczy to roślin umiarkowanej strefy klimatycznej, które dużo wyraźniej niż tropikalne – wiecznie zielone, hodowane przez nas w mieszkaniach – zaznaczają swoją coroczną metamorfozę. Zgodnie z typologią Arystotelesa roślinna część duszy ujawnia się we wzroście, pobieraniu pokarmu i rozmnażaniu, czyli w najbardziej podstawowych przejawach wszelkiego życia. Dopiero na tej podstawie nadbudowują się funkcje nazywane przez filozofa zmysłowymi (zwierzęcymi) i rozumnymi (ludzkimi)³¹. Oczywiście, Stagiryta nie mógł wiedzieć tego, co mozolnie odkrywa nauka dopiero dzisiaj, że rośliny czują, komunikują się, silnie reagują na różnorakie bodźce. „Ta jabłoni” z tekstu Miłobędzkiej oznacza figurę „korzenia życia”, najważniejszej, twórczo dziecięcej zdolności do powtarzanej wciąż odnowy. Poetka wiąże ją też z konkretnym, pamiętanym drzewem z dzieciństwa:

Ta jabłoni to jedyna na świecie jabłoni ogrodu mego dzieciństwa w Margoninie. [...] Zespolenie z tą jabłonią to nie tylko zespolenie z innym. Najpierw z sobą (mnie dorosłej ze mną dzieckiem?)³²

Z utworem *Ta jabłoni we mnie odkąd się zaczyna* w tomie *Pokrewne* sąsiaduje wiersz *Matka*, w którym również frapująco zaznacza się roślinne obrazowanie związane z wegetacyjnym kołowrotem. Podmiot tego utworu mówi:

Jesteś – moje gniazdo na pamięć, naszej ciemności trawa wspólna, z siebie tajemnej dałaś mi wyjść, okruh mroczny w wirowanie światła.

Ty nie znasz swej wielkości, twoje ziarno niepojęte, nam na kielek w głębi ciebie porzucone. Jesteś – między nasieniem i głodem, jesteś – ogród przybywający tobą bez tchu.

Stworzenia twoje znaczysz żarem, w siebie nachylasz czarne złoża, nimi splonąłeś do sosen, do

³¹ Arystoteles, *O duszy*. Przekł., wstęp, przypisy, skorowidz P. Siwek. [Wyd. 2]. Warszawa 1988, s. 79–86.

³² K. Miłobędzka, *tyle tego Ty*. W: *znikam jestem*, s. 62.

sarny, teraz wybuchają z ciebie, pierwszym ogniem liżą twoje ślady, w pióropuszcach stajesz i w skrzydłach.

Jesteś – drzewem w owocu zanim pakiem, kwiatem jeszcze korzeniem, zacznem, pęknięciem w kamieniu, własnym chwytem z dna, czy czułaś wszystko?

Jesteś wokół mnie, kiedy nazwać cię nie potrafię, pierwszy liść pokazałaś, rozwarłaś lato na upał i cień, a we mnie były złączone, jesienie swoje dźwigasz, a mnie lęk o czerwie, o czerwienie, coraz ciałniej w serce. I nie umiem ciebie z mojej zimy wyprowadzić.

Biegło uwieźło Twoje w Tobie zapłatane, Ty Ciebie moje w krąg swój rozpoczynasz, nieustający krąg swój zataczasz we mnie, wieczny szelest. [M 75]

Związek matki i córki z tego wiersza, ale także z innych tekstów poetki, został silnie ufundowany na metaforyce organicznej – za jej sprawą prywatna mitologia łączy się z symboliką i obrazowaniem charakterystycznymi dla archetypowych wyobrażeń macierzyństwa (kompleks Wielkiej Matki). Sama Miłobędzka, po latach komentująca ów tekst, zwróciła uwagę na własną młodzieńczą beczelność, dzięki której pozwoliła sobie na utożsamienie swojej matki z całą naturą, choć już ideę bycia dzieckiem wobec świata przyrody uznała za wciąż aktualną³³. Symptomatyczne wydaje się pięciokrotne powtórzenie drugiej osoby czasownika „być”, szczególnie ciekawe w poezji kogoś, kto programowo komplikuje własne „jestem”, jak choćby w króciutkich tekstach z tomu *dwanaście wierszy w kolorze* (2012): „połamane poskręcane [j e s t e m] / gdzie mi tam do twojego [j e s t e ś]” lub „[JA?] / mnie już nie może bardziej nie być”³⁴. O problematyczności kategorii podmiotowych w tej poezji tak pisała Ewelina Suszek:

Kwestia podmiotowości w poezji Krystyny Miłobędzkiej jest nader złożona, a „rozpacziwa gramatyka ja”³⁵, wariacje wokół „najbardziej szaleńczego zaimka”³⁶ oraz potęgowanie i kontaminacje postaci podmiotowych³⁷ prowadzą do zdumiewająco różnych lektur. Interpretatorzy tej twórczości wysuwają rozmaite, często sprzeczne ze sobą wnioski. Z jednej strony bowiem wskazują na „wyraźny projekt tożsamościowy”³⁸, realizację „ja” sylleptycznego³⁹, silną podmiotowość⁴⁰, „wielokrotny auto-

³³ Miłobędzka (*konieczność mówienia nowych*. W: *znikam jestem*, s. 16) komentuje: „To utożsamienie własnej matki z całą naturą jest zwykłą młodzieńczą beczelnością, którą wtedy miałam. Dobrze się czyta, ładnie słyszy. Są tu i niecodzienne słowa, i uroczysty ton. Czy można o ogromie i wspaniałości natury mówić inaczej, nie czując się jej dzieckiem? Czy w ogóle można o tym mówić? Ale przecież pragnienie ogarnięcia, zrozumienia niejasnej całości, w której się jest, nigdy człowieka nie opuszcza”.

³⁴ K. Miłobędzka: *** (*połamane poskręcane jestem...*): *** (JA?...). M 358, 259. W nawias klamrowy ujęto słowa, które w tekście oryginalnym są zapisane niebieską czcionką, a w nawias kwadratowy – czerwoną.

³⁵ Określenie A. Kałuży (*Więcej matki*. W zb.: *Wielogłos*, s. 239).

³⁶ Określenie T. Karpowicza (*Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*. W: T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy* [Oak Park / Puszczykowo / Oak Park]. Wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenia K. Miłobędzka. Oprac., przygot. materiałów do druku J. Borowiec. Wrocław 2011, s. 199).

³⁷ Zob. Bogalecki, *op. cit.*, s. 490–491.

³⁸ K. Kuczyńska-Koschany, *Po krzyku, przed wierszem. O zapisach poetyckich Krystyny Miłobędzkiej*. Rec.: K. Miłobędzka, *Po krzyku*. Wrocław 2024. W zb.: *Wielogłos*, s. 225.

³⁹ Zob. M. Malczewski, *Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia*. W zb.: jw., s. 421–422.

⁴⁰ Zob. *ibidem*, s. 422–423.

portret⁴¹, a nawet dziecięcy i twórczy egocentryzm⁴². Z drugiej natomiast – zwracają uwagę na autoportret zaprzeczony⁴³, brak autoidentyfikacji, огоłoconą z jednostkowych atrybutów „jaźń medytującą”⁴⁴, podkreślają ahumanistyczny charakter twórczości⁴⁵, dynamiczną, rozproszoną, wycofaną, pozbawioną stabilnej podstawy, wręcz „roztartą na pył” podmiotowość oraz skulone i niepewne, ale jednak wychylające się ku światu „ja”⁴⁶.

Organiczne metafory z wiersza *Matka* w takim kontekście znaczą dodatkowo – i to niekoniecznie bezwzględnie pozytywnie. Splątanie matki i córki, wypowiedziane za pomocą figur roślinnych, ale także mineralnych, otwiera ten tekst na sferę chthoniczną oraz umożliwia stawianie pytań związanych z pochodzeniem każdej podmiotowości, wynikającej z bezpiecznej relacji z pierwszym opiekunem, najczęściej rodzicielką. Potęgą lirycznego „ty”, jego początkowa ambiwalencja⁴⁷, zupełnie przysłania liryczne „ja”, które oddaje się litanijnej nieomal pochwalie własnego źródła. Wegetacyjny ruch, w jaki uwikłany czuje się podmiot, oraz kosmiczna perspektywa uruchamiana poprzez frazy typu: „okruch mroczny w wirowanie światła”, „w siebie nachylasz czarne złoża”, „w pióropuszcach stajesz i w skrzydłach”, pozwalają myśleć o adresatce tekstu nie tylko jako o ludzkiej matce, ale także jako o sile, z której każda ludzka matka bierze moc rodzenia i opiekowania się swoim potomstwem. Wiele spośród opisujących ją obrazów czerpie potencjał ze znajomości metamorfozy, jakiej podlegają rośliny, poczynając od ziarna, przez kiełek, pąk, kwiat, aż po owoc. Wygłosowy „wieczny szelest” można czytać jako uznanie udziału podmiotu w procesach przemiany, cichy dźwięk potwierdzający włączenie osoby ludzkiej w cykl życia, jakim ona sama podlega, ale też które może obserwować, przyglądając się organicznemu światu.

Analizowane trzy utwory *Dom*, *Ta jabłoń we mnie odkąd się zaczyna* i *Matka* (oraz dyptyk *Roślinne* i *Chlorofil*) pozwalają uchwycić zasadę tomu *Pokrewne*, w którym za pośrednictwem celowo stosowanych zabiegów językowych (komplikowanie

⁴¹ J. Gradziel-Wójcik, „...zapisać siebie ciebie”. O poezji „metacodziennej” Krystyny Miłobędzkiej. W zb.: *Wielogłos*, s. 473.

⁴² Zob. *Umknąć z języka*. Z K. Miłobędzką rozmawiają E. Obrębowska-Piasecka i V. Szostak (wypowiedź A. Falkiewicza). W zb.: jw., s. 641.

⁴³ Zob. A. Kałuża, *Prezentacje Ja: „żadna i liczna”*. O „Imiesłowach” Krystyny Miłobędzkiej. W zb.: *Miłobędzka wielokrotnie*. [Red. P. Śliwiński]. Poznań 2008, s. 111.

⁴⁴ Zob. J. Giza-Stępień, *Przed wierszem, po krzyku, po-słowie?* Rec.: K. Miłobędzka, *Po krzyku*. Wrocław 2024. W zb.: *Wielogłos*, s. 201–202. – Kałuża, *Więcej matki*, s. 240–241. – A. Świeściak, *Gubione, mgliste, przejrzyste*. Rec.: K. Miłobędzka, *gubione*. Wrocław 2008. W zb.: jw., s. 295.

⁴⁵ Zob. J. Skurtys, *Zamiast Szymborskiej?* Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce. „Przestrzenie Teorii” nr 28 (2017), s. 208–209.

⁴⁶ E. Suszek, *Przeźroczyste. „U-bywanie” i „u-chodzenie”*. W: *Figuracje braku i nieobecności*. Miłobędzka, Białoszewski, Koziół. Kraków 2020, s. 85–86. Na temat wycofanego, ale zorientowanego na poznanie „ja” zob. J. Gutorow, *Powrót?* W zb.: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 16. – M. Larek, *Nie. O pewnym aspekcie poezji Krystyny Miłobędzkiej*. W zb.: jw., s. 70. – E. Winiecka: *Prze-czytać niezapisane – lektura niemożliwa?* W zb.: jw., s. 35–50; *Lingua defectiva, czyli język Innej w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. W zb.: *Wielogłos*, s. 462. – Bogalecki, op. cit., s. 58. – Świeściak, op. cit., s. 295. – A. Zasępa, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Wrocław 2016, s. 169–178.

⁴⁷ Liryczne „ty” jest zarazem gniazdem (bezpieczeństwem, przynależnością, źródłem pokarmu) i głodem (brakiem).

składni, rozrywanie stałych połączeń frazeologicznych na rzecz nowych, zaskakujących) ujawniona została łączność ludzkiego podmiotu ze światem pozaludzkim. Gdyby podtrzymywać metaforę słoów drzewa w myśleniu o tych wierszach, tom *Pokrewne* byłby szczególnie dobrym rokiem dla twórczej miazgi poezji. Kolejne zbiory przynoszą powolne upraszczanie dykcji Miłobędzkiej, choć wciąż wybrzmiewa w nich charakterystyczna dla poetki ambiwalencja w zakresie relacji z językiem. Z jednej strony obserwujemy mocowanie się z nim, próby przechytrzenia go, wypowiedzenia treści bardziej skomplikowanych niż wpisane weń schematy poznawcze, z drugiej strony mimo wszystko te próby muszą choć częściowo się nie powieść i zaprowadzić tę poezję w stronę hermetycznej niezrozumiałości lub uproszczeń innego typu. *Summa summarum*, uciekając przed pułapkami języka, Miłobędzka wpada w inne, zastawione przez siebie.

W kolejnym (po zbiorze *Pokrewne*) tomie *Dom, pokarmy* (1975) w wierszu zaczynającym się od słów „Pajęczyny, kurz” dwukrotnie pojawia się ciekawe pytanie retoryczne, ujawniające związki refleksji metajęzykowej, wpisanej w tę poezję, z roślinną problematyką. Miłobędzka zastanawia się: „Jakimi słowami mam do ciebie mówić? Drzewami mówić?” (M 130). W wygłosie jak echo powróci jeszcze raz pytanie „Drzewami mówić?” w kontekście znużenia językiem nazywanym „gadką szmatką”, czyli mową bez sensu, pustą, niewiele komunikującą. Dwukrotnie przywołane tajemnicze zdanie odwołuje się do pojęcia „drzewa”, które ze względu na swoje rzeczywiste odniesienie w postaci żywej rośliny o monumentalnym pokroju i charakterystycznej budowie, zestawianej z sylwetką człowieka, ale też wykorzystywanej jako „zasadniczy element licznych mitów kreacyjnych i modeli wszechświata, w szczególności tych powstających w społecznościach funkcjonujących już w ramach rozgałęzionych struktur hierarchicznych”⁴⁸, sprawia, że „mówienie drzewami” staje się antytezą pustego mówienia. Gdyby prześledzić kolejne użycia tej formuły, okazałoby się, iż poetka jest wyjątkowo wierna idei drzewnej mowy, którą zdarza się jej przekształcać, badając jej różne możliwości. W wierszu o incipicie „próbowałam siebie powiedzieć całym lasem” z tomu *gubione* (2008) napisała:

próbowałam siebie powiedzieć całym lasem

chciało się powiedzieć synem, wnukiem

mówiło siebie słońcem, wiatrem

chmurą [M 341]

Inicjalny wers z racji jego pierwszoosobowego charakteru odcina się od reszty trzecioosobowego tekstu. „Ja” staje naprzeciw świata i jego sił, takich jak żywioły, ale też genetyczna sztafeta. Słowo „las” czytać można jako sygnał podmiotowej złożoności, dla jej określenia natomiast potrzebny okazuje się niezwykle skomplikowany leśny organizm. Zresztą czasownik „próbowałam” oznacza działanie niekoniecznie zakończone sukcesem, raczej drogę, na której, póki się żyje, zawsze się jest. Z kolei w mocno konceptualnym i stylizowanym na dziecięcą zabawkę

⁴⁸ R. Mabej, *Drewniane manekiny, Kult drzew. W: Roślinny kabaret. Botanika i wyobrażenia*. Przeł. M. Witkowska. Warszawa 2018, s. 67.

tomie *dwanaście wierszy w kolorze*, w utworze o incipicie „(mówiące mnie drzewo?)” odnaleźć można wyznanie odwracające antropocentryczny porządek:

(mówiące mnie drzewo?)

z ilu drzew <to j e d n o> widzę?

wreszcie raz powiedzieć

<w i d z e> [M 366]⁴⁹

Podmiot tych wierszy wcześniej pytał o możliwość mówienia drzewami, czyli wyrażania tego, co istotne. Dalej, by przedstawić własną mozaikową strukturę⁵⁰, używał pomocy lasu. I w końcu następuje odwrócenie. To nie „ja” mówi, to ono jest mówione, a podmiotem staje się drzewo, choć Miłobędzka nie byłaby Miłobędzką, gdyby i w tej sytuacji nie skomplikowała wypowiedzi ponad miarę. Mogłaby przecież napisać „drzewo mnie mówi”, sytuując w pozycji podmiotu roślinę, ona jednak posługuje się lubianym przez siebie imiesłowem, formą odczasownikową, która łączy potencję określeń rzeczownika, nazywających cechy i stany osób oraz rzeczy, ze smakiem działania, związanym z grupą orzeczenia. Wypowiadające podmiot drzewo, mimo znaku zapytania i nawiasu, sugerujących niepewność tej konstatacji, pełni funkcję lustra, to dzięki niemu można potwierdzić własne istnienie, oprzeć się na drzewnej sile i stałości w swoim ludzkim rozedrganiu. Tekst dotyczy również problemu postrzegania i związanych z nim błędów, wynikających z pośpiechu, a także schematów, jakie każdy z nas w ciągu całego swojego życia wypracowuje, by szybciej reagować na to, co zjawia się w polu widzenia. Miłobędzka upomina się o dostrzeżenie tego jednego, konkretnego drzewa, zaniepokojona, iż nigdy nie widzimy dość uważnie, zawsze posiłkując się protezami uprzedzeń, wcześniejszej wiedzy i przeszłych doświadczeń. Marzenie o możliwości zobaczenia „tego jednego drzewa” zderza się z niedoskonałością ludzkich zmysłów, które rejestrują tylko wycinek wieloaspektowej i ruchliwej rzeczywistości, jaką jest żywa roślina, pozostająca w nieustannym dialogu ze środowiskiem (pogoda, gleba, zwierzętami i innymi roślinami) oraz będąca w trakcie permanentnej metamorfozy, co wynika z ruchu vegetacji, ale też z kolei życia tego konkretnego organizmu. Trud patrzenia na ciągle zmieniające się drzewo finezyjnie opisał Friedrich Nietzsche:

nie jesteśmy dostatecznie subtelni, by dostrzec przepływ najprawdopodobniej absolutnego stawania się; wieczne istnieje jedynie dzięki naszym prymitywnym zmysłom, które ujmują i sprowadzają rzeczy do tego, co wspólne, podczas gdy w tej formie nic nie istnieje. Drzewo jest w każdej chwili czymś innym, my zaś mówimy o formie, ponieważ nie jesteśmy w stanie uchwycić subtelności absolutnego ruchu⁵¹.

⁴⁹ W nawias ostrokatny ujęto słowa, które w tekście oryginalnym są zapisane zieloną czcionką.

⁵⁰ Metafory mozaiki w odniesieniu do podmiotowości wpisanej w wiersze Miłobędzkiej używa Bogalecki (*op. cit.*, s. 413).

⁵¹ Cyt. za: R. Barthes, *Teoria tekstu*. W zb.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. Wyd. 2, zmien. i popr. T. 4, cz. 2. Kraków 1996, s. 208 (przeł. A. Milecki).

Nietzscheańska obserwacja sytuuje się blisko przekonania Miłobędzkiej o konieczności nieustannego ścigania się z ruchliwością życia⁵². Szukając u poetki kolejnych tekstów istotnie wychylonych w roślinną stronę, na pewno nie można przeoczyć dwóch niedużych utworów z tomu *Po krzyku*. W pierwszym z nich – o incipicie „nie masz imienia, nie masz miejsca” – zaakcentowana została bezimiennosc pozaludzkiej rzeczywistości:

nie masz imienia, nie masz miejsca
mów do siebie piasku, trawo

plączesz?
kto słyszał plączącą łąkę? [M 276]

Wygłosowe pytania o charakterze retorycznym akcentują ludzki sposób postrzegania świata nieludzkiego, którego konstytutywną cechą wydaje się używanie kategorii związanych z człowieczym trybem istnienia w odniesieniu do – w tym przypadku – łąki, czyli zbiorowiska różnych roślin oraz związanych z nimi odmiennych organizmów. Prosta antropomorfizacja „plącząca łąka” pozwala w sposób emocjonalny, czyli łączący silną relacją, mówić o tym obiekcie przyrodniczym. To nie jest łąka rozumiana jako obiekt estetyczny, biologiczny czy scalony z topografią danego terenu, Miłobędzka akcentuje inną jej jakość – zaprasza do wejścia w empatyczną interakcję z terenem porośniętym przede wszystkim trawą. Jednocześnie czytelnik musi zauważyć, że jego ludzki świat jest podobny do świata roślin, którym na ogół odmawia się uczuciowości i tym sposobem unika się potencjalnych dylematów natury etycznej⁵³. Oczywiście, łąka nie zapłaczę tak jak człowiek, ale w akcie wychylenia w jej stronę – poprzez błąd natury logicznej, jaki staje się podstawą metafory⁵⁴ – zyskujemy afektywny, pełen empatii stosunek do rzeczywistości nieludzkiej, jaką ona reprezentuje. Miłobędzka za chwilę, w tym samym tomie, w wierszu o incipicie „nie jestem dalej ani bliżej”, wypowie znamienity szereg słów: „matko dziecino sestro trawo!” (M 278). Za jego sprawą pośród określeń związanych z ludzkimi relacjami umieszczona została roślina. Ten zabieg poetycki można rozumieć co najmniej dwojako – albo w kontekście zrównywania wartości świata ludzkiego i pozaludzkiego, albo jako hiperboliczną pochwałę istnienia roślinnego, dla specyfiki którego brakuje po prostu słów. Przytoczony przeze mnie wers do-

⁵² Suszek (*Szybkość, pośpiech, kompresja*, s. 60) rozpoznaje, że ruch w poezji Miłobędzkiej: „trakowany jest niczym najgłębsza zasada życia: »W kołysce świata / jesteś, w wirze przemiany!« [...] liryka zaś – w mniemaniu poetki – jest wiedzą o nim [...], jego zapisem, a nawet próbą stawiania się nim”. Sama Miłobędzka (*w biegu szukam słów*, s. 31) tak mówiła o swoim rozumieniu związku życia i ruchu: „Życie jest ruchem. O życiu mówimy przecież tak: życie biegnie, płynie, ucieka, leci, toczy się, rodzi, odradza. Nie stoi, nie siedzi, nie śpi. Zapisywanie ruchu to zapisywanie życia. Będę próbowała mówić o języku, który chce być ruchem”.

⁵³ Ciekawy tekst literacki podejmujący wątek powinności etycznych wobec rośliny to krótki esej J. Kotta, zatytułowany *Aloes (Aloes. Dzienniki i małe szkice*. Wyd. 2, przejr. przez autora. Warszawa 1997). O sztuce, która korzysta z roślin, także eksperymentując na nich, pisała M. Bakke w książce *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Wyd. 2. Poznań 2012).

⁵⁴ Tak W. Forajter (*Wśród tropów i figur*. W zb.: *Retoryka*. Red. nauk. M. Barłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek. Warszawa 2008, s. 116) komentuje konstatacje R. Jakobsona na temat metonimii i metafory: „U podstaw mowy poetyckiej stoi więc błąd, zaś funkcja estetyczna stanowi niewłaściwe – z punktu widzenia tzw. normy językowej – użycie słowa [...]”.

myka dwustrofową całość, traktującą o enigmatycznie naszkicowanej potencji o cechach macierzyńskich, boginicznych (bez początku i końca, ani bliska ani daleka, nie do wyrażenia). W tym kontekście ostatnie słowo w wierszu użyte w formie wołacza – „trawo” – znaczy dodatkowo, jako nazwa rośliny o niebywalej, wręcz niezniszczalnej witalności.

Na szczególną uwagę z racji podejmowania roślinnego tematu zasługuje także utwór o incipicie „Jestem” z ważnego dla poetki tomu *Pamiętam (zapisy stanu wojennego)* (1992), w którym uwidacznia się status podmiotu tej poezji, wchodzącego w symbiotyczne więzi z innymi oraz światem, a przez to pozostającego w ciągłym tańcu zgodnie z regułami gry „pojawiam się i znikam”⁵⁵. Sama autorka tak skomentowała genezę i znaczenie wiersza:

Zdarzone i zapisane w 1982 roku w jesieni, w pierwszej jesieni stanu wojennego. Przyjechałam do chorej matki, do domu nad rzeką, w którym w młodości przez lata mieszkałam. Popatrzyłam przez otwarte okno [...]. Pisany na skrawkach udartego papieru, w wielkim pośpiechu, tak mówił się bez zatrzymania cały tekst, bez jednej poprawki. (Pisany bez myśli o pisaniu. Bez myśli o czymkolwiek.)

Jestem. I kropka. To cała tajemnica szczęśliwego życia. I zen o tym mówi, i Jan od Krzyża. To dane jest nam wszystkim po to, żebyśmy wiedzieli, jakimi moglibyśmy być. Jakimi powinniśmy być. „Cała ale całej nigdzie nie ma”. Stracić siebie to zyskać siebie. I... – duża kropka⁵⁶.

Ów utwór odsłania moment doświadczenia „ogromnego my”⁵⁷, które związać można z działalnością Solidarności, aktami dobroczynności i samopomocy, z wielkim narodowym poruszeniem, jakie wydarzyło się w efekcie ogłoszenia w Polsce stanu wojennego w grudniu 1981. Dla poetki to moment szczególnie ważny, o czym świadczy cały tom *Pamiętam*, ujawniający zanurzenie w doświadczeniu wspólnotowym⁵⁸. Jego istotną częścią stał się wówczas udział w obrzędach mszy świętej. Opowiada o tym wiersz zaczynający się od słów „to jest ogromne my”:

to jest ogromne my w którym rodzisz się drugi raz w życiu

tak wygląda

tak oddycha

tak mówi

mówi my, klęczy my, wstaje my, śpiewa my (nie zapomnij tej sierpniowej mszy w zajezdni przy Wejherowskiej)

jesteś my [M 192]

O sile owego doświadczenia wspólnotowego dobitnie mówi też tekst o incipicie „Ogromne my, w którym staję pierwszy raz w życiu” (M 194–197). Pomiędzy wier-

⁵⁵ Książka, złożona z zapisów czterech wieczorów autorskich poetki, nosi znamienity tytuł *znikam jestem*, świetnie oddający naturę podmiotowej instancji jej wierszy.

⁵⁶ Miłobędzka, *tyłe tego Ty*, s. 65–66.

⁵⁷ Określenie „ogromne my” pochodzi z wierszy Miłobędzkiej o incypitach „to jest ogromne my” (M 192) oraz „Ogromne my” (M 194).

⁵⁸ Miłobędzka (*tyłe tego Ty*, s. 63) wspominała: „Solidarność dla mnie i dla wielu to przede wszystkim czas »Wielkiej Wspólnoty«. Wielki czas wspólnoty. Nie tylko okropność stanu wojennego”.

szami o ogromnym, wspólnotowym „my” znajduje się w tomie utwór zaczynający się od słowa „Jestem”, pochwała doznania „bycia współ-”. Co szczególnie ciekawe w odniesieniu do wątków roślinnych, pośród wielu dookreśleń wspólnotowego doznania występują także przymiotniki „współzielona” i „współdrzewna”, ale także „współpłynna z rzeką” (M 193). Podmiot tego wiersza wydaje się specjalizować we współistnieniu, byciu wspólnym z innym bytem czy bytami (również pozaludzkimi), we wchodzeniu w relację przypominającą symbiozę. Radosne poczucie istnienia wyrażone po prostu za pomocą pierwszej osoby czasownika „być”, tak rzadkiej w poezji Miłobędzkiej, to przypuszczalnie moment zespolenia z odmiennym stworzeniem, które wypełnia jakąś kluczową lukę w konstytucji podmiotu. Poetka, komentująca ten wiersz, powołała się na skrajnie różne tradycje duchowe – buddyzm zen i mistykę chrześcijańską, w których pojawia się moment opróżniania siebie z ego, czemu towarzyszą zupełnie odrębne wyobrażenia skutków tego aktu. Wydaje mi się jednak, że w wierszach Miłobędzkiej nieustanne poszukiwanie, zasłanianie, negowanie siebie ma niekoniecznie duchową proveniencję, wiążąc się silnie z figurą matki, z doznaniem bycia częścią macierzyńskiej całości, z której bezpieczne wyjście owocuje stabilną tożsamością. Charakterystyczne dla owej poezji i podmiotu tych wierszy przekonanie o niezbędności umniejszania własnego „ja”, jak choćby w utworze o incipicie „jestem do znikania” kończącym się znaczącym wyznaniem „jestem wszystkim czego nie mam / furtką bez ogrodu” (M 312), stoi w sprzeczności z nieustannie ponawianymi tom po tomie, wiersz po wierszu aktami wypowiadania siebie, zszywania z kawałków, wsłuchiwania się we własny, często wewnętrznie sprzeczny głos. Ważną rolę we wskazanym procesie odgrywają rośliny, których bezsłowna i trwała obecność przypomina o pełnych podstawach życia, kojarząc się z nieugiętością istnienia, o jakiej Miłobędzka mówiła z wielkim szacunkiem:

Wierzę w „nieugięte życie”, w to, że ono bez moich decyzji mnie poniesie, poprowadzi. Nie wiem, ocali, zniszczy, wszystko jedno. Trzeba się tylko dać nieść. Najgorzej mieć pomysł na siebie, bo wtedy coś, co mnie w tej chwili spotyka, uważam za dobre albo złe – a przecież nie wiem, nie znam dalszego ciągu. Nie można wykalkulować swojego życia, wymyślić siebie naprzód. Nie bardzo rozumiem ludzi, którzy martwią się przyszłością albo oglądają się do tyłu.

[...] Jesteśmy przeznaczeni do znikania⁵⁹.

Filozofia wyrażona w przywołanym fragmencie łączy ufność wobec życiowej siły z fatalistycznym lub może tylko realistycznym przekonaniem o ludzkiej skończoności. Zdanie „Jesteśmy przeznaczeni do znikania” jak echo przywołuje inne, już przeze mnie analizowane, powtarzane przez poetkę – „Na każdym obrazku zastąpi mnie trawa”. Rośliny – których witalność i samożywność stały się pokarmem dla ludzkiej wyobraźni, wypowiadającej się poprzez mityczne obrazy i obrzędowe rytuały – w wierszach Miłobędzkiej ratują przed rozpaczą, ucząc, jak nieustannie powtarzać cykl odnowy⁶⁰, próbować, będąc sobą, wyjść poza sie-

⁵⁹ Krystyna. *Trud odślaniania*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W: Borowiec, op. cit., s. 21.

⁶⁰ O nim Miłobędzka (w *biegu szukam słów*, s. 35) pisze: „Rodzenie, umieranie, rodzenie, umieranie – ten nieustanny ruch życia obejmuje nas i wszystko, co istnieje. Ciąg zmieniających się

bie⁶¹, szukając właśnie w języku zagubionej furtki do ogrodu. Neoawangardowy charakter tej twórczości pozwala uznać właśnie język za pełnoprawnego bohatera poetyckiego *theatrum*. Bardzo trafnie o statusie słowa w poezji autorki tomu *wszystkowiedze* (2000) pisał Jakub Skurtys:

Za materialnym, somatycznym lub biologicznym ujęciem języka idzie zatem wiersz rozumiany jako równorzędny byt, jako wydarzanie się pewnej formy życia, nie zaś językowo spetryfikowana relacja o czymś. W pełni koresponduje to z głównym założeniem całej poezji Miłobędzkiej: pisanie nie o czymś, ale pisanie czegoś/siebie, wespół z czymś/kimś, pisanie o próbach zdania relacji z samego zapisu jako ułomnego zdarzenia życia⁶².

język jest nie tylko niedoskonałą konstrukcją rozumu, która nie pozwala nigdy zrozumieć innego świata, ale że jest on również organicznym sposobem istnienia, bliskim oddechowi i ciału, i że zdając relację z jego niemożliwości, piszemy zarazem o fundamentalnej płaszczyźnie porozumienia z tym, co jest języka pozbawione⁶³.

Sama poetka podobnie mówiła o swoim pisaniu, spajając język z resztą ciała:

Jestem ze swoim pisaniem połączona organicznie. Piszę niemal całym ciałem, to ono ma ten tekst, ten obraz. To jest sprawa nie tylko samej głowy, o wiele bardziej zetknięcia czułością z innym⁶⁴.

Bardzo źle zdaję sobie sprawę z własnych zmysłów. Uważam, że mam je trochę w słabym stanie. Jestem w tym nieuważna, nieporządna. Kiedy zapisuję, to koncentruję się na tym, w jaki sposób świat do mnie dociera. Wtedy wiem, że to bardziej widzę, to słyszę, a to dotykam. Pewnie przez tę koncentrację zmysły tak często występują w mojej poezji. Na co dzień mam złe stosunki z własnym ciałem⁶⁵.

Tak komentowana poezja jawi się jako szczególna ścieżka integracji porządku myśli i związanego z nim słowa z porządkiem somatycznym, w którym język stanowi organ ciała. Mowa, chociaż zdaje się ograniczać, a nawet dręczyć podmiot, staje się równocześnie formą ekspresji jedyne w swoim rodzaju, niepowtarzalnego fenomenu życia, jakim jest „ja” liryczne tych wierszy. I wprawdzie podmiot celowo domyślny owej poezji wielokrotnie akcentuje własną nieistotność, jednak jego wybory stylistyczne i formalne dowodzą, że powoli godzi się ze sobą. Droga twórcza Miłobędzkiej prowadząca od wysoce skomplikowanych, czasem bardzo hermetycznych wierszy lingwistycznych, przez zabawy w rodzaju tomów *wszystkowiedze* czy *dwanaście wierszy w kolorze*, aż do ostatnich wyciszonych, medytacyjnych miniatur snuje historię kogoś, kto cały czas poszukuje języka, by zasłonić siebie, wypowiadając siebie⁶⁶. Jedno ze wspomnień poetki doskonale

pokoleń, ciąg przemian. »W ciągu ro i ro« rodzenia i rodzenia się, czy »roz«, które nazywamy rozwojem, dzieje się każde życie. Nieprzerwany krąg »teraz wieczności«, która jest tu, na ziemi. Innej wieczności nie znam. Innej pewnie nie mamy”.

⁶¹ Zob. *ibidem*, s. 26: „[...] każdy piszący jest ograniczony sobą i tylko próbuje poza siebie za każdym razem troszeczkę wychodzić”. Podkreśl. B. M.-F.

⁶² Skurtys, *op. cit.*, s. 211.

⁶³ *Ibidem*, s. 218.

⁶⁴ *Jesteś samo śpiewa*, s. 7.

⁶⁵ *Po drugiej stronie słów*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W zb.: *Wielogłos*, s. 652.

⁶⁶ Autorka mówiła w wywiadzie: „Niecierpliwie się własnym pisaniem. W jakiejś chwili formy zapisu wyczerpują się dla mnie, nie mieszczą się w nich albo najzwyczajniej mnie nudzą. Wtedy staram się nawet nie tyle coś przekraczać, ile robić inaczej. Staram się podpatrzeć sam sposób

obrazuje charakterystyczny dla jej twórczości paradoks – na zdjęciu naturalnym jej twarz pozostała zamazana, co Miłobędzka uznała za swój najlepszy portret, ponieważ równocześnie jest na nim widoczna i nie jest⁶⁷. To „migotanie” wpisane w tytuł jednej z książek autorki – *znikam jestem*, egzystencjalny trzepot pozwala wrócić do pierwszego chronologicznie cyklu, w którym wiersz o kaktusach, roślinach o przekształconych w kolce liściach, stanowić miał obrazowy ekwiwalent własnej wstydlivosti. Ludzka, wewnętrznie skonfliktowana tożsamość, pełna luk i pęknięć⁶⁸, odnajduje ukojenie w aktach solidarności z wszelkim stworzeniem, w kontakcie z podstawami istnienia, uosabianymi przez rośliny. Miłobędzka z godnym podziwu uporem raz po raz powraca do tych towarzyszy, a może przede wszystkim gospodarzy żywego świata, by próbować ich szczególność i inność zrozumieć, ale także by w kontakcie z tematem roślin nieustannie ponawiać zawsze skazane na częściową porażkę próby wypowiedzenia własnego „jestem”⁶⁹. Język, jeden z głównych bohaterów tych wierszy, dotkliwie oddziela ludzkie podmioty od reszty świata, lecz stanowi również na prawach instynktu lub biologicznego przymusu drogę do spotkania z wszystkim stworzeniem i doznania solidarności z nim⁷⁰. Jak świetnie ujmuje kwestię pokrewieństwa Tadeusz Nyczek:

Jeżeli jestem fragmentem świata – a jestem, bo się na tym świecie urodziłam – to wszystko, co tego świata dotyczy, jest mi pokrewne. A jeśli pokrewne, to jest częścią mnie.

Jeśli jest się elementem kosmosu, nie tylko ja mówię, ale i mną mówi. Bywam i nadawcą, i przekaznikiem. Jest coś zastanawiającego w tym, że człowiek bez większego trudu, niejako organicznie, potrafi naśladować głosy natury⁷¹.

bycia poezji i żartobliwie zapytać, gdzie to się znajduje. [...] Myślę, że każda twórczość jest przekraczaniem tego, co zastane, i przekraczaniem samego siebie. Nawet bardziej samego siebie” (*Po drugiej stronie słów*, s. 647–648).

⁶⁷ Zob. *W stronę Wschodu*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W: Borowiec, *op. cit.*, s. 180: „Wiem, że tam jestem, byłam, a jednocześnie mnie nie ma – jakby puste miejsce. Może właśnie taki powinien być mój portret?”

⁶⁸ K. Miłobędzka często akcentuje własne przekonanie o problemach z ludzkim „ja”. W rozmowie z M. Rybak (*Bez tytułu*. W zb.: *Wielogłos*, s. 673–674) powiedziała: „Stałam w oknie i nie wiedziałam, gdzie się kończy rama, a gdzie się zaczynam ja. To niebycie i zarazem najszczęśliwsze istnienie. Im bardziej się znika, tym bardziej się jest. To jest cała tajemnica szczęśliwego życia, która jest różnie nazywana w różnych religiach. [...] Bo z tym ludzkim »ja« jest zawsze straszny kłopot. Dopiero jak się siebie, czyli tego »grzechu ja«, człowiek pozbędzie na chwilę, wtedy jest szczęśliwy. Nic nie musi. Wszystko samo się dzieje”.

⁶⁹ K. Miłobędzka w rozmowie z J. Sobolewską (*Chwila wielkiego święta*. W zb.: *Wielogłos*, s. 696) stwierdziła: „Czasem jednak zdarzają się chwile, że prowadzi mnie język, że jakieś słowo jest szybsze od tego, co pomyślę, co zobaczę, ale to są rzadkie spotkania, kiedy język coś za mnie sam załatwia”. Zob. też *Po drugiej stronie słów*, s. 651 (podkreśl. B. M.-F.): „Najbardziej chodziło mi o to, żeby jakoś zrozumieć stwory dookoła. I siebie stwora. [...] To pozbywanie się siebie jest bardzo szczęśliwe. Tylko to się rzadko zdarza.

To, co jest dookoła mnie, jest całkowicie ode mnie niezależne. Samoistność tego jest wspaniała. Jednak w momencie zapisania znowu pojawia się ja – zapisując, znowu znalazłam siebie. Nie jest tak, że to się samo zapisało”.

⁷⁰ Miłobędzka (*tytuł tego Ty*, s. 63) pisała: „Może zdarzy się nam kiedyś solidarność z wszystkim stworzeniem? Tak jak zdarzyły się nam lata ludzkiej solidarności? Solidarności ludzi?”

⁷¹ T. Nyczek, *Mikromakro*. W zb.: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 176.

Abstract

BEATA MYTYCH-FORAJTER University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-0588-2087

CLINGING TO THE WORD “TREE” KRYSZYNA MIŁOBĘDZKA’S BIOPHILIA

The paper offers a proposal to synthesise the floral motifs in Krystyna Miłobędzka’s poetry. An analysis of such verses and themes leads to forming a conclusion that the speaking subject employs these motifs to express the need to stick to the inhuman sphere, but also the belief into the power and immortality of plants. The balance between weak/invincible grass and power/changeability of a tree forms in the poems a poetics of relation with the plant element. The biophilia, which is inscribed into Miłobędzka’s pieces, also shows the aporias that lay at the foundation of her identity construction.

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

ĆWICZENIA W SŁOWIESIE CHLEBNIKOW – TUWIM – POMORSKI

Pełnoty to słowijskiej bujnia wiośniana¹

Przekłady Tuwima z rosyjskiego – rzeczywiste, domyślne i niebyłe

„Złudzenie czy też rzeczywistość z Chlebnikowa?” – zastanawiał się Franciszek Sieciecki w liście z 1 I 1938 adresowanym do Wandy Grodzieńskiej i Seweryna Pollaka². Uwagę warszawskiego teoretyka języka poetyckiego i krytyka przekładów z rosyjskiego zwrócił nowy wiersz Juliana Tuwima *Jeleń*, rozpoczynający się od słów:

Stuk po lesie, a nie dzięcioła,
I nie siekier, a stuk po lesie:
Mglisty jeleń na tacy czoła
Stukające gałęzie niesie³. [W-2 307]

Zwierzęcy bohater wiersza i wywiedzione z mitologii słowiańskiej utożsamienie jeleniego poroża z gałęziami drzewa (W 136, przypis 51) istotnie łudziły podobieństwem do miniatury lirycznej Wielimira Chlebnikowa z tomiku *Mołoko kobylic* (Kobyle mleko, 1914):

*Kogda roga olenia podymajutsia nad zielen'ju,
Oni każutsia zasochszeje dieriewo.
Kogda serdce noczeri obnażeno w słowach,
Bajut: on biezumien.*

(****⟨Kogda roga olenia...⟩*, S 244)

Kiedy rogi jelenia unoszą się nad zielenią,
Zdaje się: uschłe drzewo.
Kiedy serce mówierza obnaża się w słowach,
Baja: to szaleniec.

(****⟨Kiedy rogi jelenia...⟩*, W 83)

Jak wyjaśnia Artur Hellich:

¹ W. Chlebnikow, *** (*Lnianowłosa, chichoreka, mgłanoreka dal...*). W: *Widziądz widziadeł bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916*. Wybór, przekł., przypisy A. Pomorski. Warszawa 2005, s. 68. Dalej do tego wyboru odsyłam skrótem W. Ponadto w artykule stosuję następujące skróty: F = J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima. Wrocław 1975. – J. Tuwim: K = *Kwiaty polskie*. W: *Dzieła*. Red. J. W. Gomułicki [i in.]. T. 2. Warszawa 1955; W-1 = *Wiersze*. 1. Oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1986; W-2 = *Wiersze*. 2. – S = W. Chlebnikow, *Sobranije soczinienij w szesti tomach*. Ried. R. Duganow. T. 1: *Litieraturnaja awtobiografija. – Stichotworienija 1904–1916*. Sost., podgot. teksta, primieczanija Je. Arienzon, R. Duganow. Moskwa 2000. Liczby po skrótach wskazują stronie.

² Cyt. za: A. Hellich, *Żywa nauka Franciszka Siecieckiego*. „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 1, s. 147.

³ Pierwodruk: J. Tuwim, *Jeleń*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 2, s. 1.

Inspirowane Chlebnikowem wydaje się zwłaszcza to, że akcja czterostrofowego utworu rozpoczyna się dźwiękiem („stuk po lesie”), a kończy mistycznym przebudzeniem całego lasu i jego mieszkańców – nie słowo jest tu więc na początku, lecz głos. W ostatnim wersie – podobnie jak w liryce rosyjskiego poety, który układał całe wiersze z zapisanej „mowy” ptaków – dźwięk zahaczania porożem o gałęzie drzew zyskuje rangę sztuki, rogi zwierzęcia zostają bowiem określone mianem „harfy jeleniej”⁴.

Za inne interpretacyjne układy odniesienia dla tajemniczego wiersza można by uznać Chlebnikowskie *Truszczozy* (Knieje, 1910), zawierające motyw mistycznej przemiany jelenia niosącego między rogami „głogoł lubwi [czasownik miłości]”: „Byli napoñnieny zwukom truszczozy, / Les i zwienieł i stonał [Knieje wypełniły się dźwiękiem / Las dzwonił i jęczał]”⁵, lub poemat Tuwima *Zieleń*. (*Fantazja słowo-twórcza*) z tomiku *Treść gorejąca* (1936): „źródło wszędzie od korzeni / W trzon pijących gałęzi-jeleni” (W-2 234). Warto odnotować, że domniemane związki *Jelenia* z twórczością bédzianina (ros. *budietlanin*), na które zwrócił uwagę Siedlecki, pozostały poza polem widzenia tłumaczki wiersza Tuwima na język rosyjski – Anny Achmatowej. Jej przekład nie korzysta z repertuaru środków poetyckich Chlebnikowa; „nieczist’ lesnaja [leśne siły nieczyste]” i „leszyje [lesze]” – mityczne istoty zamieszkujące las, wprowadzone w miejsce Tuwimowych „drzewodziejów”, „szaromar” i „nieistot” (W-2 307), nie pochodzą ze słownika neologizmów Chlebnikowa, ale odwołują się do dawnych wierzeń słowiańskich, zasilających mitopoetycką wyobraźnię zarówno rosyjskich i polskich symbolistów, jak Chlebnikowa i Tuwima⁶. Słowo „knieja” to w przekładzie Achmatowej nie bédziańskie „truszczozy”, ale „czaszcza [gęstwina]”. W pomijającym Chlebnikowskie konteksty tłumaczeniu akmeistki dostatecznie czytelne są natomiast aluzje do innego utworu: zabytku literatury staroruskiej z okresu Rusi Kijowskiej *Słowo o połku Igorjewie* (*Słowo o wyprawie Igora*), który Tuwim przekładał dwukrotnie⁷. Do poetyki wspomnianego eposu nawiązuje w *Jeleniu* nie tylko obraz zaczerpnięty ze świata przyrody, ale przede wszystkim przeczące porównanie rozpoczynające wiersz: „Stuk po lesie, a nie dzięcioła, / I nie siekier, a stuk po lesie”⁸. Tekst staroruskiego eposu obfituje w paralelizmy zaprzeczone, które w tłumaczeniu Tuwima brzmią:

Lecz nie sokoły na łabędzie:
Na żywe struny wieszczę palce
Opuszczał [...] stary Bojan

⁴ Hellich, *op. cit.*, s. 147.

⁵ W. Chlebnikow, *Truszczozy*. W: *Tworzenija*. Obszcz. ried., wstęp. st. M. Polakow. Sost. podgot. tekst, komment. W. Grigorjew, A. Parnis. Moskwa 1986, s. 63. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady obcojęzycznych cytatów pochodzą od autorki rozprawy.

⁶ Zob. J. Tuwim, *Olen’*. Pieriew. A. Achmatowa. „Nowaja Polska” 2004, nr 2, s. 38.

⁷ O historii polskich translacji *Słowa o wyprawie Igora* oraz o różnicach między pierwszą (1928) i drugą (1948) redakcją przekładu Tuwima zob. np. S. Sowiełow, „Słowo” w przekładzie Tuwima. Przeł. T. Karpowicz. „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 4, s. 556–568. – J. Sawicka, *Tuwim i literatura rosyjska (uwagi o twórczości przekładowej Tuwima)*. „Studia Polono-Slavica Orientalia. Acta Litteraria” t. 4 (1977), s. 13–18.

⁸ W przekładzie Achmatowej:

W czaszcze stuk, i nie dżatiet stuczit,
Nie topor; słowno prizrak, w czaszcze
Tak pronosit olen’ swój szczit
Nad czełom – iz wietwiej stuczaszczich.
(*Olen’*, s. 38)

[.]

„To nie burza zaniósła sokoły,
Nie sokoły nad polami płyną,
Ale stada czarnych wron szybują
nad wielkiego Donu wodą siną!”

[.]

To nie sroki zaskrzeczały:
Konie gonią za rumakiem,
Za Igorem pędzą śmiałym
Gza z Konczakiem, Konczak z Gzakiem.
Nie usłyszysz w polu kruka,
Tylko w borze stuka dzieciół,⁹

Trudno przeoczyć, że tradycyjny format metryczny wiersza *Jeleń* (czteroakcentowy 10-zgłoskowiec przeplatany czteroakcentowym 8-zgłoskowcem) bliski jest formatowi Tuwimowego przekładu staroruskiego eposu, który „w przechodzeniu od sylabowca do tonizmu stanowi arcydzieło nowoczesnej wersyfikacji” (F 32)¹⁰. Warto dodać, że tematyczne i stylistyczne reminiscencje *Słowa o wyprawie Igora* uwidaczniają się także w Tuwimowskim poemacie *Świetozar z Czyhania na Boga* (1918), *Eposie* z tomu 4 *Wierszy* (1923) i *Zieleni* (zob. F 21). Obecne w tych utworach staroruskie inspiracje językowo-stylistyczne były zgodne z dążeniami rosyjskich awangardystów, dokonujących odkryć artystycznych na terenach języka staro-cerkiewno-słowiańskiego, mitologii słowiańskiej i folkloru słowiańskiego. Władimir Markow wychwytywał echa eposu *Słowo o polku Igorjewie* w poetyckiej leksyce Chlebnikowa („*buj-tur*”, „*Stribożycz* [Stribożyc]”, „*woj* [woj]”) ¹¹. Zgodnie z rozpoznaniem Jadwigi Sawickiej, dzieło to odegrało rolę katalizatora uruchamiającego wyobraźnię twórczą Chlebnikowa i Tuwima (F 21).

Niezależnie od trafności intuicji co do intertekstualnego zasięgu *Jelenia* na uwagę zasługuje samo zaciekawienie warszawskiego wersologa („Złudzenie czy też rzeczywiście z Chlebnikowa?”), silnie rezonujące z ówczesnymi czytelniczymi oczekiwaniem wobec autora *Zieleni* i cyklu poetyckiego *Śłopiewnie*. Oczekiwania te dotyczyły przekładów z Chlebnikowa i wydawały się nie tyle oczywiste, co wprost nieuniknione w ewolucji twórczości Tuwima (oryginalnej i przekładowej) ¹².

⁹ *Słowo o wyprawie Igora*. Przeł. J. Tuwim. Wstęp, objaśn. A. Brückner. Kraków 1928, s. 4, 7, 40. BN II 50.

¹⁰ O problemach formy rytmicznej i niejednorodności wersyfikacyjnej Tuwimowych przekładów *Słowa o wyprawie Igora* (naprzemienność miar sylabicznych: od 15-, poprzez 13-, 11-, do 17-zgłoskowca, i sylabotonicznych: jamb czterostopowy, cztero- i dwustopowy trochej, sześciostopowiec – heksametr polski) zob. B. Łazarczyk, *Sztuka translatorska Juliana Tuwima. Przekłady z poezji rosyjskiej*. Wrocław 1979, s. 101–103.

¹¹ V. Markov, *The Longer Poems of Velemir Khlebnikov*. Berkeley, Calif. – Los Angeles, Calif., 1962, s. 55. Słowa te pochodzą z poematu W. Chlebnikowa *Wnuczka Małuszy* (w: *Sobranije soczinenij w szesti tomach*, t. 4: *Dramaticheskie poemy. Dramy. Sceny 1904–1922* [2003], s. 13, 15, 22). „*Buj-tur*” to nazwa własna – przydomek Wsiewołoda Światosławicza, brata Igora Światosławicza – tytułowego bohatera eposu *Słowo o polku Igorjewie*.

¹² Na pełną synchronizację ewolucji twórczej Tuwima-poety i Tuwima-tłumacza wskazywali Sawicka (*Tuwim i literatura rosyjska*, s. 7) i Łazarczyk (*op. cit.*, s. 24).

Brak Tuwimowych translacji tekstów będzianina w polskiej literaturze tłumaczonej okazał się tak uporczywy i namacalny (zob. F 8), że w recepcji przekładowej rosyjskich futurystów należałoby uwzględnić osobną kategorię „przekładów niebyłych”. Ich zagadka intrygowała wielu historyków literatury. Sawicka podkreślała: „Zastanawiające, że Tuwim nigdy nie tłumaczył Chlebnikowa – może odpowiedź znalazłaby się w jakichś zakamarkach psychologii twórczości” (F 21). Z kolei Bohdan Łazarczyk relacjonował, że w Tuwimowskiej praktyce przekładowej, oprócz sfinalizowanych tłumaczeń, umotywowanych rozwojem twórczym poety, da się odnaleźć nie tylko translacje zaledwie rozpoczęte lub niedokończone, z „wykropkowanymi” w druku wersami, ale także „potencjalnie istniejące [...], wyznaczone ogólną linią twórczości oryginalnej i przekładowej, oczekiwane przez czytelników i badaczy, choć w rzeczywistości nigdy niezrealizowane”¹³.

Do tej ostatniej, „zerowej” kategorii tłumaczeń badacz zaliczał poezję Chlebnikowa –

którego „język pozarozumowy” musiał zainteresować Tuwima w sposób wyjątkowy (fascynacja dźwiękiem pozajęzykowym, onomatopeja, „metafora dźwiękowa”, „głosolalia”, „dźwiękomowa” – ros. *zwukoriecz*)¹⁴.

Eksperymentatorstwo Tuwima w tej dziedzinie nakazywało spodziewać się przekładów z Chlebnikowa czy Aleksieja Kruczonycha. Te jednak nigdy nie powstały; w archiwach nie zachowały się dokumenty potwierdzające chociażby przygotowania do prac translatorskich. Dojmujący brak Tuwimowych przekładów zaumu Łazarczyk wyjaśniał świadomością trudności technicznych, emocjonalnym stosunkiem Tuwima do poetyckiego mitotwórstwa Chlebnikowa, a także maksymalistycznymi wymaganiami, jakie w pracy translatorskiej stawiał sobie autor *Śtopiewni*¹⁵.

Niewątpliwie futuryzm rosyjski był jednym z czynników kształtujących praktykę językową Tuwima¹⁶. Na ile wszak znał on rosyjską poezję pozarozumową? Jak szeroki był zakres oddziaływania wierszy Chlebnikowa na twórczość autora *Treści gorejącej*? Wreszcie: czy rosyjskojęzyczna recepcja dzieł Tuwima potwierdza panujące również wśród polskich badaczy przeświadczenie o zakorzenieniu pomysłów „poety-słowiara”¹⁷ w twórczości Chlebnikowa? Nie jest to, rzecz jasna, problematyka nowa. Stanowiła ona niejednokrotnie temat prac historyczno- i teoretycznoliterackich¹⁸. Nowa jest natomiast propozycja jej oglądu w perspektywie przekładocentrycznej komparatystyki literackiej.

Zaum *Śtopiewni*

W nawiązującym do ustaleń Wiktora Szklowskiego szkicu „*Atuli mirohtady*”... (1934)¹⁹ Tuwim wspomina o „poezji glossolalicznej futurystów rosyjskich z lat

¹³ Łazarczyk, *op. cit.*, s. 8.

¹⁴ *Ibidem*, s. 9.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 8–9.

¹⁶ Zob. m.in. J. Sawicka, *Julian Tuwim*. Warszawa 1986, s. 117.

¹⁷ Zob. M. Głowiński, wstęp w: J. Tuwim, *Wiersze wybrane*. Oprac. M. Głowiński. Wrocław 1964, s. LI. BN I 184.

¹⁸ Zob. F 20–28. – B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław 2008, s. 151–242.

¹⁹ Pierwodruk: J. Tuwim, „*Atuli mirohtady*”... „Wiadomości Literackie” 1934, nr 31. Por.

1913–1918, od jaskiniowego mrużenia Kruczonycha, autora słynnego »dyr buł szył ubieszczur«, do wspaniałej twórczości nieznanego u nas zupełnie Chlebnikowa, którego słowo ukazuje się nam jak »znajomy z nieznaną nagle twarzą lub jak ktoś całkiem niezajomy, ale z dziwnie bliskim, jakby przeczuwanym obliczem«²⁰.

Kubofuturystyczne zaciekawienia Tuwima znajdują potwierdzenie w dokumentach archiwalnych: m.in. wypisach z poezji Wasilija Kamińskiego, Dawida Burluka i Władimira Majakowskiego²¹, a także korespondencji z rosyjskim historykiem i teoretykiem literatury Alfredem Bemem, z której wynika np. to, że Tuwim znał rozprawę Romana Jakobsona o twórczości Chlebnikowa (*Nowiejszaja russkaja poezija. Nabrosok pierwyj: Wiktor Chlebnikow* [Najnowsza poezja rosyjska. Szkic pierwszy. Wiktor Chlebnikow], 1921)²². W jednym z tekstów z *Pegaza dęba* skamandryta wspomina też o palindromicznym poemacie Chlebnikowa Razin²³.

W ocenie Sawickiej spośród wszystkich utworów Tuwima to *Stopiewnie* (1921–1923)²⁴ „powstały pod niewątpliwym wpływem Chlebnikowa”²⁵. Cykl poetycki reklamowany przez skamandrytę jako „wiersze pełne treści w jej istotnym, pierwszym, etymologicznym znaczeniu, tj. trzonu, rdzenia”²⁶ nieraz był odczytywany w kategoriach poezji pozarozumowej – już to jako osadzona w polszczyźnie próbka kubofuturystycznego „dźwiękopisu”²⁷, już to jako naśladowanie będziańskiego słowotwórstwa. Jeden z poetów-tłumaczy zaumu Chlebnikowa na język polski, Jan Śpiewak, ubolewał nad nieudaną, odchylającą się w kierunku ludyczności próbą naśladowania w polszczyźnie słowotwórczych eksperymentów „Króla czasu Wielimira I”²⁸: „*Stopiewnie* Tuwima są oddźwiękiem Chlebnikowa, niestety świecą jedynie pieśniarozartobliwym odbłaskiem”²⁹.

O utworze *O mowie rosyjskiej*, wchodzącym w skład cyklu, a rozpatrywanym

W. Sz k ł o w s k i j, *O poezii i zaumnomu jazykie*. „Poetika. Sborniki po teorii poeticeskogo jazyka” t. 1/2 (1919). O związkach Tuwimowej „filozofii słowa” z formalistyczną teorią poezji zob. F 20–28.

²⁰ Tu w i m, „*Atuli mirohlady*”..., s. 3. Pisarz przytacza próbkę twórczości poetyckiej Chlebnikowa: *** (*Sijajuszczaja wol’za...*) (1918), o trudnym do przełożenia, neologicznym incipicie (zob. *ibidem*).

²¹ Zob. Sawicka, *Julian Tuwim*, s. 117.

²² Zob. list J. Tuwima do A. Bema, z 20 X 1936, przytoczony przez P. Mitznera w pracy *At Home and Abroad. Julian Tuwim and the Russian Emigration* („Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” t. 36 [2016], nr 6, s. 123).

²³ J. Tu w i m, *O pewnej kobyle i o rakach*. W: *Pegaz dęba*. Warszawa 1950, s. 98.

²⁴ Pierwodruk części *Stopiewni* J. Tuwima (*Zielone słowa, Kalinowe dwory, Słowień, Wanda*): „Skamander” 1921, z. 4, s. 67–68. Całość cyklu ukazała się w: J. Tu w i m, *Wiersze*. T. 4. Warszawa 1923, s. 54–59.

²⁵ Sawicka, *Tuwim i literatura rosyjska*, s. 9. Podobnie Sawicka wypowiada się w książce *Julian Tuwim* (s. 118): „głębokie, rzadko wyjawiane i ujawniające się zainteresowanie [poety] [...] [Chlebnikowska] filozofia języka [...] zaowocowało początkowo *Stopiewniami*, a [później] stało się częścią składową niezmiennie istotnej i trwałej pasji słowa”.

²⁶ Tu w i m, „*Atuli mirohlady*”..., s. 3.

²⁷ O fascynacjach dźwiękiem i „lubodźwięcznych” motywacjach tworzenia uwidaczniających się zarówno w poezji oryginalnej, jak i w teorii i praktyce translatorskiej Tuwima pisze Sawicka (F 60).

²⁸ Samozwańczy tytuł W. Chlebnikowa wprowadzony w pacyfistycznym manifestie *Trąba Marsjan* (*Truba Marsijan*, 1916) (W 379).

²⁹ J. Śpiewak, posłowie w: W. Chlebnikow, *Włamanie do wszechświata*. Wybór, przekł. A. Kamińska, J. Śpiewak. Kraków 1972, s. 292.

przez badaczy jako „Najskrajniejszy przypadek »uśpiwnienia« i »odsemantyzowania«” struktur wierszowych³⁰, pisze Krystyna Pomorska:

Słopiewnie przynoszą „pozarozumowe” wiersze rosyjskie; celem Tuwima jest oddanie „czułych” właściwości języka rosyjskiego, który dla Polaków jest przykładem „miło” brzmiącej mowy...³¹

Śpiewność decyduje, zdaniem badaczki, o pokrewieństwie praktyki poetyckiej Tuwima z kubofuturystycznym „dźwiękopisem” (ros. *zwukopis*, *zwukoriecz*)³². Mianem „próbki pozaobrazowego dźwiękopisu” (ros. *opyt wnieobraznoj zwukopisi*) określił *Słopiewnie*, szczególnie *O mowie rosyjskiej*, Siergiej Kułakowski³³. Silnie zrytmizowana struktura wiersza, kondensując typowe dla wschodniej Słowiańszczyzny cechy brzmieniowe (miętkość, dźwięczność, melodyjność), obfituje zarazem w neologizmy nawiązujące formą słowotwórczą i fleksyjną do języków ruskich:

Tięwnaja piewúnnica
Miłoj mi raduny!
Zwóniestie, zagóristie
Swietoładi struny!

Wjarkoti żurczáłowo,
Wjúnica płaczewna,
Grústiwie pieczáłowo
Tięwnaja słopiewna! [W-1 476]

Można by wprawdzie dowodzić, że „piewúnnica” wpisuje się w krąg Chlebnikowskich neologizmów derywowanych od czasowników „*piet*’/*piewat*” – ‘śpiewać’: „*piew*”, „*piewawa*”, „*piewien*”, „*piewir*”, „*piewucz*”, „*piewuczana*” itd.³⁴, „*raduny*” (od ros. *rad* – ‘rad/zadowolony’, oraz *radiet* – ‘troszczyć się’) nawiązują do Chlebnikowskich: „*Raduna*” i „*Roduna*” (z wiersza *** *⟨Tiebie pojem, Rodun!...⟩*, S 21³⁵), „*Radonia*”, „*Radosty*”, „*Radunił*” i „*Raduchy-roduchy*” (z utworu *** *⟨Starucha-wierucha za tajnoj sidit...⟩*, S 26³⁶), „*żurczáłowo*” spokrewnia się z Chlebnikowskim neologizmem „*żurczal*” (ros. *żurczat* – ‘szemrać’) (z wiersza *** *⟨Griezroj iz kamnja niemoť...⟩*, S 93), „*płaczewna*” nawiązuje do neologizmów „*płaczewieniec*”, „*płaczew-*

³⁰ R. Cuda k, *Świetopetna trześć dziwostów. O języku poetyckim „Słopiewni” Juliana Tuwima*. W: *Świetopetna trześć dziwostów: interpretacje wierszy i szkice o współczesnej poezji polskiej*. Katowice 1999, s. 66.

³¹ K. Pomorska, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*. Mouton 1968, s. 110.

³² Temat szczególnej organizacji fonicznej *Słopiewni* podejmuje Cuda k (*op. cit.*).

³³ S. Kułakowski, M. Choromanski, *Sowremennijje pol’skije poety w oczerkach S. Kułakowskiego i pieriewodach M. Choromanskogo*. Berlin 1929, s. 104–105. Por. M. Żywów, *Julian Tuwim: żywot i twórczość*. Moskwa 1963, s. 60: „coś niewątpliwie łączy *Słopiewnie* i wczesne wiersze Chlebnikowa, nie sposób jednak nie zauważyć, że Tuwim stawiał sobie inne cele niż Chlebnikow. [...] Tuwima interesowało nie tylko, a może nie tyle, tworzenie słowa, ile muzyczność, śpiewność wiersza”.

³⁴ Zob. N. Piercowa, *Słowar’ neologizmw Wielimira Chlebnikowa*. Priedisl. H. Baran. Wiena–Moskwa 1995, s. 279. Por. neologizmy „*piewuny*” i „*piewunny*” w przekładach wierszy W. Chlebnikowa: *** (*Gdzie mieszkają jemiotuszki...*), W 26; *** (*Struny...*), W 29.

³⁵ Por. W. Chlebnikow, *** (*Rodunie, ciebie chwalimy!!!!...*), W 19.

³⁶ Por. W. Chlebnikow, *** (*Starucha-wierucha za tajnie zachodzi...*), W 21. Zob. Piercowa, *op. cit.*, s. 303.

nica", „płaczeustyj”³⁷, a „grustiwie” odwołuje się do szczególnie bogatego repertuaru neologizmów będzianina derywowanych od „grust” – ‘smutek’, bądź „grusti” – ‘smuć się’: „grustien”, „grustiszcz”, „grustilja”, „grustinda”, „grustinnik”, „grustino-wuj”, „grustinoczka”, „grustinja”, „grustitel”, „grustliwo-grustnyj”, „grustnjak”, „grustoczka”, „gruszczoba”, „gruszczun”³⁸, jednak utworowi *O mowie rosyjskiej* jako „stylizacji imitacyjnej języka obcego”³⁹ bliżej jest raczej do kubofuturystycznych realizacji pseudo-obcojęzycznego zaumu⁴⁰ niż do słotwórczej utopii Chlebnikowa.

Przekłady wiersza *O mowie rosyjskiej* na język rosyjski ukazują zróżnicowane podejścia do fonostylistyczno-słotwórczego eksperymentu samozwańczego pierwszego polskiego futurysty⁴¹:

Тевная певуница
Милой мы радуны!
Звонесьте, загорисьте
Светоледы струны!

Тевная певуница
Милой мне радуны!
Звонисты, загористы
Светоледы-струны!

Тевная певуница
Милой не-радуны!
Звонисты, загористы
Светоледы струны!

Вяркоты журчалово,
Вьюница плачевна,
Хрустливо, печалово,
Тевная слопевна!
(brak nazwiska tłumacza)⁴²

Вяркоты журчалово,
Вьюница плачевная,
Грустлив-печаловая,
Тевная слопевна!
(przeł. M. Korieniewa)⁴³

Въярокит журчалово
Вьюница плачевна,
Грустливо печалово,
Тевная слопевна!
(przeł. L. Bondariewskij)⁴⁴

W rosyjskojęzycznym wyborze utworów skamandryty z 1946 roku wiersz opatrzone został komentarzem:

Jeden z eksperymentów słotwórczych Tuwima, polegający na odtwarzaniu dźwięków mowy rosyjskiej w muzyczno-audialnym odbiorze poetyckim. Dokonujemy przedruku wiersza w rosyjskiej transkrypcji⁴⁵.

Transkrypcja na cyrylicę nie ma tu statusu przekładu, nie podano nazwiska tłumacza. Technikę transkrypcji zastosowała Majja Korieniewa, która do swojego przekładu wprowadziła zarówno elementy adaptacji fonetycznej, jak i modyfikacje leksykalno-semantyczne – zestawienia tautologiczne służące wzmocnieniu iluzji obcowania z prądawą mową Słowian: „Grustiwe pieczálowo” – „Грустлив-печаловая”; „Swietoładi struny” – „Светоледы-струны”. Z kolei Lew Bondariewskij

³⁷ Cyt. za: Piercowa, *op. cit.*, s. 283.

³⁸ Cyt. jw., s. 140–141.

³⁹ Określenie S. Skwarczyńskiej (*Wstęp do nauki o literaturze*, T. 2, cz. 4: *Tworzywo językowe dzieła literackiego*, Warszawa 1954, s. 166).

⁴⁰ Zob. np. B. Arwato, *Rieczetworczestwo. (Po powodu „zaumnój” poezii)*, „Lef” 1923, nr 2, s. 79–91.

⁴¹ Zob. Łazarczyk, *op. cit.*, s. 37.

⁴² J. Tuwim, *O russkoj riezi. W: Izbrannoje*. Wstupit, stat’ja, komment. K. Dierżawin. Moskwa 1946, s. 228–229. Ze względu na specyfikę omawianego wiersza w przekładach wyjątkowo rezygnuję z transkrypcji cyrylicy.

⁴³ J. Tuwim, *O russkoj riezi. W: Fokus-pokus, ili Pros’ba o pustynie (poezija, teatr, proza)*. Pieriew. A. Gieleskuł [i in.]. Sostaw., ried. A. Bazilewskij. Moskwa 2008, s. 161–162.

⁴⁴ J. Tuwim, *O russkom jazykie*. W: *Stopiewno*. Pieriew. L. Bondariewskij (2019). Na stronie: <https://stih.ru/2019/01/29/5410> (data dostępu: 24 IV 2025).

⁴⁵ K. Dierżawin, *Primieczanija*. W: Tuwim, *Izbrannoje*, s. 250.

prezentował cykl *Stopiewnie* jako „futurystyczne eksperymenty językowe, testy na fonetyczno-semantyczną intuicję czytelnika obdarzonego muzycznym słuchem do języków słowiańskich”. Swoje zabiegi translatorskie oparte na transkrypcji i częściowo także na adaptacji fonetycznej określił paradoksalną formułą „nieprzekłady z niepolskiego na nierosyjski”⁴⁶.

Wspólny dla Chlebnikowa i Tuwima kreacjonizm językowy, polegający na tworzeniu słów pochodnych (*proizwodnyje słowa*) i poszukiwaniu „wewnętrznej formy” słowa – jego prardzenia, ujawniają przede wszystkim *Zielone słowa*, *Słowisień* i *Wanda*⁴⁷. Podobnie jak we wczesnej słowotwórczej poezji Chlebnikowa, archaizacja uwidocznia się w *Stopiewniach* głównie na płaszczyźnie leksykalnej. Oprócz archaizmów i pseudoarchaizmów występują tu liczne neologizmy słowotwórcze, łańcuchy paronimiczne i kontaminacje (np. „białodrzew” = „białość” + „drzewo”; „białopał” = „białość” + „upał”; „słowiśnie” = „słowo” + „słowiański” + „słowik” + „słodkość” + „wiśnie”), służące uprawianej przez Tuwima archeologii języków słowiańskich⁴⁸. Jak pisze Sawicka:

Stopiewnie to wiersze powstałe z myśli o semantyce dźwiękowej i eksperymentu mającego na celu rekonstrukcję pierwotnego języka (słowiańskiego, staropolskiego, ruskiego), który nie uległ automatyzacji. [F 55]⁴⁹

Zawarty jest w nich „*implicite* mit etymologiczny słowa, pokrewny symbolistycznym koncepcjom poezji i języka poetyckiego jako języka pierwotnego”⁵⁰. Istotnie, zauważa Andrzej Goreń, trudno rozstrzygnąć, czy poglądy Tuwima (idea powrotu do pierwotności, wiara w kreacyjną moc słowa, Słowiańszczyzna jako obszar przeszłości językowej i kulturowej, fascynacja formą dźwiękową wiersza) były wynikiem oddziaływania Chlebnikowa, czy rosyjskich symbolistów (przede wszystkim Andrieja Bielego i Waczesława Iwanowa), którzy ukształtowali wczesną poetykę Chlebnikowa i których Tuwim chętnie tłumaczył z rosyjskiego⁵¹. Kułakowski dostrzegał w *Stopiewniach* zarówno wpływy Chlebnikowa, jak i inspiracje twórczością Grigorija Pietnikowa⁵² – współautora (wraz z Chlebnikowem) futurystycznego manifestu *Trąba Marsjan*, jednego z Przewodniczących Kuli Ziemskiej, będąciana, najbliższego sojusznika Wielimira I w dziedzinie eksperymentów

⁴⁶ L. Bondarijewskij, *Primieczanije*. W: Tuwim, *Stopiewno*.

⁴⁷ Zob. Cudak, *op. cit.*, s. 63–64. – H. Pustkowski, *Stopiewnie*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 714–715.

⁴⁸ Zob. T. Skubalanka, *Polska poezja futurystyczna w oczach językoznawcy*. „Przegląd Humanistyczny” 1979, nr 5, s. 15. – Pustkowski, *op. cit.*, s. 714. – Śniecikowska, *op. cit.*, s. 179. Zob. też szczegółową analizę archaizmów i neologizmów służących dynamizacji obrazu poetyckiego, animizacji i antropomorfizacji świata przyrody w wierszu *Wanda* przeprowadzoną przez Cudaka (*op. cit.*, s. 70–73).

⁴⁹ Kwestii rekonstrukcji hipotetycznego języka praszłowiańskiego w *Stopiewniach* poświęca uwagę też Cudak (*op. cit.*, s. 82).

⁵⁰ Sawicka, *Julian Tuwim*, s. 123. Zob. też *ibidem*, s. 122: „związki natury, słowa, mitycznej słowiańskości pozwalają [...] odnieść te koncepcje do tradycji Młodej Polski i symbolizmu rosyjskiego”.

⁵¹ Zob. A. Goreń, rec.: J. Sawicka, „*Filozofia słowa*” Juliana Tuwima. Wrocław 1975. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 331. Zob. też Łazarczyk, *op. cit.*, s. 24–41.

⁵² Kułakowski, Choromanski, *op. cit.*, s. 104–105. Zob. Żywow, *loc. cit.*

słowotwórczych, przywódcy charkowskiej grupy poetyckiej „Liren”. Istotnie, o podobieństwie wczesnych, będziańskich praktyk poetyckich Pietnikowa⁵³ i słowiańskiego eksperymentarstwa Tuwima decydują nie tylko kierunki rozwoju lingwistycznej wyobraźni i pasje słownikowo-semajologiczne obu twórców (nagromadzenia neologizmów, archaizmów, słowianizmów), ale także motywika poetycka: przyroda, niebo, zieleni jako źródła metafor i nowotworów językowych⁵⁴.

W kategoriach zaumu odczytywał wreszcie *Słopiewnie* Michał Głowiński, zwracając uwagę na artystyczną dwuznaczność cyklu, który z jednej strony stanowił „próbę konstrukcji języka pozarozumowego niezsementyzowanego, a więc podległego, przynajmniej z pozoru, podświadomemu tokowi skojarzeń”, z drugiej zaś był świadomą konstrukcją języka naśladowującego wymaginowany prasłowiański – „świadomą może w wyższym stopniu niż maksymalnie zrationalizowana wypowiedź poetycka”⁵⁵. Jak wyjaśniał literaturoznawca:

Wszelkie [...] języki pozarozumowe, występujące w poezji, są tworam i ze swej istoty sprzeczny m i. Działają w ich obrębie dwie przeciwstawne tendencje. Twory te mają odpowiadać z jednej strony nierefleksyjnemu przeżywaniu twórcy, mają być wyrazem jego prawdziwego „ja”, którego nie zniekształcają konwencjonalne, przyjęte powszechnie znaczenia słów. Jednakże – i tu tkwi sedno sprzeczności – człowiek naturalnie myśli i czuje za pomocą tych właśnie utrwalonych społecznie słów, stanowiących wspólną własność użytkowników języka. Toteż niejako drugą stroną wysiłków prowadzących do kreowania „języka pozarozumowego” jest konieczność świadomego wysiłku słowotwórczego.

W konsekwencji futurystyczny program słowa niezsementyzowanego prowadzić mógł w dwu przeciwstawnych kierunkach. Albo ku „bełkotowi”, albo ku świadomym zabiegom w kształtowaniu języka. W twórczości Tuwima, dla którego słowo jest nieustannym przedmiotem refleksji, prowadził ku ewentualności drugiej⁵⁶.

Biegun Tuwimowskiej „twórczości pozarozumowej” pokrywał się z obszarami słowotwórczego zaumu Chlebnikowa i Pietnikowa – ten ostatni w dziejach rosyjskiej awangardy zyskał wśród siebie współczesnych miano „zimnego twórcy poddanych matematycznej weryfikacji konstrukcji poetyckich i racjonalnego słowotwórstwa”⁵⁷. Racjonalność, techniczną sprawność i samoświadomość konstrukcji językowej *Słopiewni* podkreślały także rosyjskie historyczki literatury, które wprost wskazywały słowianofilskie słowotwórstwo Chlebnikowa jako główne źródło inspiracji „języka pozarozumowego” cyklu i zarazem dźwiękowy suprematyzm Kruczonycha jako odległy biegun Tuwimowych praktyk słowotwórczych. Natalia Bogomołowa pisała: „Alchemia słowa w [...] *Słopiewniach* bliższa była Chlebnikowowskiemu

⁵³ Zob. utwory zgromadzone w tomikach G. Pietnikowa: *Lietoriej* (Latorej, 1915), *Byt pobiegow* (Byt przegonów, 1918), *Porosł' sołnca* (Różga słońca, 1918), *Kniga Marii Zażgi Sniega* (Księga Marii Ogniośnieżnej, 1920), oraz wybór polskich przekładów *Liryczna światopiel. Wiersze z lat 1914–1920* (w: G. Pietnikow, *Wiersze wybrane*. Wybrał, opracował i szkicem historycznoliterackim opatrzył T. Chróścielewski. Łódź 1973) – zwłaszcza *** (Powiada przedpiorunek bratu swemu starszemu...) (***) (Goworit Podgromok starszemu swojemu bratu...) w przekładzie J. Śpiewaka i Pora ciepłych ros (Tieplorosy) w przekładzie T. Chróścielewskiego.

⁵⁴ Zob. B. Kałasuzyn, *Burluk: cwiety i ryma*. T. 1: *Otiet russkogo futurizma*. Sankt-Pietierburg 1995, s. 512.

⁵⁵ M. Głowiński, *Tuwim w kręgu Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 80.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 80–81.

⁵⁷ A. Sieliwanowski, *W literaturnych bojach. Izbrannyye stat'i i issledowanija (1927–1936)*. Wyd. 2. Moskwa 1963, s. 398.

konstruowaniu »prajęzyka« niż neologicznym operacjom językowym kubofuturystów»⁵⁸.

Słowieńie Tuwima, podobnie jak wczesne liryki Chlebnikowa, zasadniczo respektowały słowotwórcze, fleksyjne i składniowe reguły języka. To odsemantyzowane, askładniowe, słowotwórczo nieprzejryste mirohlady bliższe były koncepcji zaumu Kruczonycha⁵⁹. Także Irina Kołtaszewa zauważyła, że »językowe praktyki magiczne» interesowały polskiego autora »w wersji Chlebnikowskiej, która nie pokrywa się z tzw. językiem pozarozumowym [np. w teorii twórczym i praktykach poetyckich Kruczonycha]». Rosyjska komparatystka dostrzegała zarówno wady, jak i zalety Tuwimowego konstruowania »prajęzyka» poetyckiego. Chociaż twórca *Słowieńi* istotnie »potwierdził, że pewne zestawienia dźwięków i słów potrafią nadać mowie polskiej niezwykłą śpiewność», to jednak »cel *Słowieńi* – swobodny, emocjonalny i niekontrolowany przez rozum przepływ drzemającego w poecie »prajęzyka« – wyraźnie się nie powiodł». Cykl jest bowiem dowodem »świadomej pracy nad słowem, czysto racjonalnego poszukiwania możliwie największej liczby polisemicznych połączeń dźwięków, rdzeni i wyrazów»⁶⁰. Zdaniem rosyjskiej badaczki, to właśnie doświadczenie *Słowieńi* stanowiło jeden z początkowych i koniecznych etapów ewolucji poezji Tuwimowej w kierunku Norwidowej koncepcji słowa⁶¹.

Słowieńie okazują się »przekształcaniem pomysłów i filozofii języka Chlebnikowa» na wielu płaszczyznach: jako realizacja »dźwiękopisu», »próba wskrzeszenia wspólnego rdzenia językowego Słowiańszczyzny», poszukiwanie związków słowa i słowiańskości (widoczne już we wczesnych rękopisach Tuwima)⁶², a także – w przeważającej mierze – ludyczna (»pieśnianozartobliwa»⁶³) interpretacja mitu pramowy, któremu tak żarliwie hołdował Chlebnikow, wierząc w istnienie możliwych do zrekonstruowania, pierwotnych korelacji między dźwiękami a znaczeniami. Interesujące wydaje się sprawdzenie: czy przekłady słowotwórczych eksperymentów Tuwima na język rosyjski znajdują umocowanie lub choćby poszukują punktu zaczepienia w kreacjonizmie językowym Chlebnikowa – jak przekonują historycy literatury – »mającym na twórczość autora *Słowieńi* wpływ głębszy, niż się ogólnie sądzi»⁶⁴?

***Słowieńi* przekład odwrotny? Słowopola – polszczyzny i ruszczyzny**

W świetle ustaleń badaczy na temat zbieżności dążeń twórczych Tuwima i Chlebnikowa, szczególnie zaś twierdzeń o plagiatowym charakterze Tuwimowego cyklu⁶⁵, zaskakujący może wydać się fakt, że (w przeważającej mierze ekwilinearne, ekwi-

⁵⁸ N. Bogomołowa, *Polskije i russkije poety 20 wieka. Tworczeskije suwazi, anałogii, chudożestwiennij pieriewod*. Moskwa 1987, s. 88.

⁵⁹ Zob. F 63. – Śniecikowska, *op. cit.*, s. 194–204 (tu także o gatunkowych rozróżnieniach słowieńi i mirohladów).

⁶⁰ I. Kołtaszewa, *Julian Tuwim*. W zb.: *Istorija polskoj litieratury*. Ried. W. Witt [i in.], T. 2. Moskwa 1969, s. 301–302.

⁶¹ *Ibidem*, s. 302. Zob. Głowiński, *Tuwim w kręgu Norwida*.

⁶² Sawicka, *Julian Tuwim*, s. 401, 55, 122.

⁶³ Określenie Śpiewaka (posłowie, s. 292).

⁶⁴ Sawicka, *Tuwim i literatura rosyjska*, s. 8.

⁶⁵ Zob. Łazarczyk, *op. cit.*, s. 9.

metryczne i ekwirytmiczne) rosyjskie wersje językowe *Słopiewni* nie noszą znamion przekładu odwrotnego. Konfrontacja tłumaczeń tego cyklu dokonanych przez Korieniewą i Bondarijewskiego z wczesną twórczością poetycką Chlebnikowa nie ujawnia żadnych bezpośrednich zależności. Tylko niektóre rozwiązania translatorskie w rosyjskiej wersji *Słowiśnia* Korieniewej (*Słowisien'*) zdają się pobrzmiewać dalekim echem słowotwórczych eksperymentów będzianina:

W białodrzewiu jasnie dźni słoneczko,
Miodzie złoci białopałem żyśnie,
Drzewia pełni pszczelą i pasieczną,
A przez liście krasnie pęk słowisnie.

*W białodriewie sołnce jasnodienno,
Bielopał'nyje złatych miedow żywis'ni,
Dieriew'jo propczeleno swietienno,
I skwoz' listja – krasnyje słowis'ni.*

A gdy sierpiec na niebłocz u lyszcie,
W cieniu ciemnie jeno niedospiewy:
W białodrzewiu ćwirnie i srebliszcie
Słodzik słowi słowisien'skie ciewy. [W-1 474–475]

*A kak sierpiec-to po niebies'ju listit,
W tiomnoj tiemieni odni niedospiewy:
W białodriewie szczebiet sriebrolistuj
Sołow'janin słowisien'jem trilit.*

(przeł. M. Korieniewa)⁶⁶

*W białodriew'je sołnce jasnodienno,
Miod zlatitsia białożarom żyzni,
A dieriew'ja pasieczny i pczel'ny,
Skwoz' listwu krasniejet grozd' słowiszni.*

*A lisz' sierpiec w nabłoczci powisniet,
W tieni tiomny toł'ko niedospiewy,
W białodriew'je cwirkno i sriebrieto
Słowik słowit słowiszenski siewy.*

(przeł. L. Bondarijewskij)⁶⁷

Neologizm „jasnodienno” przypomina Chlebnikowskie „jasnolubiwo”: „*Grob grieb jasnolubiwo, / Nie pokładaja ruk, / Grabljami diw bosolubiwyh*” (***) (*Grob...*, S 169), a „*bielopał'nyje*” nasuwa skojarzenie z neologizmem „*biełostrujnyje*”: „*Powsjudu djałty i sinicy, / I biełostrujnyje krinicy*” (Wiła i Leszuj. Mir)⁶⁸. Tautologiczne „*W tiomnoj tiemieni*” zdaje się natomiast odsyłać do neologizmu Chlebnikowa „*tiemiena*” („*tiomnyj*” + „*t'ma*”) utworzonego na wzór „*siemiena*” (co wyjaśnia obecność „ziarna” w polskim przekładzie wiersza *Aniety – Aniołowie* Adama Pomorskiego):

*Smotrieli wo snie niebiesniczije
Głazami noczej wołożan
Na tichyje nieba wieniczije,
Kak nieba i sniega kojniczije,
Tiemjan ozotołoj strujniczije,
O sławie i stadie griezniczije
Tołpoj gołuboj bołożan,
Zadumcziwój piesni piesniczije
Wo imja dobra słobożan. [S 63]*

*I patrzył się tłum niebieśniczych,
Włodzianków ponocnej ochłody,
Na nieba wieniosłe pogody,
Gdzie nieba i śniegu kojniczych
I ziarna ozłotą hojniczych,
O sławie i słowie rojniczych
Gromada, błodzianków tłum młody
I pieśni w zadumie pieśniczych
Na cześć słobodzianków świeboby*⁶⁹.

⁶⁶ J. Tuwim, *Słowisien'*. W: *Fokus-pokus [...]*, s. 160–161.

⁶⁷ J. Tuwim, *Słowisien'*. W: *Słopiewno*.

⁶⁸ W. Chlebnikow, Wiła i Leszuj. Mir. W: *Tworienja*, s. 229.

⁶⁹ W. Chlebnikow, *Aniołowie*. W: *Rybak nad morzem śmierci. Wiersze i teksty 1917–1922*. Wybór, przekł., przypisy A. Pomorski. Warszawa 2025, s. 86–87.

Z kolei „*sołow'janin*” z przekładu *Słowiśnia* Korieniewej nawiązuje do Chlebnikowskich neologizmów łączących znaczenia wyrazów „*Stawjanie*” – ‘Słowianie’, „*stawa*” – ‘sława’ i „*słowo*”, ‘słowo’: „*Stawun*”, „*stawjanij*”, „*Stawjanoj*”, „*stawjan*”⁷⁰. Także translacje Tuwimowych *Zielonych słów*, *Kalinowych dworów* i *Wandy* potwierdzają, że zarówno Korieniewa, jak i Bondariewskij sięgają nie bezpośrednio do słownika neologizmów Chlebnikowa, ale do wspólnego prasłowiańskiego podglebia inwencji słowotwórczej obu poetów – polskiego i rosyjskiego:

A gdzie pod lasem podlasina,
Tam gęsta wiklina-szeleścina.

Na prawo bór, na lewo trawy,
Oj da i te szerokie, śpiewane morawy.

Iści woda, uści woda na murawie,
Szumni-strumni dunajewo po niekławie.

Na prawo bór czarnolas dąbrowiany.
Na lewo ziel jasnoziel liści wodziany.

A po szepcinie wija, a na murawie dzwonie,
A i tam rżną wesoło te morowiańskie konie.

(*Zielone słowa*, W-1 474)

Atam, gdzie u liesa podliesina,
Tam czaszczoba – leszczina-szelestina.

Tam naprawo – bor, nalewo – trawy,
Oj, da szyroki tie raspiewnuje morawy.

Tam woda tieczet, nikniet po murawam,
Szumnym-strujnym dunajem po niktawam.

Sprawa – bor, czernoles dubrawiejnuy.
Sliewa – ziel', swietłoziel' wodolejnuy.

Po szeptinie wiejet, na murawach – zwonju,
A i wiesiło rżut morawjanskije koni.

(przeł. M. Korieniewa)⁷¹

A gdzie pod liesom podlesina,
Tam gusta rakita-szelestina.

Naprawo bor naliewo trawy,
Oj da i tie szyrokiye piewiczyje murawy.
Isti woda, usti woda na murawie,
Szumit-struit dunajewo po niekławie.

Naprawo bor czernoles dubrowjanuy.
Nalewo ziel' jasnoziel' listwy wodjanoy.

A po szepczynie wiji a na murawie zwony,
A i tam tjażnut wiesiło tie murawjanski koni.
(przeł. L. Bondariewskij)⁷²

Tłumacze tworzą kalki strukturalno-semantyczne, np.:

J. Tuwim	Przekład M. Korieniewej	Przekład L. Bondariewskiego
<i>Słowiśień</i>	<i>Słowisień'</i>	
W białodrzewiu	<i>W bielodriewie</i>	<i>W bielodriew'je</i>
słowiśnie	słowiś'ni	Słowiszni
niedośpiewy	<i>niedospiewy</i>	
białopałem	<i>Bielopał'nyje</i>	<i>Biełożarom</i>
<i>Zielone słowa</i>	<i>Zielonyje słowa</i>	
pod lasem podlasina	<i>u liesa podliesina</i>	
czarnolas dąbrowiany	<i>czernoles dubrawiejnuy</i>	<i>czernoles dubrowjanuy</i>
ziel jasnoziel	<i>ziel', swietłoziel'</i>	<i>ziel jasnoziel'</i>
po szepcinie	<i>Po szeptinie</i>	<i>po szepczinie</i>

⁷⁰ Cyt. za: Piercowa, *op. cit.*, s. 324.

⁷¹ J. Tuwim, *Zielonyje słowa*. W: *Fokus-pokus [...]*, s. 160.

⁷² J. Tuwim, *Zielonyje słowa*. W: *Stopiewno*.

– odwzorowując i wprowadzając nowe, nacechowane ludowością zestawienia tautologiczne:

J. Tuwim	Przekład M. Korieniewej	Przekład L. Bondarijewskiego
Zielone słowa	Zielonyje słowa	
wiklina-szeleścina	leszczina-szelestina	rakita-szelestina
Szumni-strumni	Szumnym-strujnym	Szumił-struił
Kalinowe dwory	Kalinowy krowy	Kalinowy dwory
Czerwoń jagodzico (W-1 475)	Jagodnica-czerwien ⁷³	Jagod' czerwonita
Wanda		
dziwny kniaziewny (W-1 475)	kniaziewnie-diewnie ⁷⁴	diewny kniażewny
O mowie rosyjskiej	O ruskiej rlezi	O ruskom jazykie
grustiwi pieczalowo	grustliw-pieczalowaja	grustliwo pieczalowo
swietoładi struny	swietołady-struny	swietołady struny

– a także archaizujące neologizmy, które nawiązują formą słowotwórczą i fleksyjną do języków ruskich:

J. Tuwim	Przekład M. Korieniewej	Przekład L. Bondarijewskiego
Zielone słowa	Zielonyje słowa	
wodziany	wodolejnyj	wodjanoj
wesoło	wiesiło	wiesioło
Słowisień	Słowisien'	
żyśnie	żywis'ni	żyzni
drzewia	dieriew'jo	dieriew'ja

Ponadto przekład Korieniewej wydobywa i pogłębia ludyczny i groteskowy charakter słowotwórczych praktyk polskiego autora (*Kalinowe dwory* – *Kalinowy krowy*), odróżniający *Słowień* od słowianofilskiej mitotwórczości Chlebnikowa.

Interesujące, że w rosyjskiej recepcji przekładowej Tuwima miano „powrotu do źródeł” (poetyki Chlebnikowa) przyłgnęło nie do opracowań *Słowień*, ale do tłumaczenia poematu *Zielen* dokonanego przez Leonida Martynowa. Jefim Etkind pisał:

Niewykluczone, że Tuwim [...] znał eksperymenty Chlebnikowa – w każdym razie Leonid Martynow przywrócił *Zielen* do jej pierwotnych źródeł. Czytając ten poemat, podziwiając brawurową zabawę rdzeniami, formami słowotwórczymi, wewnętrznymi upodobnieniami, rymami, kontaminacjami (*skrieszczenija*), nie sposób nie pomyśleć o eksperymentach Chlebnikowa⁷⁵.

Martynow nie sięga wprawdzie do bogatego repertuaru neologizmów Chlebnikowa derywowanych od podstawy słowotwórczej „ziele” („zielenatyj”, „zieleniewo”, „zielenir”, „zieleno-griaznyj”, „zieleno-zwonkij”, „zieleno-mszystyj”, „zieleno-tiażkij”, „zielenowochwostyj”, „zielenowij”, „zielenolicyj”, „zielenuszeczka”, „zieleniuczij”, „jaszczer-zieleniak”⁷⁶), ale odwołuje się do tej samej rdzennej tradycji słowiańskiej,

⁷³ J. Tuwim, *Kalinowy krowy*. W: *Fokus-pokus* [...], s. 161.

⁷⁴ J. Tuwim, *Wanda*. W: *ju.*, s. 161.

⁷⁵ J. Etkind, *Matierija sticha*. Paris 1978, s. 361.

⁷⁶ Cyt. za: Piercowa, *op. cit.*, s. 168–169.

z której wywodzą się lingwistyczne wyobrażenie Tuwima i Chlebnikowa. Wspólną ową tradycję podkreśla rosyjski tłumacz *Zieleni*, kończąc poemat słowami „*W Słowopol'je naszym, w pol'skoj Rieczy [...] [w Słowopolu naszym, w polskiej Mowie <...>]*” (oryg.: „*W mojej [...] ojczyźnie-polszczyźnie!*” <W-2 237>)⁷⁷. Porównanie fragmentów *Zieleni* Tuwima, szczególnie tych zawierających neologizmy derywowane od podstawy „ziele”, i odpowiadających im słowotwórczych innowacji Martynowa uświadamia niezwykłą produktywność słowiańskich tradycji językowych i stylistycznych, które zasilają języki poetyckie twórców *Treści gorejącej* i tomu *Tworzenia*. Można by powiedzieć, że Tuwim, Chlebnikow i Martynow przypominają trzech braci z bajki ludowej, którzy rozdzielili się na rozstajach, ale wyszli z tego samego miejsca, na poszukiwanie tego samego czar-ziela⁷⁸. Prezentowane zestawienie uzmysławia pokrewieństwo wyobraźni lingwistycznej polskiego poety-słowniarza i rosyjskiego tłumacza:

Więc nie lepo-ż by nam zielen' ziemi [W-2 232]	<i>Tak nie lepo l' nam, pro ziel' ziemnuju</i> [s. 40]
Zjedźmy w głąb i obudźmy kamienie, Wyczarujmy zielenie. [...] [W-2 234]	<i>No razbudim diewnija kamien'ja Czaroziel'stwom. [...] [s. 41]</i>
Krew-zielica, miód żywiczny ziemi, [W-2 234]	<i>Krow' – ruda, zielica miedwianaja.</i> [s. 42]
Z prajednego szczepu, z pra-praiska. [W-2 235]	<i>kto izmierit biezdnju Zieli</i> [s. 42]
Kto z zielinek i pozielców wela Wydrze ślad najdrzewiejszego ZIELA, Kto z ziołoci stawów i strumieni Zielorostek pierwszy wyzieleni, Kto z zielistków, ziołek i przyziółków ZIELA zerwie w podślownym zaułku I w zieliszczu, w szumnej zielbie świata, Antenata znajdzie, Zielonata. [W-2 235]	<i>Korien' Zieli mież drugich zielinok – Wsiaczeskich zieliszek-niebylinok, Kto iz nich skwoz' żłatocwiel' bołotca Do istokow zielja dobieriot'sia, Zie'czikow natieriebit zielennyh Na mieżakh podslow'ja otdalonnnyh, Kto na szumnom ziel'biszcze prirody Praotca najdiot – Zelenoroda?! [s. 42]</i>
„Precz” szeleszcząc i „Ziel i zielszczyzna!” [W-2 235]	<i>– Procz' biezziel'nic! Tak pozieliewajem!</i> – [s. 42]
W swojej pięknej ojczyźnie-zielszczyźnie. [W-2 235]	<i>Na swojej otcziznie – Zielenopol'je</i> [s. 42]
Nie znaleźli ziela Zieloności, [W-2 235]	<i>Wsie-to Zielenosca nie otyszczut.</i> [s. 42]
Lecz w ziałtce – w zielonawej łątce, [W-2 236]	<i>A w zielonkie – iskristoj striekozkie,</i> [s. 42]
Siada na nich, na wylot przeziela, [W-2 236]	<i>ona [...] sadit'sia, Cztob im wsiem naskwoz' prozielienit'sia,</i> [s. 42]
Tak nad pracą ziołowieda czuwa Nakrapiana słońcem łątka trawną... [W-2 236]	<i>Trud Zielenowieda opiekajet Striekoza-zielonka w bleskach swieta...</i> [s. 43]
Już ziołoród przeświecał niepewnie. [W-2 237]	<i>Robkoje sijan'je Zieleroda.</i> [s. 43]

Zarówno w oryginale, jak i w przekładzie neologizmy derywowane od podstawy „ziele” służą animizacji i antropomorfizacji zieleni. Pełnią także funkcje ekspresywne (archaizacyjne) i ludyczne⁷⁹. Martynow zachowuje stylizację archaiczną oryginału, mnożąc archaizmy i pseudoarchaizmy leksykalne oraz wprowadzając

⁷⁷ J. Tuwim, *Zielen'.* (*Słowotwórczaskaja fantazija*). Pieriew. L. Martynow. „Nowaja Polska” 2004, nr 2, s. 43.

⁷⁸ Parafraza słów S. Balbusa (*Spotkanie poetów*. Posłowie w: S. Jesienin, *Poezje*. Wybór, przekł. T. Nowak. Kraków 1975, s. 124–125) odnoszących się pierwotnie do S. Jesienina i T. Nowaka.

⁷⁹ Zob. K. Kallas, *O neologizmach Juliana Tuwima derywowanych od podstawy „ziele”*. W zb.:

zestawienia tautologiczne: „*Kak jego zwuczalo zazwuczalo*” (s. 40) („Nie – jak dźwięczy, ale jak dźwięczniało”, W-2 232), „*Driewo-driewnosi*” (s. 40) („Wieczna młodość w kwitnącej starzyźnie”, W-2 233), „*Smiechom-echom*” (s. 42) („Imionami-echami [...]”, W-2 235), „*Zielenitsia zielen*” (s. 43) („I zielono, zielono [...]”, W-2 237), „*Samka-Riecz*” (s. 41) („[...] Mowa”, W-2 234), „*bylinka-zołka*” (s. 43) („zołki-bylice [...]”, W-2 236). Dalekim echem wierszy Chlebnikowa pobrzmiwają rzadkie, literackie „izdriewle” („*Etu powiest' zaczinat' izdriewle!*”, s. 40) („A poczniemy tę powieść – od spodu”, W-2 232)⁸⁰. Jak pisał Etkind, cytując *Zielen*: „w poszukiwaniu ścieżek słowa i jego korzeni schodzimy w »podśłowa tego świata«⁸¹ – w przekładzie Martynowa: „*podśłow'ja mirozdan'ja*”⁸².

Ekwimetryczny i ekwirytmiczny przekład „traktatu lirycznego”⁸³ Tuwima (*Zielen* napisana jest rymowanym 10-zgłoskowcem (4 + 6) w ukształtowaniu stroficznym⁸⁴) zachowuje też instrumentacyjne środki stylistyczne, przeważnie o charakterze eufonicznym (aliteracje, paronomazje), które służą uspojnianiu i dynamizacji przestrzeni semantyczno-emocjonalnej ewokowanej w wierszu.

„białunina mowa zielniwych drzemoust”⁸⁵. Kompensatywna funkcja przekładu w procesie historycznoliterackim

Poetyka *Stopiewni* i, szerzej, tradycja języka poetyckiego Tuwima uobecniają się w przekładach wierszy słowotwórczych Chlebnikowa dokonanych przez Pomorskiego. Podobnie jak w przypadku aktualizowanej w *Widziadzu* *widziadeł bezkształtnych* poetyki Leśmianowskiej, trudno jednak byłoby mówić o stylizacji tekstów docelowych na idiolekt poetycki Tuwima, o aktywnej kontynuacji czy o jawnym naśladownictwie wzorca⁸⁶. Nawiązania do autora *Zieleni* mają tu charakter reminiscencji inkrustacyjno-ewokatywnych⁸⁷ i sięgają głębinowych pokładów Tuwimowego kreacjonizmu językowego: archeologicznych wykopalisk językowych, „fantazji słowotwórczych”, „lubodźwięcznych” motywacji artystycznych, conceptów leksykalnych (szczególnie upodobanie do rzeczowników podwójnych, neologizmów, archaizmów i pseudoarchaizmów) i gramatycznych (osobliwe funkcje przypadków). Drobiazgowa analiza językowo-stylistyczna uwidacznia żywotność i produktywność Tuwimowskiego wzorca w tłumaczeniach Pomorskiego.

W kręgu folkloru, literatury i języka. Prace ofiarowane Profesorowi Mirosławowi Kasjanowi w 70 rocznicę urodzin. Toruń 2003, s. 311–321.

⁸⁰ Por. incipit „*Kiwszynij izdrewle umierszego moria*” w trzeciej części poematu W. Chlebnikowa *Szesztwie osieniej Pjatigorska* (1921) (w: *Tworienija*, s. 332).

⁸¹ Etkind, *op. cit.*, s. 361.

⁸² Tuwim, *Zielen' (Słowotworczeskaja fantazija)*, s. 40.

⁸³ Takim mianem określa *Zielen* Głowiński (Tuwim w kręgu Norwida, s. 87).

⁸⁴ To, jak przypomina L. Pszczółowska (Wiersz polski. *Zarys historyczny*. Wyd. 2, popr. i uzup. Wrocław 2001, s. 312), ulubiony rozmiar C. Norwida. Z kolei M. Dłuska (*Sylabotonizm*. W: *Studia i rozprawy*. T. 1. Kraków 1970, s. 110) dostrzega w *Zieleni* także przykłady realizacji stopowego sylabotonizmu recytacyjnego.

⁸⁵ Chlebnikow, *** (*Lnianowłosa, chichoręka, mglanoręka dal...*), W 67.

⁸⁶ Zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Reminiscencja stylistyczna w przekładzie*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2015, nr 3, s. 35–54.

⁸⁷ Termin S. Bałbusa (*Między stylami*. Wyd. 2. Kraków 1996, s. 102).

Jedną z największych osobliwości języka poetyckiego Tuwima jest narzędnik tautologiczny, który służy wzmocnieniu znaczenia łączącego się z nim czasownika⁸⁸. Narzędnik tautologiczny występuje w języku poetyckim Tuwima w dwóch wersjach: bez przydawki oraz z przydawką.

W obrębie pierwszej (bezprzydawkowej) wersji można wyodrębnić dwa przypadki:

1a) czasownik i rzeczownik w *instrumentalis* zawierają ten sam rdzeń (forma rozpowszechniona w języku staro-cerkiewno-słowiańskim i w językach wschodniosłowiańskich);

1b) czasownik i rzeczownik w *instrumentalis* zawierają rdzenie o synonimicznym znaczeniu (przyadek występujący w języku staropolskim).

Pierwszy typ narzędnika tautologicznego reprezentowany jest w języku poetyckim Tuwima przez takie formy, jak np. „dzwonami dzwonił” (*Przemiany*, W-2 12), „błyskawicą błysło” (*Zośka-wariatka*)⁸⁹ czy „Zaliściło liśćmi w listowiu” (*Świt*, W-1 469). Z kolei w przekładach wczesnych słowotwórczych wierszy Chlebnikowa zamieszczonych w tomie *Widziądz widziadeł bezkształtnych* można odnaleźć takie formy, jak: „drzeniem drży” („*zybko zybletsja*”)⁹⁰, „kosą [...] skoszone” („*żnicej szatuje*”)⁹¹, „Ogniwikiem-krzesiwkiem [...] wykrzesam” („*ogniwom-siecziwom wysiek...*”)⁹² czy „ciosaly się ciosami” („*bilis' biwniami...*”)⁹³. Drugi typ narzędnika tautologicznego przyjmuje u Tuwima postaci: „zawodzić lamentem” (*O sobie*, W-2 188), „prażyły skwarem” (*Wróg*, W-2 375), „rozbłysło pełganiem” (*Z wierszy o Małgorzatce*)⁹⁴ lub „Pełgiem [...] płoną” (*K* 121). W przekładach Pomorskiego reprezentowany jest przez takie formy, jak: „piewuny wrzasły śpiewem” („*pojuny krik propieli*”)⁹⁵, „żarem pryśnij [...] / tęcza [...] błysnij” („*Woliu widiet' ogniezarnuju / Staju družnych żaririej, / Daby radugoj stożarnuju / Wspychnuł morok naszych dniej*”)⁹⁶.

W obrębie drugiej wersji narzędnika tautologicznego (z przydawką), znanej od dawna całej Słowiańszczyźnie, także można wyodrębnić dwa przypadki:

2a) czasownik i rzeczownik w *instrumentalis* zawierają ten sam rdzeń;

2b) czasownik i rzeczownik w *instrumentalis* zawierają rdzenie o synonimicznym znaczeniu.

Pierwszy z wymienionych typów znajduje w języku poetyckim Tuwima realizację w postaci wyrażen: „Przedziwnym życiem [...] żyją” (*Humoreska*, W-2 365),

⁸⁸ Tu i w dalszej części rozważań na temat osobliwości języka poetyckiego Tuwima opieram się na ustaleniach R. Sinielnikoff (*Ze studiów nad językiem Juliana Tuwima*. Wrocław 1968, s. 30–43).

⁸⁹ J. Tuwim, *Zośka-wariatka*. W: *Jarmark rymów*. Warszawa 1934, s. 39.

⁹⁰ Por. W. Chlebnikow: *** (*I drew na opat dziejawa...*), W 38; *** (*I topliwom wriemowuje drowa...*), S 140.

⁹¹ Por. W. Chlebnikow: *** (*Zachcenie-zaśmienie by stać się pryszczatą...*), W 22; *** (*Żelan'je-smiejaniye pryszczawaju stat...*), S 105.

⁹² Por. W. Chlebnikow: *** (*Ogniwikiem-krzesiwkiem ja światek wykrzesam...*), W 29; *** (*Ogni-wom-siecziwom wysiek ja mir...*), S 39.

⁹³ Por. W. Chlebnikow: *** (*Stonie ciosaly się ciosami...*), W 84; *** (*Stony bilis' biwnjami tak...*), S 246.

⁹⁴ J. Tuwim, *Z wierszy o Małgorzatce*. W: *Nowy wybór wierszy*. Wyd. 2. Warszawa 1956, s. 252.

⁹⁵ Por. W. Chlebnikow: *** (*Gdzie mieszkaly jemiolutski...*), W 26; *** (*Tam, gdzie żyli swiristieli...*), S 109.

⁹⁶ Por. W. Chlebnikow: *** (*Żarboże! Żarboże!...*), W 37; *** (*Żar-bog! Żar-bog!...*), S 57.

„ogromnym smutkiem się rozsmuć” (*Duma*, W-1 199), „przemiliymi snami / Zaspiałem [...]” (*Wspomnienie*, W-1 384), „wielką żalobą / Będę się żalił [...]” (*Chrystusie...*, W-1 232), „wyteśkniły dziewczęcą tęsknotą” (*Dziewczynom*, W-1 235), „błyśniesz błyskiem gromu” (*Quatorze Juillet*, W-2 18), „zawył [...] / Bolesciwym wyciem [...]” (*Psy*, W-2 108), „uśmiechnięte sennym uśmiechem” (*Legenda Aurea*, W-1 397). W przekładach Pomorskiego przybiera postaci: „Łuczy niemę łukiem niemnym” („*Niem' łukajet łukom niemnym...*”)⁹⁷ lub „Jarzy się, jurzy jaro. / Wir jarem [...]”⁹⁸. Z kolei drugi typ narzędnika tautologicznego z przydawką reprezentowany jest przez Tuwimowe „Pochlipywała cichym płaczem” (K 124), „huczeć [...] nieustającym łoskotem” (*Odyseusz*, W-2 113), „Brzękły [...] rozdźwiękiem srebrzystym” (*Symfonia wieków*, W-1 249), „opryskalem [...] pluskiem zaświatów” (*Fakt z redaktorem*, W-2 171) oraz przez Chlebnikowskie (w opracowaniu Pomorskiego): „Nieżłudnym wołaniem zaklinam [...]” „*głasom bież marjewa kliknuła*”⁹⁹ i „Sławcie, gromkie mi piewuny, / Rój czasawców [...]” („*Nu że, zvonkije pojuny, / Sławu wriemiriej!*”)¹⁰⁰.

Inną osobliwość języka poetyckiego Tuwima stanowi porównawczy narzędnik sposobu¹⁰¹, który – według rozpoznania Roxany Sinielnikoff –

jest charakterystyczny dla twórczości Tuwima nie tylko ze względu na to, że poeta używa go w zakresie rzadko spotykanym w potocznej polszczyźnie, ale i dlatego, że występuje on w twórczości tego pisarza niezwykle często¹⁰².

Licznych przykładów porównań wyrażonych konstrukcją narzędnikową dostarcza przy tym nie tylko oryginalna twórczość autora *Stopiewni* (np. „złoci białopałem” <*Słowisier*>, „tęczyje iskierkami” <K 88>, „błyskały / Mlekiem” <*Choinka*, W-2 256>, „zatrzepotało [...] ptakiem” <*Coctail*, W-2 32>, „sfrunął śniegiem” <*Dwa wiatry*, W-1 356>, „zorzą bije” <*Skrzydlaty złoczyńca*, W-2 137>), ale także Tuwimowy przekład eposu *Słowo o wyprawie Igora* („Chyżym wilkiem [...] się grażył”, „kukulką frunę”¹⁰³). W tłumaczeniach Pomorskiego z Chlebnikowa porównawczy narzędnik sposobu reprezentują: „załkać sóweczka” („*potużył sowkoj*”)¹⁰⁴, „wysypką wszechświaty / Wychodziły [...]” („*sypi wsielennych [...] / Wychodili...*”)¹⁰⁵.

Znamienne dla języka poetyckiego Tuwima są – częste w piśmiennictwie staroruskim – zestawienia rzeczownikowe o charakterze ekspresywnym¹⁰⁶.

⁹⁷ Por. W. Chlebnikow: *** (*Łuczy niemę łukiem niemnym...*), W 35; *** (*Niem' łukajet łukom niemnym...*), S 151.

⁹⁸ Zob. W. Chlebnikow, *** (*Jarzy się, jurzy jaro...*), W 36. Nie udało się ustalić oryginału.

⁹⁹ Por. W. Chlebnikow: *** (*Wiekunka ja dziewa, we wiekach wieczysta...*), W 23; *** (*I diewa wiekinja, wiekinja w wiekach...*), S 34.

¹⁰⁰ Por. W. Chlebnikow: *** (*Gdzie mieszkaty jemiołuszki...*), W 27; *** (*Tam, gdzie żyli swiristieli...*), S 109.

¹⁰¹ Zob. Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 57–66. Zob. też rozważania o narzędniku sposobu (*ibidem*, s. 43–57).

¹⁰² *Ibidem*, s. 71.

¹⁰³ *Słowo o wyprawie Igora*, s. 34, 36.

¹⁰⁴ Por. W. Chlebnikow: *** (*Ja śmianica, śmiechość pani...*), W 38; *** (*Czornyj lubir*), S 95.

¹⁰⁵ Por. W. Chlebnikow: *** (*Zachcenie-zaśmienienie, by stać się przyszczatą...*), W 21; *** (*Żetan'je-smiejanje przyszczawoju stat'*...), S 105.

¹⁰⁶ Zob. Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 79–103.

Wśród rzeczowników podwójnych występujących w twórczości autora Sinielnikoff wyodrębnia:

1) zestawienia rozwijające, w których jeden człon jest podrzędny wobec drugiego i go określa (np. „wiklina-szeleścina” <*Zielone słowa*>, „płat-staruszek” <*Śmierć*, W-1 302>, „samodziób-ptaszek”, „drzewo-rozlóg”, „bukiet-niebukiet”, „mróz-kwiatodziej” <K 81, 88, 103, 149>, „szaławiła-księżyc” <*Świetozar*, W-1 275>, „krew-zielica”, „imię-echo”, „łątka-polotka” <*Zieleń*, W-2 234, 235, 237>, „chwila-igła” <*Skrzydlaty złoczyńca*, W-2 134>, „śpiew-powój” – <*Ucieczka*, W-2 291>¹⁰⁷;

2) zestawienia tautologiczne, w których członki są równorzędne, a ich łączne użycie powoduje intensyfikację sumy ich treści („złocienie-jaskier”, „trawa-bylica” <K 132, 299>, „zołka-bylica” <*Zieleń*, W-2 236>, „rów-parów” <*Pegaz dęba*>¹⁰⁸, „bór czarnolas dąbrowiany”, „ziel jasnoziel liści” <*Zielone słowa*>, „wiew-owiej” <*W Warszawie*, W-1 355>, „płas-zawrót”, „promienie-płomienie” <*Legenda Aurea*, W-1 394, 395>, „step-topot” <*Z wierszy o Małgorzatce*>¹⁰⁹, lecz także „igła-piorun” <*Jutro*, W-1 296> łącząca w związek tautologiczny wyrazy, które nie są synonimami, ale mają cechę wspólną)¹¹⁰;

3) zestawienia sumujące, w których oba członki są równorzędne i nie związane znaczeniowo („miód-wino” <*Do córki w Zakopanem*, W-2 343)>¹¹¹;

4) „rymowanki”, w których przynajmniej jeden człon jest wyrazem nieznaczącym, użytym wyłącznie dla rymu, zewnątrznie zaś przypomina rzeczownik („szumi-strumni” <*Zielone słowa*>, „Zamęt-Migament” <K 291>, „Lele-Halele” <*Świetozar*, W-1 277>). Trzeba także dodać, że kolekcję Tuwimowych zestawień tautologicznych zasila jego przekład eposu *Słowo o polku Igorjewie*: „żar-popiół”, „łkaniem-płakaniem”, „trawa-murawa”¹¹². W tłumaczeniach Pomorskiego z Chlebnikowa zestawienia rozwijające reprezentowane są przez „chwilatko-smyk” („mizinczik-mig”)¹¹³, „zwoje-dzieje”¹¹⁴, „opadło-owładło” („plenilo-wienilo”)¹¹⁵, „połogi-pożogi” („dolewo-zariewo”)¹¹⁶ czy „wróg omrok” („morok-worog”)¹¹⁷. Przykładem zestawień tautologicznych, częstych w potocznym i literackim języku rosyjskim

¹⁰⁷ Zob. analizę zestawień rozwijających w poezji Tuwima dokonaną przez Sinielnikoff (op. cit., s. 79–96).

¹⁰⁸ Tuwim, *Pegaz dęba*, s. 196.

¹⁰⁹ Tuwim, *Z wierszy o Małgorzatce*, s. 246.

¹¹⁰ Zob. analizę zestawień tautologicznych w wierszach Tuwima przeprowadzoną przez Sinielnikoff (op. cit., s. 96–100).

¹¹¹ Zob. analizę zestawień sumujących w utworach Tuwima przedstawioną przez Sinielnikoff (op. cit., s. 100–101).

¹¹² *Słowo o wyprawie Igora*, s. 19, 37, 39. Zwraca na to uwagę Łazarczyk (op. cit., s. 100).

¹¹³ Por. W. Chlebnikow: *** (*Chwilatko-smyk...*), W 24; *** (*Mizinczik mig...*), S 29.

¹¹⁴ Zob. W. Chlebnikow, *** (*Umnicy blasków śródwiecznych...*), W 32. Nie udało się ustalić oryginału.

¹¹⁵ Por. W. Chlebnikow: *** (*Zachcenie-zaśmienie by stać się przyszczatą...*), W 21; *** (*Żetan'je-smiejanije przyszczawoju stat'...*), S 105.

¹¹⁶ Por. W. Chlebnikow: *** (*Wiekunka ja dziewa...*), W 23; *** (*I diawa wiekinija, wiekinija w wiekach...*), S 34.

¹¹⁷ Por. W. Chlebnikow: *** (*Przy myślotce-kądziołce...*), W 24; *** (*Za myslewom-krużewom...*), S 37.

(szczególnie w poezji ludowej) i najliczniej reprezentowanych w translacjach Pomorskiego, są np. „śniszcza marzyszcz”, „mniszcz roiszcz”¹¹⁸, „ogniwko-krzesiwko” („*ogniwo-sieczwo*”) i „fajulka-bajulka” („*kuriewo-mariwo*”)¹¹⁹, „myślółka-kądziołka” („*mysliwo-krużewo*”), „kądziołka nędzyłka” („*krużewo-tużewo*”), „świecidło roidło” („*zariwo-mariwo*”), „myślidło świecidło” („*mysliwo-zariwo*”)¹²⁰, „wrzemuśko-kamuśko”¹²¹. Do rymowanek należą: „zachcenie-zaśmienie”, „zachcenie-strapienie”¹²², „dymności dawności” („*dymioś' o bywszem*”), „lulka-śmiejulka” („*zybka-ułybka*”)¹²³, „skrzydło chwalidło”¹²⁴, „starucha-wierucha”, „raducha-roducha”¹²⁵. Trzeba zaznaczyć, że jeśli chodzi o „archeolingwistyczne” eksperymenty Chlebnikowa i Pomorskiego, różnica między zestawieniami rozwijającymi i tautologicznymi a rymowanekami w wielu przypadkach się zaciera (z powodu archaizacji – etymologicznej motywacji tworzenia poetyckich paradygmatów i sytagm¹²⁶). Przykładem „Wrzemyśże kamysze”, które, na pierwszy rzut oka, wydają się rymowaneką, ale są zestawieniem tautologicznym:

Wrzemyśże kamysze

Na jeziora brzegu,

Gdzie kamienie wrzemieniem,

Gdzie wrzemią kamieniem.

(*** <Wrzemyśże kamysze...>, W 32)

Wriemyszy-kamyszy

Na oziara biergie,

Gdzie kamien'ja wriemieniem,

Gdzie wriemia kamien'jem.

(*** <Wriemyszy-kamyszy...>, S 75)

Jak wyjaśnia Pomorski, w średniowiecznej polszczyźnie „wrzemię” oznaczało ‘czas’ (ros. *wriemia*), natomiast „kamysz” – ‘szuwar’, ‘trzciny’. Tłumacz przytacza fragment debiutanckiej prozy poetyckiej Chlebnikowa *Kuszenie grzesznika* (*Iskuszenije griesznika*) – „I jezioro było, gdzie zamiast kamienia było wrzemię, czas, a zamiast kamyszy, szuwarów szumiały wrzemyśże” – i wskazuje na narodowy mit jako źródło:

W kwietniu 1242 roku na zamarzniętym jeziorze Pejpus pod Pskowem Aleksander Newski rozbił wojska inflanckich kawalerów mieczowych: bitwa ta nosi w tradycji rosyjskiej miano Lodowego Pobojowiska na jeziorze Czudzkim [...]. Lokalizacja podana przez latopis tłumaczy związek „wrzemienia” z „kamieniem”: *Na Czudskom oziere, na Uzmieni, u Woronieja Kamieni*. „Świętość” poszumu wiąże się nie tylko ze świętością tradycji, ale też samego Aleksandra Newskiego, kanonizowanego przez Cerkiew. [W 128, przypis 6]

¹¹⁸ Zob. W. Chlebnikow, *** (W *śniszczach, w marzyszczach...*), W 29. Nie udało się ustalić oryginału.

¹¹⁹ Por. W. Chlebnikow: *** (Ogniwo-krzesiwkiem ja *świątek wykrzesam...*), W 29; *** (Ogniwo-siecziwom wysiek ja *mir...*), S 39.

¹²⁰ Por. W. Chlebnikow: *** (Przy *myślółce-kądziołce...*), W 23; *** (Za *mysliwom-krużewom...*), S 37.

¹²¹ Zob. W. Chlebnikow, *** (Jako z *jaru ku wyrąju...*), W 31. Nie udało się ustalić oryginału.

¹²² W oryginale zestawienia rozwijające: „*żetan'je-smiejan'je*”, „*żetan'je-rydan'je*”. Por. W. Chlebnikow: *** (Zachcenie-zaśmienie *by stać się przyszczatą...*), W 21–22; *** (Zetan'je-smiejan'je *pryszczawoju stat'...*), S 105.

¹²³ Por. W. Chlebnikow: *** (Ogniwo-krzesiwkiem ja *świątek wykrzesam...*), W 29; *** (Ogniwo-siecziwom wysiek ja *mir...*), S 39.

¹²⁴ Zob. W. Chlebnikow, *** (Nadobny ja *czasień...*), W 27. Nie udało się ustalić oryginału.

¹²⁵ Zob. W. Chlebnikow, *** (Starucha-wierucha *za tajnie zachodzi...*), W 21. Nie udało się ustalić oryginału.

¹²⁶ Zob. Cuda k, *op. cit.*, 74–75.

I w języku poetyckim Tuwima, i w przekładach Pomorskiego z Chlebnikowa występują ponadto jednordzenne wyrazy lub paronimy w funkcji podmiotu oraz orzeczenia¹²⁷: „Słodzik słowi słowisieńskie ciewy” (*Słowisien* z cyklu *Śtopiewnie*), „śpiewy [...] słowiła” (*Muza, czyli kilka słów zaledwie*, W-2 10), „ja, słowień, sławię się” („*sławien, sławien ja!*”)¹²⁸. Zestawienia te potwierdzają, że istotnie trudno mówić o stylizacji tłumaczeń Chlebnikowa na idiolekt poetycki Tuwima. Złudzenie „tuwimowości” Chlebnikowa wynika natomiast z faktu, że Pomorski sięga do tych samych zasobów leksykalno-semantycznych i reguł użycia środków językowych języka staro-cerkiewno-słowiańskiego i języków wschodniosłowiańskich, z których wyłoniły się słowotwórcze praktyki poetyckie Chlebnikowa i Tuwima. Można powiedzieć, że Pomorski utrzymuje zgranie powierzchniowych nawiązań ostentacyjnych (aktualizacja idiolektu poetyckiego Tuwima) z głębokimi, architekstualnymi (odniesienia do tradycji symbolistycznych i mitologii słowiańskiej)¹²⁹. Tłumacz w pewnym sensie wyręcza badacza, wyodrębniając i wprost wskazując materiał dla literaturoznawczej egzegezy, i ukierunkowując zadanie interpretacyjne: „wirtualny odbiorca zostaje przez taki tekst obligatoryjnie zaprogramowany jako (między innymi i częściowo tylko) egzegeta, badacz związków kontekstowych”¹³⁰. Zdarzają się jednak przypadki, gdy Pomorski, mając względną swobodę w zakresie wyborów leksykalnych i syntaktycznych z uwagi na nieobecność nacechowanego leksemu lub związku wyrazowego w oryginale, najdogodniejszych rozstrzygnięć językowo-stylistycznych poszukuje w języku poetyckim Tuwima, wzmacniając tym samym wrażenie „tuwimizacji” Chlebnikowa. Tendencję taką unaoczniają zastosowania rzadkich archaizmów i innowacji. Do Tuwimowskich zasobów leksykalnych nawiązuje „młodzianek” (oryg. *otrok* – ‘pachole’) z przekładu wiersza *** (*Niebiaż’ worożyc – otrok Prauny...*) (S 52) – *** (*Niebiądz wróżyć – młodziżanek Prauny...*) (W 33), jest jednym z Tuwimowskich synonimów „księżycy”: „[...] Młodzianek w dali / Prześwitywał złotawie” (*Teogonia*, W-2 228)¹³¹. Także archaizm „łyskać” („świecić się, lśnić nagłym, krótkotrwałym blaskiem”¹³², rodem z XVI-wiecznej polszczyzny, w przekładzie Pomorskiego *** (*Pleskunka, dziewa w wodnym dziele...*) (*** *⟨Pleskinija, dieuwa wodnych diet...⟩*)¹³³ zdaje się pochodzić z Tuwimowskich *Śtopiewni*, w których pojawia się dwukrotnie: „Dziewierz borem łązi, / Łyśnie na spiekory” (*Kalinowe dwory*, W-1 475), oraz jako podstawa neologizmu – „A gdy sierpiec na niebłocz łyście” (*Słowisien*). Należy wreszcie odnotować, że w polskich przekładach Pomorskiego z Chlebnikowa, podobnie jak w języku poetyckim Tuwi-

¹²⁷ Zob. Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 42–43.

¹²⁸ Por. W. Chlebnikow: *** (*Mocen Wodnik w milej wodzie...*), W 19; *** (*W umnych liesach prawien Lesowoj...*), S 24.

¹²⁹ Zob. Balbus, *Między stylami*, s. 160.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 207.

¹³¹ W *Śtopiewniach* księżyc występuje też jako „sierpiec” („A gdy sierpiec na niebłocz łyście” – *Słowisien*) i „księżawiec” („po ciemnuru pazurem / wodzi jasno księżawiec”, *Wanda*, W-1 475). O Tuwimowskich synonimach, metaforach, peryfrazach księżycy – zob. Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 119–126.

¹³² *Łyskać się*. Hasło w: *Słownik polszczyzny XVI wieku*. Na stronie: <https://spxvi.edu.pl/index/haslo/63297/> (data dostępu: 9 II 2026).

¹³³ Por. „Igrała a łyskała” (W 22) i „*igrała i sijala*” (S 33).

ma¹³⁴, dużą i zróżnicowaną grupę derywatów stanowią neologizmy oparte na wyrazie „słowo” (oraz niespokrewnione z nim leksemy o zbliżonym brzmieniu: „sława”, „Słowianin”): „tak wieść niesie, / Wieścią ja, słowień, sławie się!” („*Tak zybit-snujet motwa, / S nieju sławien, sławien ja!*”)¹³⁵, „Ćwiczę się w słowiesie” („*Ja uczus’ słowieso*”)¹³⁶, „słowień” (sławien’)¹³⁷, „Słowiczeńku wszechśwatooki”¹³⁸, „Sławcie, [...] piewuny” („*Nu że, [...] pojuny, / Sławu*”)¹³⁹, „Słowiedzów niegnych dum” („*Sławjazi niegnych dum*”)¹⁴⁰, „słowijski”¹⁴¹, „Radny Sławunie, rodnie Słowiany” („*Radoj Sławun, Rodun sławjan*”)¹⁴², „Napór sławia wspólnego” („*Napor sławi jedinoj*”)¹⁴³.

Do Tuwimowych neologizmów derywowanych od podstawy „słowo” i pełniących przede wszystkim funkcje ekspresywne (rzadziej ludyczne) należą m.in. „słopiewnie”, „słopiewny”, „słowisien”, „słowiśnie”, „słowisienki”, „słowić” (Słopiewnie), „słowiesy”, „podśłowia”, „Słowowierca”, „źródłosłowiny”, „śródśłowiny”, „słowopój”, „słowisko”, „podśłowie”, „podśłowny” (Zielerń), a także „słowotrysk”, „słowograj”, „słowożerca”, „źródłosłowa”, „słowiegi”, „słowocowy”¹⁴⁴. Zdecydowanie najbogatszy repertuar neologizmów opartych na wyrazach „słowo”, „sława”, „Sławjanin” zawiera twórczość poetycka Chlebnikowa: „słowacz”, „słowielszczik”, „Słowienniega”, „słowieso”, „Słowija”, „słowlja”, „słowowaj”, „słowog”, „sławien”, „sławijskij”, „sław-nosza”, „sławoba”, „sławobicz”, „sławog”, „Sławodiej”, „sławodiejnyj”, „Sławun”, „sław”, „sławjaz”, „sławjanij”, „Sławjanaj”, „sławjan”¹⁴⁵.

Także brzmieniowe zabiegi tłumacza skutkują reminiscencją stylistyczną eufonicznej, „słopiewniowej” ruszczyzny Tuwima:

*I guslami strannymi
K dał'nim kurganam
Wiest' podaju.
I w niemosti brannymi,*

Graju graju po kraju
Kurhanom u rozstaju
Nowinę głoszę.
W niemość zbrojno i rojno,

¹³⁴ Zob. F 158. – K. Kallas, *Juliana Tuwima „fantazje słowotwórcze” oparte na podstawie SŁOWO. W zb.: Studia z gramatyki i leksykologii języka polskiego. Prace dedykowane Profesor Marii Szuprzyckińskiej*. Red. M. Gębka-Wolak, I. Kaproń-Charzyńska, M. Urban. Toruń 2003, s. 25.

¹³⁵ Por. W. Chlebnikow: *** (*Mocen Wodnik w milej wodzie...*), W 19; *** (*W umnych lessach prawien Lesowoj...*), S 24.

¹³⁶ Por. W. Chlebnikow: *** (*Światooi dannik gwiezdny...*), W 21; *** (*Miroi dannik zwiezdnyj...*), S 15.

¹³⁷ Por. W. Chlebnikow: *** (*Zachcenie-zaśmienie by stać się pryszczatą...*), W 22; *** (*Żetan'je-smiejanje pryszczawoju stat...*), S 105.

¹³⁸ Zob. W. Chlebnikow, *Uczelnica*, W 69. Nie udało się ustalić oryginału.

¹³⁹ Por. W. Chlebnikow: *** (*Gdzie mieszkały jemiotuszki...*), W 27; *** (*Tam, gdzie żyli swiristieli...*), S 109.

¹⁴⁰ Por. W. Chlebnikow: *** (*Słowiedzów niegnych dum...*), W 35; *** (*Sławjazi niegnych dum...*), S 149.

¹⁴¹ Zob. W. Chlebnikow, *** (*Lnianowłosa, cichoreka, mglanoreka dal...*), W 68. Nie udało się ustalić oryginału.

¹⁴² Por. W. Chlebnikow: *Pieśń bojowa*, W 76; *Bojewaja*, S 192.

¹⁴³ Por. *ibidem*, s. 77.

¹⁴⁴ Cyt. za: Kallas, *Juliana Tuwima „fantazje słowotwórcze” [...]*.

¹⁴⁵ Cyt. za: Piercowa, *op. cit.*, s. 323–326.

I w riewności zwanymi,

Piennosti zwonami

*Wiest' podaju,*¹⁴⁶

(*** <Za mysewom-krużewom...>, S 36)

W zazdrość hojno i strojno,

Pienno i dzwonno

Śpiewam nowinie,

(*** <Przy myślótcie, kądziółtcie...>, W 24)

Neologizmy przysłówkowe: „zbrojno”, „rojno”, „hojno”, „strojno”, „pienno”, „dzwonno”, należą do tego samego typu słowotwórczego co Tuwimowe: „słoneczno” (*Słowisień*), „jaskro”, „sino” (Wanda, W-1 475), „żurczółowo”, „pieczółowo” (O mowie rosyjskiej). Korieniewa w swoich przekładach *Śłopiewni* wzbogaca ten repertuar o „swietło-jaworowo”, „czermno” (*Kalinowy krowy*¹⁴⁷), „swietienno” i „jasnodienno” (*Słowisień*), Bondarijewskij – o „śłopiewno” (*Śłopiewno*), „cwirkno” (*Słowisień*), „spiewno” (Wanda)¹⁴⁸. Z kolei w wyrażeniu „Śpiewam nowinie” (*** <Przy myślótcie, kądziółtcie...>, W 24) w przekładzie Pomorskiego (oryg. *wiest' podaju*, *** <Za mysewom-krużewom...>, S 36) można rozpoznać osobliwe, charakterystyczne dla języka poetyckiego Tuwima użycia celownika kresu, np. „światu wołali” (*Św. Franciszek*, W-1 476), „Gwiazdom płacę” (*Psy*, W-2 108), „Wiatrowi wdychamy” (*** <*Janowi Kochanowskiemu*...>, W-2 408)¹⁴⁹. Cytowany fragment wiersza *** (*Przy myślótcie, kądziółtcie*...) warto też zestawić z 7-zgłoskowymi wersami Tuwimowego utworu *Z uroczyszcz* (1913): „Hej! Poszli raz Sławiany / Na pola, za kurhany” (W-2 355).

Tworząc *Widziadź widziadeł bezkształtnych*, Pomorski sięga po styl poetycki znajdujący się na terytorium tradycji żywej i silnie zakorzenionej w świadomości literackiej polskich czytelników – aktualnej tradycji pasywnej Tuwimowskich *Śłopiewni*, wciąż odczuwanej jako bliska. Realizowana przez tłumacza strategia reminiscencji ewokatywno-inkrustacyjnej pozwala nie tylko uwypuklić i pogłębić związki twórczości będzianina z tradycją aktywizowaną w kulturze docelowej (silnie zindywidualizowanym idiolektem poetyckim Tuwima), ale też poszerzyć zakres znaczeniowy tej tradycji w nowym zastosowaniu, a także wykryć jego dotychczas utajone możliwości. Przewartościowuje, odkrywa, rozwija potencjał ciągle aktualnej tradycji literackiej kultury docelowej w nowych kontekstach komparatystycznych: językowo-stylistycznych, tematycznych, historycznych. Należałoby nawet powiedzieć, że przekłady Pomorskiego z Chlebnikowa, nasycone reminiscencjami *Śłopiewni*, wypełniają rekompensatywnie dotkliwy (niezrozumiały szczególnie dla współczesnych) brak Tuwimowych przekładów młodzieńczej poezji słowotwórczej Chlebnikowa w historii polskiej literatury tłumaczonej.

Aktualizacyjną i stymulacyjną rolę przekładów Pomorskiego z Chlebnikowa w procesie historycznoliterackim unaoczniają archeolingwistyczne eksperymenty warszawskich neolingwistów, przede wszystkim Joanny Mueller. Chlebnikowską stronę poezji Mueller odsłaniają *Somnambóle fantomowe* (2003) i *Wylinki* (2010). Tomasz Cieślak-Sokołowski podkreśla „celebrowanie przez poetkę »dziwnych bliskości« z projektem artystycznym Wielimira Chlebnikowa”¹⁵⁰. W kontekście pre-

¹⁴⁶ W oryginale zapis proza.

¹⁴⁷ Tuwim, *Kalinowy krowy*, s. 161.

¹⁴⁸ Tuwim, Wanda. W: *Śłopiewno*. Na temat słowotwórstwa przysłówków w językach polskim i rosyjskim zob. E. Wołodźko, *Przysłówki w języku rosyjskim i polskim*. Warszawa 1984, s. 14–44.

¹⁴⁹ Zob. Sinielnikoff, *op. cit.*, s. 6–8.

¹⁵⁰ T. Cieślak-Sokołowski, „(jednak z odniesieniem do awangardy)”. *Radykalne poetyki w poezji polskiej na przełomie XX i XXI wieku*. Kraków 2024, s. 209.

zentowanych w tym artykule rozważań warto przyrzeć się argumentacji Tomasza Cieślaka dotyczącej intertekstualnych powiązań wierszy Mueller z Chlebnikowem zapośredniczonych przez Tuwima. Jak przekonuje badacz, w utworze *Mleczenie* (z tomu *Somnambóle fantomowe*) poetka:

przywołuje Tuwimowską grę słowotwórczą rodem ze *Stopiewni* (np. „słowieszczą siensienia ciałość”), zatem – poprzez skamandrytę – jest jej patronem również Chlebnikow¹⁵¹.

Fascynację słowotwórczą i (pseudo)etymologizacyjną potencją języka łączą twórczość poetką Mueller nie tylko z Tuwimowskim słowiarstwem, ale także z będzianinem wskrzeszonym w polszczyźnie przez Pomorskiego. Tomy *Widziadź widziadęł bezkształtnych* (2005) i *Rybak nad morzem śmierci* (2005), jak też parateksty translatorskie Pomorskiego odegrały niebagatelną rolę w zgłębianiu tajników poetyki Chlebnikowa i rozwijaniu archeolingwistycznej wyobraźni młodych poetów, zachęcając ich do tworzenia nowych przekładów słowotwórczego zaumu¹⁵². Chlebnikowski numer tematyczny kwartalnika literacko-kulturalnego „eleWator” zawiera nie tylko „abecediariusz będziański w języku gwiezdny spisany” – *Mój Chlebnikow powszedni* Mueller – ale także nowe tłumaczenia poezji Chlebnikowa wykonane przez Andrzeja Turczyńskiego¹⁵³. W perspektywie poszukiwań fonostylistycznych i słowotwórczych neolingwizm jawi się zatem jako kolejne ogniwo historycznoliterackiego łańcucha zapoczątkowanego przez futurystyczne eksperymenty z językiem pozarozumowym – nie bez udziału przekładu artystycznego¹⁵⁴.

Abstract

TAMARA BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ

Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw
ORCID: 0000-0001-5225-3307

EXERCISES IN THE REALM OF WORDS KHLEBNIKOV – TUWIM – POMORSKI

The main purpose of the treatise is to consider the scope of influence of Velimir Khlebnikov's poetry on Julian Tuwim's poetic creativity, Tuwim Russian-language reception in the context of Khlebnikov's output, and the Polish translations of the futurian's word-forming poems in the perspective of Tuwim's verses. Adam Pomorski's strategy of stylistic reminiscence which he employed in his translation allows not only to deepen Khlebnikov's relations with Tuwim's poetic idiolect, but also to highlight the possibilities of the still actual literary tradition of target culture in new comparative contexts: linguistic-stylistic, thematic, and historical.

¹⁵¹ T. Cieślak, *Julian Tuwim – zapomniany i przypomniany*. W zb.: *Julian Tuwim: biografia, twórczość, recepcja*. Red. K. Ratajska, T. Cieślak. Łódź 2007, s. 290.

¹⁵² Zob. J. Mueller, *Co kruje pontk kolny? O podstępnej maszynie tekstowej Wielimira Chlebnikowa*. W: *Stratygrafie*. Wrocław 2010, s. 67–77.

¹⁵³ Zob. J. Mueller, *Mój Chlebnikow powszedni. Abecediariusz będziański w języku gwiezdny spisany*, „eleWator” 2017, nr 1, s. 72–91. – W. Majakowski, *Wspomnienie o W. W. Chlebnikowie*. Przekł., przypisy A. Turczyński. Jw., s. 9–15. – R. Jakobson, *Ze wspomnień: Wielimir Chlebnikow*. Przekł., przypisy A. Turczyński. Jw., s. 47–53.

¹⁵⁴ Zob. B. Śniecikowska, „Manifest Neolingwistyczny v. 1.1” i jego poetyckie potomstwo – twórczość nowatorów czy paseizm? „Ha!art” t. 23 (2006), s. 106–113.

GRZEGORZ OLSZAŃSKI Uniwersytet Śląski, Katowice

„FOTOGRAFIA JEST NIE MA” WOKÓŁ „KOMENTARZY DO FOTOGRAFII »THE FAMILY OF MAN«” WITOLDA WIRPSZY

Wielkość charakteru nie polega na nieposiadaniu afektów – przeciwnie, ma się je w najstraszliwszym stopniu; ale na tym, że bierze się je w cugle¹.

Stykówka (zamiast stanu badań)

Dość długo interdyscyplinarne badania interakcji pomiędzy sztukami wizualnymi a literaturą zdominowane były przez specjalistów zajmujących się przede wszystkim perspektywą wyznaczaną przez malarstwo. Od niedawna zaczęło się to jednak zmieniać, czego dowodzi trudna do przeoczenia modyfikacja pola badawczego. O ile bowiem liczba tego rodzaju prac stopniowo maleje, o tyle rośnie liczba publikacji dotyczących relacji pisarzy z fotografami. Abstrahując już od pionierskich – a wciąż czekających na przekład – książek Jane Marjorie Rabb (*Literature and Photography. Interactions 1840–1990. A Critical Anthology* [Interakcje literatury i fotografii 1840–1990. Antologia krytyczna]) czy François Bruneta (*Photography and Literature* [Fotografia i literatura])², w ciągu zaledwie 15 lat polski czytelnik mógł zapoznać się z kompleksową monografią Cezarego Zalewskiego (*Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*), z narratologicznym kompendium Marianny Michałowskiej (*Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*) oraz teoretyczno-literackim studium Marty Koszowy (*W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*)³.

Niniejszą listę trzeba jednak od razu uzupełnić o angielską, choć poświęconą rodzimej poezji, rozprawę Barbary Englender (*Photo-Graphemicality. Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century* [Foto-graficzność. Fotografia

¹ F. Nietzsche, *Notatki z lat 1887–1889*. Przeł. P. Pieniążek. Łódź 2012, s. 155.

² W tej materii rodzima translatologia i komparatystyka mają zresztą sporo do nadrobienia, bo na przekład czekają również tak istotne prace jak chociażby książka P. Edwardsa *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme* (Rennes 2008) czy monumentalna monografia pod redakcją J. P. Montiera *Littérature et photographie* (Rennes 2010).

³ Zob. J. M. Rabb, *Literature and Photography. Interactions 1840–1990. A Critical Anthology*. Albuquerque, N. M., 1995. – F. Brunet, *Photography and Literature*. London 2009. – C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010. – M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012. – M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*. Kraków 2013.

i poezja na przełomie XXI wieku)) oraz o dwie książki Magdaleny Szczypiorskiej-Chrzanowskiej. W pierwszej z nich autorka koncentruje się na charakterystycznych dla tego medium technikach użytkowych (*Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*), z kolei w drugiej dokonuje wieloaspektowej deskrypcji fotoliteratury (*Blask odbicia. Fotoliteratura. Motywy, modele, metafory*)⁴. Badaczka definiuje to zjawisko jako korpus tekstów literackich, w których fotografia odgrywa kluczową rolę, ale też jako osobną subdyscyplinę literaturoznawczą. Do tego wyliczenia – *last but not least* – można również dodać poświęconą fotograficznym wizerunkom pisarzy oraz różnego typu interakcjom między obiema dziedzinami sztuki monografię mojego autorstwa (*Pisane ciałem. Szkice o przygodach literatury i fotografii*)⁵.

Nieuprawnione i niesprawiedliwe zarazem byłoby zredukowanie odnotowanej wcześniej zmiany orientacji badawczej jedynie do doraźnej mody intelektualnej. Stoi za nią bowiem spłot rozmaitych uwarunkowań nie tylko natury teoretycznej czy kulturowej, lecz także technologicznej. Jakich? Prezentując rzecz w poetyce wyliczenia, przede wszystkim należałoby zwrócić uwagę na impuls wywołany przez zwrot ikoniczny (np. w pracach Gottfrieda Boehma oraz Williama Johna Thomasa Mitchella⁶). Efektem owego zwrotu było nieco inne spojrzenie na relacje słowa i obrazu. Zamiast ujęć odwołujących się do mocno już wyeksploatowanej idei korespondencji sztuk badacze, w znacznie większym stopniu niż dawniej, zaczęli koncentrować się na sposobach współistnienia, jak również wzajemnego przenikania się dyskursów werbalnych i wizualnych. Rozwój studiów nad antropologią obrazu, logowizualnością, a także nad kulturą wizualną przyczynił się do wyraźnego wzrostu liczby opracowań poświęconych historii oraz teorii fotografii⁷. W efek-

⁴ Zob. B. Engländer, *Photo-Graphemicality. Photography and Poetry at the Turn of the 21st Century* (Foto-graficzność. Frankfurt am Main 2022). – M. Szczypiorska-Chrzanowska: *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*. Warszawa 2016; *Blask odbicia. Fotoliteratura. Motywy, modele, metafory*. Warszawa 2025.

⁵ G. Olszański, *Pisane ciałem. Szkice o przygodach literatury i fotografii*. Katowice 2025. Nawet pobeżna rekonstrukcja stanu badań powinna jednak uwzględniać artykuły, które stanowiły dla autorów oraz autorek wymienionych wcześniej książek ważną inspirację. Zob. B. Witosz, *Opis a fotografia*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Prace Językoznawcze” 1998, nr 25. – A. Lubaszewska, „W daguerotyp raczej pióro zamieniam”. „Teksty Drugie” 1999, nr 4. – A. Łebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W zb.: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź. Kraków 2004, s. 118–120. – R. K. Przybylski, *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią?* W zb.: jw. – B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu... Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*. Kraków 2006, s. 47–80. – G. Borkowska, *Skrzypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze najnowszej*. W zb.: *Co dalej, literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*. Red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner. Warszawa 2008.

⁶ Zob. np. G. Boehm, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. D. Kołacka. Przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik. Kraków 2014. – W. J. Th. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*. Przeł. Ł. Zaremba. Warszawa 2015.

⁷ Zob. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. Bryl. Kraków 2007. – N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*. Przeł. Ł. Zaremba. Warszawa 2016. – H. Bre-

cie materiał mieszczący się niegdyś się w skromnej biblioteczce, dziś wypełnia pokaźną bibliotekę. To jedna kwestia.

Istotną rolę odegrał również zwrot materialny (opisany m.in. przez Brunona Latoura i Ewę Domańską⁸), w ramach którego fotografia przestała być traktowana jako mało ważny element ilustracyjny, a zaczęto ją postrzegać przez pryzmat jej materialności i intermedialności. Zainteresowanie samym nośnikiem (foto-książką, albumem, archiwum) przełożyło się na rozwój refleksji nad statusem fotografii w literaturze, czyli śladu rzeczywistości lub obiektu uwikłanego w narrację. Jednocześnie zaniechano traktowania fotografii wyłącznie jako nośnika reprezentacji, zamiast tego ukazując ją jako autonomiczny artefakt, szczególnie cenny dla uczonych zainteresowanych kategoriami pamięci oraz postpamięci, ale też dla osób zajmujących się sposobami konstruowania indywidualnej i zbiorowej tożsamości.

Na tym nie koniec. Za reorientacją perspektywy badawczej odpowiedzialne są również przeobrażenia kulturowe i technologiczne. Fotografia, w wyniku zmian społecznych (związanych z rozwojem mediów społecznościowych), jak i postępu technologicznego (m.in. upowszechnienia się fotografii cyfrowej), stała się medium o wyjątkowo szerokim zasięgu. Spopularyzowanie optyki fotograficznej, łatwość robienia zdjęć oraz wprowadzania ich do ogólnodostępnego obiegu, profesjonalizacja tego, co wcześniej uznawano za amatorskie – wszystko to nie tylko przyczyniło się do redefinicji kryteriów estetycznych, lecz także przełożyło się na mnogość zróżnicowanych inicjatyw, których autorzy próbują wykorzystać synergii rozmaitych form sztuki. W efekcie trudno się dziwić, że o ile projektów będących pokłosiem kooperacji pisarzy z malarzami pojawiło się ostatnimi czasy niewiele, o tyle publikacji koncentrujących się na współpracy twórców literatury i fotografów powstaje mnóstwo. Przykłady? Problemem wydaje się raczej ich nadmiar niż niedobór. W ramach egzemplifikacji można przywołać takie tytuły, jak chociażby *Kapitał w słowach i obrazach* Krzysztofa Jaworskiego i Wojciecha Wilczyka, *Co robi łączniczka* Darka Foksa i Zbigniewa Libery, *Wielka wymiana widoków* Anny Nasiłowskiej, *Fotoplastikon* Jacka Dehnela, *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana i Grzegorza Wełnickiego, *Pęknięte oko czasu. Droga pani Schubert* Ewy Lipskiej i Danuty Węgiel, *Kord* Natalii Malek i Anny Grzelewskiej, *Żegaryszki. Wiersze najmniejsze* Krzysztofa Czyżewskiego, *Księżyc grzybiarek* Agaty Jabłońskiej i Katarzyny Niedźwieckiej, *Dopływy, drgania, powidoki i pieśni na brzegach* Małgorzaty Lebdy i Rafała Siderskiego⁹.

dekamp, *Akt obrazu*. Przeł. M. Słabicka-Turpeinen. Pośl. P. Mościcki. Red. nauk. M. Saryusz-Wolska. Warszawa 2024.

⁸ Zob. E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*. „Kultura Współczesna” 2008, nr 3. – B. Latour: *Przedmioty także posiadają sprawczość*. W zb.: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*. Red. E. Domańska. Poznań 2010 (przeł. A. Derra); *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Wstęp K. Abriszewski. Przeł. A. Derra. K. Abriszewski. Kraków 2010.

⁹ Zob. K. Jaworski, K. Wilczyk, *Kapitał w słowach i obrazach*. Kielce 2002. – D. Foks, Z. Libera, *Co robi łączniczka*. Katowice 2005. – A. Nasiłowska, *Wielka wymiana widoków*. Warszawa 2008. – J. Dehnel, *Fotoplastikon*. Warszawa 2009. – W. Tochman, G. Wełnicki, *Eli, Eli*. Wołowiec 2013. – E. Lipska, D. Węgiel, *Pęknięte oko czasu. Droga pani Schubert*. Kraków 2017. – N. Malek, A. Grzelewska, *Kord*. Poznań-Warszawa 2017. – K. Czyż-

Łatwo zauważyć, że mimo pojawienia się na tej liście – skądinąd dalekiej od komplementarności – różnych rodzajów i gatunków literackich, dominują na niej tomy poetyckie. Dlaczego? Odpowiedzi istnieje zapewne sporo, acz skoncentrowałbym się na dwóch, które wydają się zasadnicze. Po pierwsze, usytuowanie w rynkowej niszy sprzyja społecznej marginalizacji poezji, ale jednocześnie ma tę zaletę, że twórcy reprezentujący ów rodzaj literacki są – w czym nietrudno zresztą dopatrzeć spuścizny po awangardzie – o wiele bardziej otwarci na różnego typu intermedialne interakcje i ponadgatunkowe eksperymenty. Książka poetycka okazuje się więc często rodzajem laboratorium, w którym testuje się granice między rozmaitymi formami sztuki (np. poezją a fotografią), metodami artystycznej wypowiedzi (choćby fikcjonalna *versus* dokumentalna) czy też różnymi mediami (m.in. fotoesejem, ikonotekstami). W takich realizacjach fotografia jest zatem nie tylko elementem ilustracyjnym czy motywem tematycznym (w antologii *Pisane światłem*), lecz także artefaktem konstytuującym semantykę książki na analogicznych prawach co wiersz – jako wizualno-literackiej całości.

Po drugie, w zainteresowaniu poetów fotografią widać efekt istnienia szeregu strukturalnych analogii między obiema dziedzinami wypowiedzi artystycznej. Zważywszy na cechujące fotografów oraz poetów tendencje do posługiwania się skrótem i kondensacją, ale też do budowania głębszych sensów za pomocą fragmentu czy detalu, wiersz należy traktować jako odpowiednik fotograficznego kadru. Obraz fotograficzny, jak i poetycki to w końcu tyleż rejestracje świata, co zapisy zindywidualizowanej perspektywy poznawczej. Nie można zaprzeczyć, że poeci tak chętnie sięgają po fotografię, ponieważ widzą w niej model poetyckiego myślenia o świecie – kontemplacyjnego, wyczułonego na detal, opartego na elipsie i zatrzymaniu, wyostrożonej percepcji. W obu przypadkach kluczową kwestią jest też umiejętność kreowania aury emocjonalnej, wspólnoty afektywnego oddziaływania oraz równoczesnego operowania konkretem i symbolem. To nie wszystko.

Co zastępowało fotografię, nim wynaleziono aparat fotograficzny? Odpowiedź, której można by oczekiwać, brzmi: rycina, rysunek, obraz malarski. Jednak bardziej odkrywcza odpowiedź brzmiałaby: pamięć¹⁰

– powiada John Berger, a jego słowa znajdują swe mocne świadectwo w świecie literatury. W końcu nieprzypadkowo fotografia tak często pełni w poezji funkcję impulsu wyzwającego proces introspekcji i stanowi próbę powrotu do tego, czego już nie ma. Konstytutywna dla fotografii umiejętność zatrzymania czasu, wyłamania się spod jego władzy, wydaje się dla twórców poezji czymś niebywale kuszącym. Prawdziwość owego rozpoznania potwierdza Julia Hartwig. Oto w antologii poezji inspirowanej fotografią, pionierskiej na rodzimym rynku, nim redaktorzy oddali głos wierszom, słowo wstępne powierzyli pisarce. Autorka *Gorzkich żali* – a zarazem siostra Edwarda Hartwiga, należącego do grona najwybitniejszych polskich fotografów – swoją wypowiedź rozpoczęła od wyraźnie wybrzmiewającej deklaracji:

żewski, Żegaryszki. *Wiersze najmniejsze*. Krasnogruda 2018. – A. Jabłońska, K. Niedźwiecka, *Księżyc grzybiarek*. Kazimierz–Podgórze–Rybnik 2023. – M. Lebda, R. Siderski, *Dopływy, drgania, powidoki i pieśni na brzegach*. Wrocław 2024.

¹⁰ J. Berger, *O patrzeniu*. Przeł. S. Sikora. Warszawa 1999, s. 74.

Poeci umieją rozmawiać ze zdjęciami. Potrafią wyrazić uczucia, które budzą w nas te pochwyczone przez obiektyw zapisy przeszłości, świadczące o przeżytym czasie i niewystygłej pamięci¹¹.

Jeśli można przywołane stwierdzenie nieco skorygować, to tylko z jednego powodu. Nie negując konwersacyjnych zdolności poetów, trzeba zauważyć, że nie każda tego rodzaju rozmowa przebiega w równie pokojowej, przyjaznej atmosferze. Zdarza się, iż literacko-fotograficzny dialog przekształca się w gwałtowny konflikt lub spór bez szans na porozumienie. Jest to *casus* bodaj najsłynniejszej tego typu książki w historii rodzimej literatury. Chodzi o wywołaną przez działalność artystyczną amerykańskiego fotografa i kuratora Edwarda Steichena odpowiedź polskiego poety i tłumacza Witolda Wirpszy. W odnalezionej po latach przedmowie do zbioru *Komentarze do fotografii „The Family of Man”* pojawia się zadziwiające wyznanie, w którym Wirpsza wskazuje na afektywną genezę swego przedsięwzięcia i zarazem anonsuje niebywale wysoką temperaturę toczącego się na kartach tych wierszy dialogu między obrazem a słowem. „Rozmowa” przybiera tam formę lirycznego „samosądu”:

Niniejszy cykl wierszy nosi tytuł *Komentarze do fotografii* [...]; łatwo się więc domysleć można związków tego utworu ze znaną amerykańską wystawą fotograficzną, prezentowaną za pośrednictwem UNESCO na całym niemal świecie, również i w Polsce. Ba, w Polsce panowała przez długie miesiące moda na tę wystawę [...]. W pewnym sensie uległem także modzie, napisałem te wiersze, a więc byłem pod wrażeniem, napisałem je spiesźnie, czyli niewątpliwie w stanie afektu, i przynajmniej, że w stanie afektu dopuściłem się czegoś w rodzaju samosądu – innymi słowy: popełniłem niesprawiedliwość, mając coś niecoś na swoje usprawiedliwienie. [W 5]¹²

Sława i chwała

Dariusz Pawelec, ostrożny zazwyczaj względem wartościujących komentarzy i zdystansowany wobec krytycznoliterackich ocen, należący do grona najwybitniejszych znawców poezji Wirpszy, swój szkic poświęcony *Komentarzom* rozpoczął taką oto deklaracją:

Opublikowany w roku 1962 skromny, dwuarkuszowy tomik [...] pozostaje, w moim przekonaniu, jednym z największych wydarzeń poetyckich w Polsce w drugiej połowie XX wieku. Cykl 18 utworów, z których 13 opublikowano w towarzystwie fotografii, należy przy tym do dokonani najsłabiej rozpoznanych i bodaj najbardziej niedocenionych przez krytykę¹³.

O ile pierwsza z ocen katowickiego badacza nie straciła na aktualności, o tyle drugą dziś raczej trudno utrzymać. Dzięki wnikliwym i rozbudowanym szkicom takich uczonych, jak np. Joanna Grądziel-Wójcik, Anna Jaworska, Grzegorz Janekowicz, Cezary Zalewski, Dariusz Pawelec, Wit Pietrzak czy Kamila Dworniczak, tom Wirpszy niezręcznie byłoby nadal nazywać niedocenionym i słabo rozpoznanym¹⁴. Wręcz odwrotnie! Biorąc pod uwagę mnogość kontekstów i tropów oraz

¹¹ J. Hartwig, *Magia zdjęć*. W zb.: *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*. Red. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak. Olszanica 2007, s. 10.

¹² Skrótem W odsyłam do: W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii „The Family of Man”*. Pośl. G. Janekowicz. Wyd. 2. Mikołów 2010 (pierwotruk: Kraków 1962). Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

¹³ D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*. Mikołów 2013, s. 137.

¹⁴ Zob. J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań 2001, s. 51–59. – A. Jaworska, *O „Komentarzach do fotografii „The Family of Man”*

intelektualny potencjał interpretatorów, krytyk komentujący obecnie *Komentarze* skazany jest w znacznej mierze na poetykę głos, przyczynków i uzupełnień. Mimo świadomości tej mało komfortowej pozycji spróbuję na początek dokonać rekapitulacji tego, co wiadomo, a następnie nieco inaczej, już po swojemu, rozłożyć akcenty krytyczne.

Od czego zacząć? Może od przypomnienia, że tom będący „jednym z największych wydarzeń poetyckich w Polsce w drugiej połowie XX wieku”¹⁵ nigdy by zapewne nie powstał, gdyby nie „najbardziej udane przedsięwzięcie w historii fotografii”¹⁶. Tym przedsięwzięciem okazała się oczywiście słynna ekspozycja *The Family of Man*. Jej pomysłodawcą i kuratorem był Edward Steichen, dyrektor Departamentu Fotografii słynnego Muzeum Sztuki Współczesnej w Nowym Jorku. Niezwykłość wydarzenia – które wówczas pobiło „wszystkie [...] rekordy frekwencji na wystawach fotograficznych”¹⁷, a przez swego twórcę zostało określone mianem „najbardziej ambitnego i wymagającego przedsięwzięcia, jakiego kiedykolwiek podjęła się fotografia”¹⁸ – najłatwiej pokazać za pomocą matematycznej buchalterii. Oto przygotowania do ekspozycji trwały trzy lata, w trakcie których Steichen odwiedził 29 europejskich miast.

Dzięki anonsom prasowym nadesłano 2 miliony prac, a spośród nich początkowo wyselekcjonowano 10 tysięcy fotografii. Finalnie liczbę tę zredukowano do 503 zdjęć i 273 fotografów pochodzących z 68 krajów. Wśród autorów zdjęć znalazły się prawdziwe sławy, byli i amatorzy, korzystano jednak głównie z zasobów archiwum magazynu „Life” oraz z prac udostępnionych przez takie agencje, jak Magnum czy Black Star. Do odpowiedniego zaaranżowania wystawy, zaprojektowanej przez Paula Rudolpha (*de facto* istniało aż 11 jej wersji), konieczne było zaangażowanie 10 osób, które musiały pracować przez pełne 10 dni, wykorzystując do tego „dwa kilo gwoździ dwucalowych i dwa kilo gwoździ jednocalowych oraz cztery młotki...”, a kompletna ekspozycja „ważyła 6500 kg i mieściła się w 28 szafach”¹⁹. Po raz pierwszy pokazana została w styczniu 1955 w Nowym Jorku, następnie zaś rozpoczęła 7-letnią podróż po całym świecie – w sumie zawędrowała do 38 krajów i 91 miast, „wywołując zachwyt i wzruszenie zarówno wśród intelek-

Witolda Wirpszy. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” 2008, nr 23/24. – G. Jankowicz, *Wirpsza i poetyka spojrzenia*, W 43–58. – C. Zalewski: *op. cit.*, s. 249–255; *Fotografia jako rekwizyt (uwersza). Piekło Dantego w (dwóch) „Komentarzach do fotografii” Witolda Wirpszy. „Przestrzenie Teorii”* t. 40 (2023). – Pawelec, *op. cit.*, s. 137–149. – W. Pietrzak, *Anty-mitologia Witolda Wirpszy. Komentarz do „Komentarzy do fotografii”*. „Ruch Literacki” 2014, nr 4/5. – K. Dworniczak, *Rodzina człowieka. Recepcja wystawy „The Family of Man” w Polsce a humanistyczny paradygmat fotografii*. Warszawa 2021, s. 212–240.

¹⁵ Pawelec, *op. cit.*, s. 137.

¹⁶ B. Jay, *The Family of Man. A Reappraisal of „The Greatest Exhibition of All Time”*. Na stronie: <https://wphoto.pbworks.com/f/Family-of-Man-BillJay.pdf> (data dostępu: 24 VIII 2025).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ E. Steichen, *Introduction*. W: *The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Time – 503 Pictures From 68 Countries*. New York 1955, s. 6.

¹⁹ Jeśli wierzyć anonimowemu redaktorowi (*Rodzina człowieka. „Przekrój”* 1959, nr 758, s. 13), który cytował słowa A. Kaczkowskiego, komisarza wystawy z ramienia Związku Polskich Artystów Fotografików.

tualistów w Paryżu, jak i prymitywnych szczepów Afryki”²⁰. W ciągu kilku lat zobaczyło ją ponad 9 milionów ludzi.

Wielką sławą cieszył się także katalog ekspozycji – tylko na przestrzeni pierwszych sześciu lat miał on 10 wydań i sprzedał się w ponad milionie egzemplarzy, co sprawia, iż „uchodzi [...] za najpopularniejszą książkę fotograficzną w historii”²¹. Uwzględniając poetycki kontekst tej opowieści, warto zwrócić uwagę, że twórcy wystawy, jak i katalogu wykazali się sporym wyczuciem literackim. W obu przypadkach otwarcie stanowią prolog napisany przez amerykańskiego poetę Carla Sandburga, którego poemat najprawdopodobniej dał tytuł całości przedsięwzięcia²². Z kolei poszczególne działy były ilustrowane fragmentami zaczerpniętymi z kanonu literatury (od *Biblii* przez Williama Blake’a do Jamesa Joyce’a) i pełniły funkcję instruktywnego komentarza do wybranych fotografii. Wszystko, dzięki przyjętej optyce narracyjnej, układało się w spójną opowieść, stając się w ten sposób czymś między „unowocześniejoną wersją *Biblii pauperum*”²³ a „monumentalnym esejem fotograficznym”²⁴.

Do Polski wystawa trafiła w 1959 roku, a pokazywano ją chociażby w Warszawie, Krakowie, Poznaniu, Wałbrzychu i Dąbrowie Górniczej. W każdym z tych miejsc cieszyła się sporym zainteresowaniem odwiedzających i wywoływała entuzjastyczne reakcje prasy. Działo się tak prawdopodobnie z wielu powodów. Niezależnie bowiem od sceptycyzmu środowiska fotograficznego i wątpliwości mnożonych przez krytyków, które modelowo ilustruje tytuł jednego z późniejszych artykułów *Exhibition that Everybody Loves to Hate* (Wystawa, którą wszyscy kochają nienawidzić)²⁵, jej odbiór społeczny był bardzo dobry. Do zapanowania lokalnej mody na wystawę, zjawiska wspomnianego w cytowanej przedmowie Wirpszy, przyczyniły się na pewno takie elementy, jak rozmach całego przedsięwzięcia, niemożliwe do zignorowania kwestie polityczne i narracyjny koncept, który od odwiedzających nie wymagał większych kompetencji estetycznych. Ideologiczny wymiar ekspozycji wpisywał się w końcu w zmieniający się klimat postalinowskiej „odwilży” i fascy-

²⁰ [Autor anonimowy], *Edward Steichen. „Fotografia” 1960*, nr 1, s. 19. Nieco zgryźliwie można by przypomnieć, że nie wszyscy „intelektualiści z Paryża” byli równie zachwyceni, czego dowodem wydaje się tekst R. Barthes’a *La grande famille des hommes* opublikowany pierwotnie w marcu 1956 w „Les Lettres Nouvelles”, a następnie przedrukowany w *Mitologiach* (Przeł. A. Dziadek. Wstęp K. Kłosiński. Warszawa 2000) pt. *Wielka ludzka rodzina*. Analogicznie nie każdy przedstawiciel „prymitywnych szczepów Afryki” reagował zachwytem, chociażby Theophilus Okonkwo. Ten nigeryjski student medycyny został aresztowany, gdy zaczął zrywać ze ścian i niszczyć fotografie, które, jego zdaniem, pokazywały czarnoskórą społeczność głównie przez pryzmat biedy i prymitywizmu, co z kolei tworzyło kontrast względem świata reprezentowanego przez resztę ludności. Nawiasem mówiąc, zdjęcia te zrobił fotograf polskiego pochodzenia – Nat Farbman.

²¹ Dworniczak, *op. cit.*, s. 47.

²² Zob. C. Sandburg, *The People, Yes*. New York 1936, s. 3: „the people of the earth, the family of men”.

²³ *Ibidem*, s. 48.

²⁴ A. Sekuła, *Spółeczne użycia fotografii*. Przeł. K. Pijarski. Warszawa 2010, s. 92.

²⁵ A. Tifentale, „The Family of Man”. *The Photography Exhibition that Everybody Loves to Hate*. Na stronie: https://www.academia.edu/37180622/The_Family_of_Man_The_Photography_Exhibition_that_Everybody_Loves_to_Hate (data dostępu: 30 VIII 2025).

nację wszystkim, co przychodziło z „tamtej strony” żelaznej kurtyny²⁶. Jednocześnie trudno przeoczyć terapeutyczny i katarsyczny przekaz przedsięwzięcia, który nie pozostawał bez wpływu na jego rodzimą recepcję. „Metafora życia wyłaniającego się z ruin była dla narracji wystawy kluczowa”, podkreśla Dworniczak²⁷, a Tomasz Szerszeń dodaje:

Humanizm *Rodziny człowieczej* był rodzajem antywojennej ideologii, w której fascynacja „każdym człowiekiem” i światem jego spraw była w rzeczywistości uniwersalną deklaracją „odwrócenia wzroku” od pozostałych po wojnie ruin (rozumianych dosłownie, ale również metaforycznie)²⁸.

Biorąc pod uwagę czas i miejsce, ale też same doświadczenia polskiego społeczeństwa, należy stwierdzić, że ruin – szeroko rozumianych – przetrwało u nas sporo.

Wiersze w afekcie

Mieke Bal pisze:

W pewnych przypadkach obrazy nas niepokoją. Chcemy na nie oddziaływać, zrobić coś ze stanem świata, którego jesteśmy świadkami. Między percepcją, która nas kłopotczy, a działaniem, nad którym się wahamy, wyłania się afekt²⁹.

Jej słowa zdają się zaś modelowo patronować projektowi Wirpsy. Ten łączy bowiem takie wzorce, jak *poeta doctus* i *homo ludens* (posłużmy się dystynkcją autorstwa Joanny Grądziel-Wójcik³⁰), ale też *poeta affectus*. Skąd wzięła się taka teza? Na pierwszy rzut oka głosy „przeciw” przeważają nad głosami „za”. W recepcji krytycznej Wirpsza przynależy wszak do tradycji poezji „szkiełka i oka”, tym samym więc stroni od liryki spod znaku „czucia i wiary”. Jest to pisarz-intelektualista, autor książek cechujących się analitycznym dystansem względem rzeczywistości, precyzją językową oraz niezwykłą erudycją, a także wymagających intelektualnego namysłu od czytelnika. Pawelec, przyglądający się recepcji dorobku Wirpsy, wynotowuje powtarzające się epitety i określenia, którymi opatrywali ów dorobek krytycy. Otóż, zdaniem większości recenzentów, sięgający po dzieła tego twórcy czytelnik konfrontuje się z „poezją mózgową”, „poezją myśli”, „poezją filozofującą”, a Wirpszę postrzega jako „poetę-intelektu”, „poetę uczonego”, „poetę doctus”³¹. Jednocześnie autorka pierwszej monografii poświęconej tym wierszom zauważa:

nie do końca prawdziwe jest stwierdzenie o antywzruszeniowości poezji Wirpsy, o pozbawieniu jej ładunku emocjonalnego – w gruncie rzeczy jest to twórczość targana gwałtownymi, często skrajnymi, uczuciami, tyle tylko, że ujętymi w pozornie opanowany, myślący swą abstrakcyjnością język³².

²⁶ Wystawa, co prawda, nie trafiła do Polski ze Związku Radzieckiego, lecz z Włoch, acz warto pamiętać, że w ramach jej moskiewskiej inauguracji doszło do tzw. kuchennej debaty między N. Chruszczowem a R. Nixonem. Polska była drugim krajem po ZSRR, w którym zaprezentowano dzieło Steichena.

²⁷ Dworniczak, *op. cit.*, s. 95.

²⁸ T. Szerszeń, *Czy istniała fotografia neorealistyczna?* Na stronie: <https://fotomuzeum.faf.org.pl/article/41%20> (data dostępu: 24 VIII 2025).

²⁹ M. Bal, *Afekt jako siła kulturowa*. W zb.: *Historie afektywne i polityki pamięci*. Red. E. Wichrowska [in.]. Warszawa 2015, s. 48 (przeł. A. Turczyn).

³⁰ J. Grądziel-Wójcik, *Poetyka komentarza w poezji Witolda Wirpsy*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1, s. 133.

³¹ Pawelec, *op. cit.*, s. 19.

³² Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji*, s. 18.

Czytelnik „poezji mózgowej” może zatem przeżyć zaskoczenie wywołane odkryciem, jak istotną wagę ma w tej poezji warstwa emocjonalna. Oto bowiem autor *Polemik i pieśni* okazuje się poetą niezwykle chętnie angażującym się w ideologiczne spory, aranżującym liczne konflikty, twórcą, dla którego agon stanowi zarówno inspirację, jak i fundamentalną zasadę organizującą dzieło literackie. Ów komponent emocjonalny sprawia, że nietrudno postrzegać Wirpszę jako pisarza poddającego się ruminacjom poetyckim, polegającym na obsesyjnym krążeniu wokół tych samych zagadnień. Następnie szuka on środków, które pozwolą na translację somatycznych impulsów na język poezji, i usiłuje w tkance języka wyrazić cały wachlarz emocji oraz afektów³³. Zbiór *Komentarze do fotografii* jest tego znakomitym przykładem.

Do zilustrowania genezy opisanego zjawiska świetnie pasują słowa Anny Łebkowskiej, która w afekcie widzi „splot impulsów, wytracających ze zwykłego biegu życia i działających niczym siłą napędową wymuszającą akt pisania i w efekcie także zapisanie tego aktu”³⁴. Rzecz bowiem w żadnym razie nie sprowadza się do autorskiej przedmowy, choć poeta wprost wyznawał, że „napisał te wiersze [...] w stanie afektu” (W 5). Można zaryzykować tezę, iż ślady owej reakcji afektywnej są również widoczne w kreacji podmiotu. Z jednej strony, wchodzi on w rolę rzeczownika „hermeneutyki podejrzeń”, natomiast z drugiej, wcielając się w alternatywne go kuratora, zabiera widza/czytelnika na „prywatne oprowadzenie” po swej – zredukowanej do 13 zdjęć – wersji wystawy.

Efektem przyjmowania różnych ról i funkcji okazują się ciągłe modyfikacje dykcji oraz tonacji emocjonalnej – od patosu do groteski, od powagi do śmiechu, od nieskrywanej agresji po jawną kpinę. Anna Kałuża podsumowuje:

Autor nieustannie zmienia rejestr retoryczny, porusza się pomiędzy artykulacją Ja w języku fantazji a inwencją krytyczną, zaczepną i prowokacyjną, dzięki której Ja wypowiada swoją frustrację³⁵.

Właśnie impuls afektywny tkwi u genezy *Komentarzy* i można go zobaczyć również w świecie przedstawionym, w impresywnej funkcji języka, w strukturze wierszy dialogujących, angażujących czytelnika. Rzecz w tym, że o ile inicjalne wersy każdego utworu wyglądają na poddane dyscyplinującej poetyce komentarza oraz na podporządkowane regule reprezentacji, o tyle w dalszych partiach do gło-

³³ Tu wypada wytłumaczyć pewną zasadniczą kwestię. Zdaję sobie bowiem sprawę z terminologicznych różnic między tymi pojęciami oraz z rozmaitych ich konceptualizacji. Wiem również – dzięki instruktywnemu szkicowi B. Massumiego (*Autonomia afektu*. Przeł. A. Lipszyc. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 116) – iż „terminu »afekt« używa się najczęściej w sposób niechlujny jako synonimu »emocji«”. Tego rodzaju „niechlujności” dopuszczam się tylko dlatego, że bliskie jest mi stanowisko jednego z rzeczników zwrotu afektywnego. M. Zaleski (*Intensywność i rzeczy pokrewne*. Warszawa 2021, s. 159) zauważa: „Afekt jest czymś, co niepodległe władzy reprezentacji, ale jeśli nawet w tekście literackim umyka reprezentacji, to istnieje za jej pośrednictwem i często z reprezentacją, która stanowi tylko jego artystyczne bądź tematyczne opracowanie, jest utożsamiany. [...] Afekt jest opakowany w doznanie, które jest naszym udziałem, w emocję, której doświadczamy, nastrój, który nam się udziela”.

³⁴ A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*. W zb.: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*. Red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza. Warszawa 2015, s. 347.

³⁵ A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008, s. 154.

su dochodzi cała sfera emocji wyrażonych przez zabiegi językowe, które początkową czytelność skutecznie dekonstruują. Znakomicie uchwyciła to autorka *Poezji jako teorii poezji*, podkreślając, że z czasem, po proponowanym pierwotnie zobiektywizowanym opisie:

nad beznamiętną relacją przewagę zyskuje złośliwa ironia, pojawiają się wyzwiska, ujemnie wartościujące słownictwo, dominować zaczynają zniekształcające rzeczywistość wizje wyobraźni³⁶.

Tego rodzaju dwoistość nie pozostaje bez wpływu na kształt językowy wiersza – pierwotna klarowność ulega zakłóceniu przez intensyfikację różnego typu zabiegów językowych. W ruch idą zatem liczne powtórzenia oraz pytania retoryczne, którymi poeta skutecznie demistyfikuje pewność co do tego, co w istocie przedstawia dana fotografia i co dostrzega obserwator/czytelnik/bohater:

Grymas oczu; co widzą te oczy
 Ukosem w górę (wody nie widzą)? ścianę za kurkiem? a jeśli ściany nie
 Ma (fotografia niczego nie sugeruje), to co?
 (Pragnienie, W 13)

Syntaktyczna płynność ustępuje destrukcji, a pojedyncze słowa podlegają dezintegracji, jakby nagle – w wyniku napięcia czy irytacji – bohater wiersza *Żałość* (W 31) musiał mierzyć się z dysfemią: „aktor, ktor, or, r; r, ro, rot, rotk, rotka”. Multiplikacji poddane są również nawiasy, które atomizują strukturę składniową wersów i jednocześnie destabilizują spójność wyводу. Nietrudno w owych zabiegach zobaczyć próbę językowej ekwiwalentyzacji stanu, w jakim znajduje się podmiot, poprzez translację na język emocji i cechujących go afektów.

W tym miejscu pojawia się kluczowa kwestia: pytanie o naturę sporu prowadzonego na kartach książki, o istotę owej „usprawiedliwionej niesprawiedliwości”, o przedmiot „samosądu” poetyckiego. Skoro *Komentarze do fotografii* zostały wprost nazwane „polem bitwy”³⁷, to warto wreszcie wyjaśnić, o co toczyła się walka.

Obraza za obrazy

Nie wiem, czy Wirpsza w trakcie prac nad swym tomem dotarł do *Krótkiej historii fotografii* Waltera Benjamina. Wiem natomiast, iż biorąc pod uwagę jego znakomitą znajomość języka niemieckiego, nie można tego wykluczyć. Nie można również dlatego, że jeden z fragmentów książki stanowi nieomal wzorcową i ironiczną zarazem ilustrację wątpliwości, które pojawiają się w zakończeniu eseju. Oto Benjamin – odwołując się do przekonania, iż w przyszłości na miano analfabety będzie zasługiwał nie ktoś, kto nie opanował liter, lecz ten, który nie posiadał zdolności czytania obrazów – pyta: „Czyż nie jest gorszy od analfabety fotograf, nieumiejący odczytać własnych zdjęć? Czyż podpis nie stanie się z czasem najistotniejszą częścią składową zdjęcia?”³⁸. Można by zaryzykować twierdzenie, że modelowym adresatem

³⁶ Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji*, s. 52.

³⁷ Zob. Kałuża, *op. cit.*, s. 156: „Książka ta jest swoistym polem bitwy poety ze wszystkim, co składa się na życie społeczne”.

³⁸ W. Benjamin, *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór, oprac. H. Orłowski. Przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski. Poznań 1996, s. 124.

tych słów wydaje się nie kto inny, jak Steichen – fotograf, ale też zasłużony promotor fotograficznego medium, osoba, która z racji wielokrotnego organizowania wystaw odpowiedzialna była za dyskursywną ramę prezentowanych zdjęć w formie instruktywnych „podpisów”.

Zdjęcia wykorzystane w *Komentarzach* opatrzone adnotacjami rozpoczynającymi się od słów „Fotografia przedstawia”. W efekcie kluczowe stało się napięcie semantyczne generowane przez trzy różnorodne elementy: zdjęcie, podpis precyzujący jego wymowę oraz komentarz destabilizujący jego sens poetycki. Sugerująca jednoznaczność sygnatura jest wyrazem gestu czysto performatywnego i iluzorycznego zarazem, co każdorazowo ilustruje wiersz, sugestywnie ujawniając polisemiczność obrazu oraz wielość sensów, który ten potencjalnie w sobie zawiera. W taki sposób Wirpsza nadał wymiar poetycki temu, na co później w słynnych słowach wskazywała Susan Sontag: „Ostateczna mądrość obrazu fotograficznego kryje się w stwierdzeniu: »Oto powierzchnia. A teraz myślcie, a raczej czujcie to, co się pod nią kryje [...]«”³⁹. Poeta ujął ową ideę za pomocą figury efektownego paradoksu, czerpiącego z synergii antytezy i homonimii. Tak więc w wierszu *Pragnienie* napisał po prostu: „fotografia jest nie ma” (W 13).

W tym miejscu docieramy do jednego z niewralgicznych punktów projektu Wirpszy, ściśle związanego z afektywnym impulsem odpowiedzialnym za jego powstanie. Chodzi o próbę poetyckiego zdekonstruowania niemal najstarszego z fotograficznych mitów – mitu opierającego się na przekonaniu, że mamy do czynienia z medium, którego najważniejszymi walorami są bezwzględna wierność wobec obiektu odniesienia, dokumentacyjna wiarygodność i powszechna komunikatywność. Kluczowe składniki jego skuteczności retorycznej to funkcjonujące w codziennym użyciu figury i metafory „aparatu jako piszącego lustra”⁴⁰, zdjęcia jako „lustra obdarzonego pamięcią”⁴¹, wreszcie – co najistotniejsze – fotografii jako „pierwszego uniwersalnego języka, który zwraca się do wszystkich widzących, literami zrozumiałymi zarówno na królewskich dworach cywilizacji, jak i w chatach dzikich”⁴².

Ujmowana w ten sposób ontologia obrazu fotograficznego wydaje się z dzisiejszej perspektywy nie tylko mało wiarygodna, ale wręcz naiwna. Nie oznacza to natomiast, iż nie ma ona już swego miejsca w fotograficznym imaginariuszu postaw oraz wyobrażeń. Fakt, że akurat do niej sięgnął kurator *The Family of Man*, stanowi najlepszy tego dowód. Jeśli bowiem ekspozycja, zgodnie z deklaracją autora, została pomyślana właśnie jako „zwierciadło fundamentalnej jedności ludzkości na świecie”⁴³, to m.in. dlatego, że był on rzecznikiem tezy mówiącej, iż „dzięki wynalazkowi fotografii komunikacja wizualna otrzymała swój najprostszy, naj-

³⁹ S. Sontag, *O fotografii*. Przeł. S. Magala. Warszawa 1986, s. 26.

⁴⁰ A. Müller-Pohle, *Die fotografische Dimension*. „Kunstforum” 1995, nr 129, s. 212. Cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*. Przeł. J. Czudec. Kraków 2009, s. 212.

⁴¹ O. W. Holmes, *Soundings from the Atlantic*. Boston, Mass., 1864, s. 116. Cyt. jw.

⁴² R. Rudisill, *Mirror Image. The Influence of Daguerreotype on American Society*. Albuquerque, N. M., 1971, s. 201. Cyt. jw., s. 98.

⁴³ Steichen, *op. cit.*, s. 6.

bardziej bezpośredni i najbardziej uniwersalny język”⁴⁴. Czy oznacza to, że ów najprostszy i „najbardziej uniwersalny język” okaże się wolny od deficytów oraz wad cechujących inne? Zdaniem Steichena – najprawdopodobniej tak. Zdaniem Wirpszy – w żadnym razie.

Cały agoniczny impet *Komentarzy do fotografii* został nakierowany na zdekonstruowanie tego rodzaju uzurpacji i równoczesne obnażenie istnienia różnych technik manipulacji fotograficznych. Przykładowo tam, gdzie Steichen idealizuje fotografa, widząc w nim jedynie uważnego obserwatora rzeczywistości, swoistego „czulego narratora”, który dzięki własnemu kunsztowi rejestruje to, co ulotne i wizualnie atrakcyjne, Wirpsza dostrzega „Spryciarza, cwaniaka, alfonsa, falsyfikatora szkiełkowego” (*Ptaki i cienie*, W 9). Poetycka aura fotografii okazuje się bowiem niczym innym jak przejawem „podstępu”, „szalbierstwa” i „fałszowania prawd przyrodniczych” za pomocą optyki, próbą wmówienia oglądającym, że:

[...] natura jest piękna przez rytm. To jest
Szalbierstwo, nic więcej, takie szalbierstwo, które
Zaspokaja nasze potrzeby estetyczne, najwyższe wynaturzenie,
Zakłamanie liryczne [...].
(*Ptaki i cienie*, W 9)

Fotograf widzi wierny obraz świata, w przeciwieństwie do poety, dostrzegającego w fotografii atrakcyjny, ale i groźny, bo nakładający typowy dla niej filtr poznawczy, imperatyw estetyzacji. Ta sprawia, że dramatyczne wręcz obrazy (np. zdjęcia towarzyszące wierszom *Głód* (W 29) czy *Niedorozwinięte* (W 35)), zamiast powodować dyskomfort, uwodzą oglądających swą wysublimowaną aurą. W efekcie – przywołajmy gorzkie spostrzeżenie autora *Pasaży* – „nawet obraz nędzy, dzięki modnemu perfekcyjnemu ujęciu, udaje się uczynić przedmiotem konsumpcji”⁴⁵.

Steichen deklaruje, że mamy styczność z narzędziem gwarantującym obiektywizm, z medium służącym wyrażaniu prawdy o tożsamości ludzkiej, z lustrem wiernie odbijającym obraz świata, lecz Wirpsza nazywa je co najwyżej krzywym zwierciadłem i ważnym elementem teatralizacji życia, w którym nie uświadczymy nic prawdziwego. Nie przez przypadek leksemem wielokrotnie pojawiającym się na kartach *Komentarzy* jest nie słowo „świadek” – idealnie pasujące do modelu fotografii reporterskiej – lecz „aktor”.

[...] Adwokat? Prokurator?
Sędzia? Toga: prawnik. Zatroškany (zmęczony?) aktor. Aktorstwo,
Staroświeckim językiem: komedianctwo (nikogo nie
Urażając) zapisane jest drobnymi czarnymi punkcikami
(*Prawo*, W 15)

W innym wierszu poeta uzupełni tamto sarkastyczne spostrzeżenie ironicznym obrazkiem, podsumowując bez złudzeń:

Dzieciom przykazano szczęście, więc udają jak mogą (dzieci
Są znakomitymi komediantami), zwłaszcza świetnie to robia

⁴⁴ E. Steichen, *On Photography*. W zb.: *Photographers on Photography. A Critical Anthology*. Ed. N. Lyons. Englewood Cliffs, N. J., 1966, s. 107.

⁴⁵ Benjamin, *op. cit.*, s. 173.

Kilkunastoletnie (10–14, na oko) dziewczęta [...] Dorośli
 Uśmiechają się sztywno, upozowani koło pieca pod tapetą [...]
 Jest to niski stopień udawania
 Szczęśliwości [...].
 (Kóło pieca, W 11)

Reasumując, kiedy Steichen widział „najbardziej bezpośredni i najbardziej uniwersalny język”, poeta – wzorem Rolanda Barthes’a – dostrzegał co najwyżej „przekaz bez kodu”⁴⁶, którego zrozumienie wydaje się równie skomplikowane, jak w przypadku języków mniej bezpośrednich i nieaspirujących do miana powszechnych. „Całkowita bezradność” – zanotuje Wirpsza w wierszu będącym komentarzem do zdjęcia Russela Lee Langego, udowadniając jednocześnie, że fotografia pozbawiona macierzystego kontekstu generuje więcej pytań niż odpowiedzi:

[...] „A cóż to pani, pytam, robiła? Jaki
 Wysiłek? Może trupy o północy, pytam (balladowo), na cmentarzu,
 Tylko, że wspólnik, co? zabrał wszystko, i bieda? A może
 Dzień po dniu, pytam, troskliwość, kiedy mąż rzezimieszek,
 Syn rzezimieszek? Może i tak, pytam tylko: ferma, dojenie krów,
 Dzieci, wnuki, pytam, uczciwość, obowiązkowość, także tylko
 Starość i bieda, nic, pytam” – Więc także bezradność.
 (Ręce, bezradność, W 17)

„Dziatki, kłękajcie przed tym obrazkiem świętym”⁴⁷

Temperatura emocjonalna *Komentarzy do fotografii* nie podniosłaby się zapewne tak mocno, gdyby nie ideologiczno-dydaktyczna rama koncepcyjna ekspozycji, która wszystkie wspomniane kwestie znacząco uwypukliła. Albowiem to, co dla jednych stanowiło dowód dobrodusznej szlachetności, dla innych okazało się przykładem skrajnego cynizmu. Paradoksalnie największymi beneficjentami, jak i ofiarami przedsięwzięcia były w końcu te same osoby. Chodzi o fotografów, których prace przedstawiono na wystawie. Ich twórczość oglądały co prawda miliony, ale równocześnie Steichen, negując historyczność i lokalny charakter prezentowanych tam zdjęć, traktował je niczym „pojedyncze litery w zdaniu”⁴⁸ – zdaniu mającym przekonywać, że niezależnie od czasu, miejsca, koloru skóry, wykształcenia, statusu społecznego czy indywidualnych doświadczeń „wszyscy jesteśmy wielką rodziną tulącą się do kuli Ziemi”⁴⁹.

Perswazyjno-parenetyczny aspekt wystawy nie tylko nie umknął autorowi *Polemik i pieśni*, ale wręcz stał się kluczowym punktem zapalnym. Okazało się, że „poeta moralnego porządku i moralnej obsesji”⁵⁰ – co w pierwszej chwili może brzmieć paradoksalne – w reakcji na wszelkie próby wizualnego moralizatorstwa wyróżnia się wyjątkowym sceptycyzmem. Widać to doskonale w konfrontacyjnym stanowisku poety wobec „osobliwych teologów”, którzy, zgodnie z nadrzędną ideą

⁴⁶ R. Barthes, *Retoryka obrazu*. Przeł. Z. Kruszyński. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 296.

⁴⁷ W. Wirpsza, *Ręce, bezradność*, W 17.

⁴⁸ Jay, *op. cit.*

⁴⁹ Steichen, *Introduction*, s. 6.

⁵⁰ A. Słucki, *Poeta moralnego porządku*. „Twórczość” 1957, nr 2, s. 40.

patronującą wystawie, skonstruowali swą opowieść w taki sposób, by „piekło zostało wyretuszowane” (W 5). W sporze z nimi – mówi o tym inicjalna *Dedykacja* (W 6–7) – Wirpsza posunie się nawet do zaaranżowania aktu fizycznej przemocy. Nie będzie to jednak „zbrodnia w afekcie”, lecz modelowa „zbrodnia z premedytacją”.

Wracając do pytania o przyczyny walki toczącej się na kartach *Komentarzy*, warto zaznaczyć, iż polemiczny impuls można sprowadzić do dwóch zasadniczych kwestii. Przede wszystkim dla Wirpszy, jako poety deklarującego, że „trzeba badać język; język powie wszystko”⁵¹, sama idea wystawy, już na poziomie banalności leksykalnej, musiała wzbudzać zrozumiały opór. Wątpliwości wzniecały zarówno uprzywilejowanie pierwszej osoby liczby mnogiej, kolektywne „my”, którym w niezwykle patetycznym wstępie posługiwał się Sandburg, jak i pojawiające się tam hasła odwołujące się do „ludu”, „wspólnoty” czy „serc pionierów”⁵². Można przypuszczać, iż tego rodzaju sformułowania w uszach Wirpszy wywoływały pogłos dobrze znanej, choć zupełnie odmiennej retoryki ideologicznej oraz budziły skojarzenia niekoniecznie tożsame z intencjami autorów przedsięwzięcia. Łatwo też zauważyć, że wyłaniający się z dorobku poety obraz „ludzkiej rodziny” nie współgra z wizerunkiem budowanym przez twórców *The Family of Man*. Warto zaryzykować tezę, iż akurat w tym aspekcie znacznie łatwiej byłoby się Wirpszy porozumieć z autorami ponowoczesnych sag i powieści rodzinnych. W swoich dziełach sugestywnie negują oni co prawda obraz rodziny jako „altruistycznego przedsiębiorstwa i jako środowiska przyjaznego społecznienia, w którym następuje pierwszy etap kształcenia demokratycznego”⁵³, ale równocześnie uwypuklają przynależne jej rdzennie i kulturowo przemoc, mechanizmy opresyjne i różnego typu patologie.

Druga kwestia wiąże się z przyjętą przez Steichena optyką, zakładającą – posłużmy się tu formułą dobrze znaną pisarzom tego czasu i miejsca – prymat masy nad jednostką. Prezentowane zdjęcia były wszak, w ujęciu kuratora wystawy, odpowiednikami kolejnych puzzli, ważnych tyleż ze względu na swą indywidualną wartość, co możliwość wkomponowania ich w nadrzędną linię narracyjną. Trafnie wyraził to Bill Jay, zauważając, że w przypadku wystawy *The Family of Man*:

nie próbowano podkreślać wyjątkowości obrazu jako twórczego dzieła konkretnej osoby. Nie była to fotografia traktowana jako sztuka, lecz jako środek komunikacji, służąca realizacji tematu, który nie tylko miał pierwszeństwo, ale także całkowicie podporządkowywał sobie indywidualność zarówno obrazu, jak i autora⁵⁴.

Wyraźnie uwidacznia się w tym miejscu istnienie zaskakującej zbieżności w podejściu do sztuki „wychowawców serdecznych”, wywodzących się z przeciwnych stron żelaznej kurtyny (*Monolog*, W 40). Innymi słowy, choć daleki byłbym od tego, by czytać tom Wirpszy jako książkę „zorientowaną na rozrachunki ze stalinowsko-socrealistyczną przeszłością”, albowiem łatwo w taki sposób zgubić „bardziej uniwersalne przesłanie tomu”, to jednak – co „najistotniejsze dla całego

⁵¹ W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*. „Kultura” (Paryż) 1981, nr 7/8, s. 172.

⁵² C. Sandburg, *Prologue*. W: *The Family of Man*, s. 5.

⁵³ P. Czaplinski, *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*. W zb.: *Kultura afektu – afekty w kulturze*, s. 385.

⁵⁴ Jay, *op. cit.*

zamyśłu twórczego”⁵⁵ – uwzględniając historyczny oraz biograficzny kontekst, pewne kwestie wydają się znacznie klarowniejsze.

Biorąc pod uwagę socrealistyczny epizod poety, trudno się w końcu dziwić jego wyczuleniu na rozmaite manipulacje i alergicznej reakcji na wszelkie próby ideologicznego zawłaszczania – także takiego, którego istotą jest traktowanie sztuki jako kolejnego narzędzia podporządkowanego wyznawanej ideologii, a tym samym zanegowanie suwerenności działań artystycznych. Niezależnie bowiem od oczywistych różnic – kulturowych, politycznych i estetycznych⁵⁶ – niewykluczone, że Wirpsza, oglądając wystawę *The Family of Man*, przeżył swoiste *déjà vu*.

Samosąd(y)

„W stanie afektu dopuściłem się czegoś w rodzaju samosądu [...]” – wyznaje poeta w autorskiej przedmowie. Samosąd tym różni się od instytucji sądu, iż napędza go logika nie prawa, lecz emocji. Trudno zatem oczekiwać, że ktoś, kto posuwa się do takiego czynu, będzie sprawiedliwie odmierzał racje, ważył na szali różne argumenty, uwzględniał odmienne optyki, próbował formułować obiektywne opinie. Tekst zrodzony w afekcie – nawet w większości inscenizowanym⁵⁷ – charakteryzuje się arbitralnością, subiektywną perspektywą, jednoznacznym nacechowaniem wartościującym. Ponieważ kluczowym aspektem tego rodzaju wypowiedzi jest chęć emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę, to do jej atrybutów estetycznych należą leksyka emotywna, sformułowania uwypuklające kontrasty, wykrzyknienia i partykuły emocjonalne, hiperbole oraz antytezy. Wszystkie wymienione elementy bez trudu można odnaleźć w analizowanej książce. Książce zrodzonej ze sprzeciwu wobec szeregu manipulacji estetycznych i etycznych, jakich – zdaniem poety – dopuścili się twórcy fotograficznego przedsięwzięcia.

Jednym z głównych, a pominiętych dotąd, punktów tego poetyckiego aktu oskarżenia okazuje się odkrycie, iż fundamentalną kwestię stanowi nie to, co widać, lecz to, czego zobaczyć nie sposób:

Wystawa ma wielkie ambicje, podejrzewam, że w zamyśle swoich autorów miała być *sui generis* współczesną komedią ludzką w obrazach. Ale w komedii ludzkiej, podobnie jak w komedii boskiej,

⁵⁵ Pawełec, *op. cit.*, s. 140.

⁵⁶ Co ciekawe, można by postawić tezę, iż to „najbardziej ambitne i wymagające przedsięwzięcie, jakiego kiedykolwiek podjęła się fotografia” (przywołajmy cytowane już słowa Steichena) nie wydaje się znowu aż tak inne od tego, z czym obcował rodzimy odbiorca fotografii. Pomijając oczywiście kwestię skali i tabuizacji pewnych zagadnień jako politycznie niepoprawnych (np. religii), tematyka wystawy była w końcu niezwykle bliska temu, co dominowało w ówczesnym świecie muzeów i galerii. Potwierdzają to słowa historyka fotografii, A. Soboty, który w artykule *Fotograficzny obraz społeczeństwa PRL-u* (w zb.: *Polska fotografia dokumentalna na skrzyżowaniu dyskursów. Materiały z sesji zorganizowanej z okazji wystawy Leonarda Sempolińskiego*. Red. M. Jurkiewicz. Warszawa 2006, s. 78–79) stwierdza: „Koncepcja Rodziny człowieczej obejmowała [...] wiele z tego, czym żywił się realizm socjalistyczny [...]. Starła się ukazywać różne aspekty ludzkiego życia i nadawać im wymiar uniwersalny, przekraczający bariery klasowe, rasowe czy geograficzne”.

⁵⁷ Warto tu bowiem pamiętać o obserwacji E. Balcerzana (*Poezja polska w latach 1939–1968*. Warszawa 1998, s. 167). Krytyk zauważa: „Ponad polemiką serio panuje w tekstach Wirpszy – jako najważniejsza – gra, zabawa w polemikę, w gniew, w obrażanie n a n i b y” (*ibidem*).

obowiązuje ta sama naczelna zasada trójczłonowości: piekło, czyściec, niebo. Gdy sobie to uświadomiłem, wiedziałem już, co fotograficzna doskonałość tej panoramy ukrywa: ukrywa piekło. *Rodzina człowieka* ukazuje nam tylko niebo w człowieku i górne warstwy czyścica, piekło zostało wyretuszowane [...]. [W 5]

Czy poeta, formułując taki zarzut, miał rację? W świetle tezy pojawiającej od pewnego czasu i mówiącej, że „sednem narracji ekspozycji nie było, wbrew pozorom, podobieństwo ludzi na całym świecie, ale powszechnie angażujące doświadczenie nie-człowieczeństwa”, tego rodzaju oskarżenie należałoby potraktować z rezerwą, nie znajduje ono bowiem potwierdzenia w materiale dowodowym (fotograficznym). Rzecz w tym, iż zdaniem części krytyków: „narracja wystawy, mimo otwarcie pacyfistycznego przesłania projektu, zbudowana została wokół tematu wojny”⁵⁸. Zarzut „ukrywania piekła” w kontekście zdjęć pochodzących z likwidacji warszawskiego getta, ofiar głodu na Ukrainie czy okaleczonego dziecka z Nagasaki, a więc fotografii zgromadzonych w takich sekcjach, jak *Faces of War*, *Death* czy *Inhumanities*, byłby zatem trudny do utrzymania. Mierząc się z podobną argumentacją i trzymając się infernalnej metaforyki, poeta mógłby jednak odrzec, że „diabeł tkwi w szczegółach”. Tego rodzaju zdjęć zamieszczono wszak relatywnie niewiele, a pominięcie identyfikującej je metryki (widz tak naprawdę nie wiedział, co konkretnie ogląda⁵⁹) przekładało się na zanik ich wartości dokumentacyjnej. To z kolei służyło uwypukleniu znaczenia alegorycznego, które podporządkowane zostało wspólnotowej i afirmatywnej wymowie całości ekspozycji.

Dla organizatorów wystawy owa kwestia była absolutnie kluczowa, o czym najlepiej świadczy zdarzenie, do jakiego doszło wkrótce po nowojorskiej inauguracji *The Family of Man*. Oto Steichen zdecydował się na usunięcie z ekspozycji jednego zdjęcia, gdyż „mogło ono zakłócić temat wystawy”⁶⁰. Chodziło o fotografię przedstawiającą samosąd dokonany w 1937 roku w Duck Hill (Missisipi). Jego ofiarą padł 26-letni Afroamerykanin Robert „Bootjack” McDaniels, którego oskarżono – wraz z dwójką towarzyszy – o morderstwo lokalnego kupca. Po oficjalnym aresztowaniu, w drodze do sądu, mężczyzna został porwany przez tłum białych mężczyzn i wywieziony do lasu. Tam poddano go torturom z użyciem palników benzynowych, a później zastrzelono⁶¹. Zdjęcie rejestrujące zdarzenie było o tyle ważne, że – dzięki upublicznieniu w tak znaczących periodykach jak „Life” i „Time” – miało spory wpływ na kształtowanie się opinii publicznej i okazało się istotnym

⁵⁸ Dworniczak, *op. cit.*, s. 17, 61.

⁵⁹ W tym kontekście znamienne okazują się słowa Barthes’a (*Wielka ludzka rodzina*, s. 218–219), który w swej niezwykle krytycznej ocenie wystawy dowodził: „Narodziny, śmierć? Tak, są to fakty natury, fakty uniwersalne. Ale jeśli zedrze się z nich Historię, to nie da się o nich już nic więcej powiedzieć, komentowanie ich staje się czystą tautologią; klęska fotografii, jak mi się wydaje, jest tutaj obnażona: mówiąc wciąż o śmierci lub narodzinach, nie uczymy się do słownie niczego”.

⁶⁰ Jest to wypowiedź W. Millera, głównego asystenta Steichena (cyt. za: A. L. Wood, „Somebody do Something!” *Lynching Photographs, Historical Memory, and the Possibility of Sympathetic Spectatorship*. „European Journal of American Studies” 2019, nr 4. Na stronie: <https://journals.openedition.org/ejas/15512> [data dostępu: 19 X 2025]).

⁶¹ Roosevelt Townes, drugi z porwanych, został spalony żywcem, z kolei Everett Dorrah był wychłostany batem i puszczony wolno.

głosem w sprawie wprowadzenia tzw. ustawy Gavagana, która traktowała lincz jako przestępstwo federalne.

Czy Wirpsza miał świadomość tego wszystkiego? Nie wiadomo, nie ma żadnych śladów pozwalających to potwierdzić⁶². Nawet jeśli uznać to za jedynie przypadkową koincydencję, w kontekście wspomnianego zdarzenia fraza „piekło zostało wyretuszowane” nabiera nieco innego ciężaru.

Abstract

GRZEGORZ OLSZAŃSKI University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0003-2604-7299

“FOTOGRAFIA JEST NIE MA [THE PHOTOGRAPH IS—BUT IT IS MUTE]” ON WITOLD WIRPSZA’S “KOMENTARZE DO FOTOGRAFII »THE FAMILY OF MAN«” (“COMMENTS TO THE PHOTOGRAPH »THE FAMILY OF MAN«”)

The article is an attempt at a multilayer description of Witold Wirpsza’s collection *Komentarze do fotografii “The Family of Man”* (*Comments to the Photograph “The Family of Man”*), which is interpreted in the context of literary-cultural interface. Grzegorz Olszański discusses the evolution of research in the connections between the two domains, and points at the iconic turn and the material turn, both of which added to the development of this research perspective. The centre of attention is occupied by the poet’s emotional reaction to the famous Edward Steichen’s exhibition and by the question about a possible of translation of what is affective into a literary text. The paper contains an analysis of the “affective poetics” and a presentation of Wirpsza’s method to deconstruct the myth of photography as a commonly understandable and universal language.

⁶² Prawdopodobnie wiedział o nim natomiast Barthes, w przywoływanej recenzji *The Family of Man* porusza wszak wątek samosądu, mającego miejsce parę miesięcy po otwarciu wystawy. Jego ofiarą padł 14-letni chłopiec, którego główną przewiną było to, że zagwizdał na przechodzącą kobietę. „Dlaczego nie zapytać rodziców Emmeta Tilla – młodego Murzyna zabitego przez Białych – co myślą o wielkiej, ludzkiej rodzinie?”, zauważył sarkastycznie Barthes (*ibidem*, s. 218).

2. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki CXVII, 2026, z. 1, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2026.1.11

KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

MIEDZY MARZENIEM O „NASZYM DOMU” A „PRÓBA ZEUROPEIZOWANIA SZTUKI POLSKIEJ” PROJEKT DEKOLONIZACJI KULTURY POLSKIEJ W ŚRODOWISKU „ZDROJU” U POCZĄTKÓW DZIAŁALNOŚCI (1917–1918)*

Dwutygodnik „Zdrój” powstał w szczególnych warunkach: początki jego aktywności przypadły na czas trwania pierwszej wojny światowej, a także ukonstytuowania się na nowo polskiej państwowości w 1918 roku. Wielu spośród artystów z tym periodykiem związanych (m.in. redaktor pisma Jerzy Hulewicz oraz jego bracia, Witold i Bohdan) było zaangażowanych w działalność organizacji patriotycznych lub bezpośrednio uczestniczyło w walkach – najpierw jako wcieleni do armii pruskiej, później zaś jako powstańcy wielkopolscy czy żołnierze Legionów Polskich¹. Wśród akcjonariuszy Spółki Wydawniczej „Ostoja”, powołanej do istnienia w październiku 1916 przez Jerzego Hulewicza z zamysłem rychłego zainicjowania działalności wydawniczej i stworzenia czasopisma, było bardzo wielu członków tajnej organizacji patriotycznej Związku Młodzieży Polskiej (tzw. Zetu)², której główny cel przed wybuchem pierwszej wojny światowej stanowiło przygotowanie Polaków do przyszłego odzyskania niepodległości.

Okoliczności towarzyszące rodzeniu się i krzepnięciu koncepcji dwutygodnika znalazły wyraz w licznych wypowiedziach, które ukazywały się w „Zdroju”, poświęconych zagadnieniu niepodległości Polski³. Zarazem jednak na łamach czasopisma występowało zjawisko z pozoru przeciwstawne do narodowowyzwoleńczych uniesień, mianowicie nieprzerwany właściwie od pierwszych numerów i objętościowo

* Powstanie niniejszego artykułu możliwe było dzięki wsparciu finansowemu ze strony Szkoły Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w ramach kursu *Wspólnie dążymy do doskonałości*.

¹ Zob. noty biograficzne dotyczące współpracowników pisma w katalogu wystawy w Muzeum Narodowym w Poznaniu *Bunt. Ekspresjonizm poznański 1917–1925* (Poznań 2003).

² Zob. A. Sałamoń, *Twórczość graficzna jako narzędzie w walce o niepodległość. Przyczynek do genezy i historii „Zdroju”*. W zb.: jw., s. 101. Autorka (*ibidem*, s. 99) stwierdza: „Jeśli nałożyć na nią [na historię Związku Młodzieży Polskiej] daty związane z powołaniem Spółki Wydawniczej »Ostoja«, powstaniem »Zdroju« i zaistnieniem grupy »Bunt« – wyłania się z tego całość, niezaprzeczalnie wskazująca na silne związki między działalnością tajnej organizacji a inicjatywami trzech braci: Jerzego, Bohdana i Witolda Hulewiczów”.

³ Zob. np. *Od Redakcji: Naczelnikowi ho!d*, „Zdrój” t. 5 (1918), z. 5/6. – E. Zegadłowicz, *Summa nowych dziejów*. Jw.

imponujący transfer dzieł literatury niemieckiej w orbitę zainteresowania czytelników poznańskiego periodyku, przerastający znacznie liczbę ogłaszanych tam tłumaczeń z innych języków⁴. Kierunek tego transferu miał w warunkach dawnego zaboru pruskiego, w którym świeża była przecież pamięć kulturkampfu, charakter nieoczywisty, a nawet zaskakujący. Jeszcze bardziej zdumiewać musi fakt, że obie tendencje zdają się zgodnie współistnieć, import dzieł pisarzy niemieckich mieści się zaś, najwyraźniej, w ramach formułowanej przez zdrojowców propozycji odnośnie do kształtu nowej kultury i literatury polskiej u progu niepodległości. Tworzenie tego projektu rozpoczęło się już na kilka miesięcy przed wydrukowaniem pierwszego numeru dwutygodnika (październik 1917) i jego rozwój można śledzić w korespondencji Jerzego Hulewicza z przyszłymi współpracownikami, a także w materiałach upublicznionych: w prospektach zapowiadających powstanie spółki wydawniczej „Ostoja” oraz „Zdroju”. W perspektywie zadania, jakie zostało podjęte, mianowicie namysłu nad kształtem przyszłej polskiej kultury w odrodzonym państwie, kwestią domagającą się analizy są dyskursywne ramy, w jakie ujmowali twórcy „Zdroju” polsko-niemieckie relacje kulturowe.

Pisząc w kontekście „Zdroju” o kulturowych związkach polsko-niemieckich, zdążano do tej pory tropem zagadnień, które umownie nazwać można biograficznymi oraz komparatystycznoliterackimi. Pierwsza z owych dróg kładzie nacisk na

⁴ W roku 1918 w „Zdroju” ukazały się przekłady utworów G. Benna, J. von Eichendorffa, Th. Fontanego, J. Förstego, J. W. von Goethego, F. Hebbła, E. Mörikego, K. Pinthusa, H. Plaggego, A. von Platena, J. Schlafa, Th. Storma, F. Werfla; w roku 1919 – K. Finkensteina, H. Gathmanna, F. Junga, P. Kornfelda, A. Lichtensteina, W. Rillego, L. Rubinera, A. Schmacka, F. Werfla. Twórcy niemieccy byli najliczniej reprezentowanymi w „Zdroju” pisarzami spoza polskiego kręgu językowego. Publikacjom przekładów literatury niemieckiej towarzyszyły także głosy krytycznoliterackie i recenzenckie na ich temat.

Poezję niemiecką do pierwszych numerów „Zdroju” tłumaczył – kojarzony wszak głównie z innymi kierunkami translatorskimi – Miriam, co pozwala przypuszczać, że obecność wielkich liryków niemieckich na łamach pierwszych numerów dwutygodnika była z jakichś powodów w opinii J. Hulewicza pożądana. Zachowana w bardzo nikłym stopniu jego korespondencja z Miriamem z okresu współpracy przy tworzeniu „Zdroju” nie dotyczy przekładów, ale praw do spuścizny po C. Norwidzie (zob. J. Hulewicz, list do Z. Przesmyckiego, z 27 V 1918. Bibl. Narodowa w Warszawie [dalej skrót: BN], rkps 6319 IV, k. 151), dlatego odnośnie do zagadnienia wyboru autorów tłumaczonych przez Przesmyckiego dla poznańskiego czasopisma skazani jesteśmy na domniemanie. Pewne jest jednak to, że ogłoszenie w „Zdroju” w pierwszym kwartale 1918 roku obszernego wyboru poezji niemieckiej w przekładzie Miriamy (w t. 2 „Zdroju”, czyli w okresie od stycznia do marca, pojawiają się jego tłumaczenia wierszy Eichendorffa, Goethego, Hebbła, Kellera i Platena) ma silną wymowę dowartościowującą ten właśnie kierunek kontaktów kulturowych – Miriam, na którego współpracy J. Hulewiczowi bardzo zależało (o czym dalej), mógł wszak bez trudu przełożyć dla „Zdroju” poezję innych obszarów językowych. Duża liczba tych translacji sprawia zarazem, iż trudno myśleć o nich w kategoriach ewentualnego usypiania cenzury, zwłaszcza że żaden rodzaj wywrotowych treści, które chciano być może w ten sposób ukryć, we wspomnianym tomie dwutygodnika się nie pojawia. Dotąd przekłady z poezji niemieckiej pióra Miriamy ukazujące się w „Zdroju” komentowano z reguły pod kątem ich znaczenia dla „symbolicznego” czy wręcz zanurzonego w młodopolskiej manierze charakteru początkowych numerów czasopisma – zob. M. Szurek-Wisti, *Miriam – tłumacz*. Kraków 1937, s. 74. Po bardziej szczegółową i instruktywną analizę tego problemu sięgnąć należy do książki G. Legutko *Zenon Przesmycki (Miriam) – propagator literatury europejskiej* (Kielce 2000, s. 293–295); wydaje się tymczasem, że kierunek transferu jest przynajmniej w tej samej mierze wart namysłu.

przedstawienie (niezwykle skądinąd interesujących) relacji polsko-niemieckich w kolejach życia poszczególnych twórców z kręgu „Zdroju” (badania Józefa Ratajczaka i Lidii Głuchowskiej). Decydując się na drugą, obierano za punkt wyjścia łączność instytucjonalną między ekspresjonizmem polskim (poznzańskim) i niemieckim (środowisko „Die Aktion”) i na tej drodze wyprowadzano wnioski, które układały się w schemat tworzący trudny do przełamania stereotyp badawczy narosły wokół poznańskiego dwutygodnika. Na ów stereotyp składają się dwa elementy: interpretowanie nieufnego nastawienia do „Zdroju” środowiska Wielkopolski jako rezultatu niechęci wobec germanofilskich przekonań zasiadającego w redakcji Stanisława Przybyszewskiego oraz wobec ekspresjonizmu⁵, postrzeganego jako nurt niemiecki, i rozumienie retorycznych strategii redakcji pisma jako rodzaju listka figowego, mającego ukryć niemieckie źródło inspiracji dla ekspresjonistów, które zaowocowały skarleniem ekspresjonizmu na polskim gruncie⁶ i epigońskim przywoływaniem XIX-wiecznej retoryki⁷. Wydaje się tymczasem, że w odniesieniu do bardzo złożonej problematyki relacji kulturowych zadzierzgniętych w okolicznościach wojennych warto – co postulował Paweł Zajas, badający procesy pośrednictwa kulturowego w okresie wojny 1914–1918 – rezygnować z prostych wyjaśnień „budowanych na poziomie makrorelacji społecznych”⁸ i pochyłać się nad indywidualnymi postawami poszczególnych protagonistów. Analiza uruchamianego przez nich dyskursu, czy też ściślej – dyskursywnych ram polsko-niemieckiego transferu kulturowego, pozwala, jak sądzę, ujrzeć w odmiennym od dotychczasowego świetle początki poznańskiej oficyny i dwutygodnika. Na taką

⁵ Zob. S. Helsztyński, „Zdrój” Hulewiczów w Kościankach. W: Stanisław Przybyszewski. *Opowieść biograficzna*. Warszawa 1973, s. 433–453.

⁶ Wśród badaczy literatury wnioski o niewspółmierności literackiej ekspresjonizmów w ich polskim oraz niemieckim wydaniu (oczywiście, na niekorzyść ekspresjonistów poznańskich) najwyraźniej sformułował E. Kuźma (*Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław 1976). Taki sposób ujmowania relacji centrum–peryferie charakterystyczny był do niedawna dla niemal wszystkich prób opisu istotnych prądów nowoczesnych w ich zachodnio- i środkowoeuropejskich realizacjach, co na gruncie historii sztuki przekonująco uchwycił P. Piotrowski (*Towards a Horizontal History of Art*. W zb.: *Writing Central European Art History*. Ed. P. Piotrowski. Vienna 2008), jego konstatacje można zaś z powodzeniem, jak sądzę, odnieść również do literaturoznawczych opisów ekspresjonizmu. Badacz wskazał na konsekwencje tego stanu rzeczy: „zastosowanie tego modelu w sztuce tworzonej poza zachodnimi centrami artystycznymi [...] zazwyczaj skutkuje uproszczeniami, a także – co najistotniejsze – utrudnia rozpoznanie prawdziwej historycznej rangi sztuki lokalnej” (*ibidem*, s. 4). Przede wszystkim jednak nakreślił perspektywę odmienną: „alternatywny model interpretacji procesów historii artystycznej powinien być zakorzeniony w przekonaniu, że lokalna sztuka nowoczesna została zainspirowana przez zachodnie centra modernistyczne, ale zarazem jej znaczeń nie wolno redukcjonować do pozycji, jaką osiągnęła na Zachodzie” (*ibidem*). Taki model, nazwany przez Piotrowskiego „horyzontalną historią sztuki”, wykorzystuje V. L a h o d a (*Regional Cubism? How to Write on Cubism in Central and Eastern Europe*. W zb.: jw., s. 52–62), opisując jeden z „-izmów” nowoczesnych w jego środkowoeuropejskim wydaniu, a inspirujący wywód tego badacza wskazuje na poznawczo płodny charakter propozycji „horyzontalnego” ujmowania prądów modernistycznych.

⁷ Zob. E. Balcerzan, *Ekspresjonizm jako poetyka*. W: *Kręgi wtajemniczenia: czytelnik, badacz, tłumacz, pisarz*. Kraków 1982.

⁸ P. Zajas, *Niemilkące muzy*. Wydawcy, pisarze, tłumacze i pośrednicy kulturowi na frontach Wielkiej Wojny (1914–1918). Poznań 2016, s. 153.

lekturę, którą chciałabym tu zaproponować, składać się będzie omówienie korespondencji Jerzego Hulewicz z współpracownikami Spółki Wydawniczej „Ostoja” (wydrukowanej oraz zachowanej w formie rękopisów w Bibliotece Narodowej w Warszawie) i materiałów wydawniczych (prospekty, ogłoszenia w prasie) poprzedzających powstanie periodyku; w dalszej kolejności podjęta zostanie próba zrekonstruowania – na podstawie tych źródeł – wyobrażeń redakcji o polskim i/czy europejskim charakterze wydawnictwa, a także postulowanego przez nią kształtu kultury przyszłej Polski niepodległej.

Tytułem wstępu dodam jeszcze, że w niniejszym artykule proponuję przyjrzenie się zjawisku w optyce, jaką umożliwiają studia postzależnościowe, czyli zasadniczo odmiennej niż przyjęta w badaniach dotyczących tej materii, powstałych z górą 30 lat temu, i stanowiących właściwie jedyne omówienia owego zagadnienia na gruncie literaturoznawstwa⁹. W początku istnienia pisma projektowane w środowisku „Zdroju” polsko-niemieckie kontakty kulturowe odbywały się w warunkach wojennych, co więcej na gruncie *de facto* kolonialnym¹⁰ (datująca się od dziesięcioleci zależność od Prus, doświadczenie germanizacji i oporu przeciwko niej) – stąd konieczność, jak się wydaje, wykorzystania wspomnianych inspiracji metodologicznych, które w badaniach nad dziedzictwem „Zdroju” wciąż są bardzo słabo zauważalne. Do wyjątków należy propozycja postkolonialnej lektury spuścizny translatorskiej i twórczości oryginalnej Witolda Hulewicz, będącego głównym aktorem niemiecko-polskiego transferu kulturowego, jaki miał miejsce na łamach poznańskiego dwutygodnika¹¹. Wnioski płynące z tego opracowania wskazują, że

⁹ Oto najważniejsze opracowania podejmujące ten problem: H. Kunstmann: *Versuch über den polnischen Expressionismus*. W: *Materialien zum polnischen Expressionismus*. T. 1: *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*. Würzburg 1973, s. V–XII (polski przekład w: *Pisma wybrane*. Wybór, posł. M. Zybura. Kraków 2009, s. 240–248 (przeł. J. Zaprućki)); *Berührungspunkte zwischen dem deutschen und polnischen Expressionismus*. W zb.: *Wechselbeziehungen zwischen deutscher und slawischer Literatur*. Hrsg. F. B. Keiser, B. Stasiewski. Köln 1978, s. 119–147 (polski przekład w: *Pisma wybrane*, s. 249–283 (przeł. J. Zaprućki)). – R. Przybylski, *Ekspresjonizm poznański*. W zb.: *Literatura polska lat 1918–1975*. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. T. 1: 1918–1932. Warszawa 1975, s. 261–271. – E. Kuźma: *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*. Wrocław 1976; „Zdrój” a ekspresjonizm niemiecki, „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 5. – J. Ratajczak, *Zagasty „brzask epoki”. Szkice z dziejów czasopisma „Zdrój”*. Poznań 1980. Jak widać, apogeum zainteresowania tą materiałą przypadło na lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku, większość autorów prowadziła swoją refleksję na temat poznańskiego periodyku w ramach badania ekspresjonizmu (różnie definiowanego). Istnieją studia na temat środowiska „Zdroju” dokonane przez historyków sztuki powstałe w okresie nam bliższym (zob. zwłaszcza opracowania L. Głuchowskiej), także i na tym gruncie perspektywa postkolonialna nie znalazła jednak zastosowania.

¹⁰ Na temat możliwości zastosowania optyki studiów kolonialnych do opisu relacji polsko-niemieckich czasu zaborów i pierwszej wojny światowej oraz ograniczeń tej perspektywy zob. K. Kopp, *Germany's Wild East: Constructing Poland as Colonial Space*. Ann Arbor, Mich., 2012. – M. T. Kettler, *Designing Empire for the Civilized East: Colonialism, Polish Nationhood, and German War Aims in the First World War*. „Nationalities Papers” 2019, z. 6. Na stronie: <https://www.cambridge.org/core/journals/nationalities-papers/article/designing-empire-for-the-civilized-east-colonialism-polish-nationhood-and-german-war-aims-in-the-first-world-war/258712941BA8D216303972D77FB84857#> (data dostępu: 1 VI 2024).

¹¹ Zob. K. Szewczyk-Haake, „Nie będzie Niemiec Polakowi bratem”? (Olwid, „Płomień w garści”). W: *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*. Kraków 2018, s. 181–216. Fragment ukazał

wspomniana perspektywa metodologiczna pozwala na odmienne, niż wcześniej proponowane przez literaturoznawstwo, odczytania działalności środowiska „Zdroju”, którego najważniejszą zdobyczą wydaje się właśnie *avant la lettre* postkolonialna optyka, zrodzona u progu niepodległości Polski. Celem niniejszego artykułu jest zatem również – prócz analizy tworzonego w kręgu „Zdroju” projektu kultury polskiej – postąpienie naprzód na drodze weryfikowania operatywności przywołanej metodologii na polu badań dotyczących poznańskiego czasopisma.

Prospekt „Ostoi”, albo do kogo należy „nasz dom”?

Jeszcze zanim „Zdrój” zaczął się ukazywać, wywołał poruszenie w środowisku poznańskim. Zapowiedziany działalnością spółki wydawniczej „Ostoja”, wzbudzał wątpliwości już na etapie projektu – ten był bowiem dość wyraźnie zarysowany.

W listopadzie 1916 w „Dzienniku Poznańskim” wydrukowana została *Odezwa do naszych autorów!* – apel nowo założonej Spółki Wydawniczej „Ostoja” o przysyłanie tekstów do publikacji, sformułowany z myślą o polskich literatach, mających w trakcie trwania ogólnoeuropejskiego konfliktu zbrojnego bardzo ograniczone szanse na czerpanie dochodów z pracy twórczej¹². Ów ton zatroskania o byt ludzi polskiej kultury, których sytuacja w latach wojny była oczywiście wyjątkowo trudna, pojawia się też w korespondencji przyszłego redaktora „Zdroju”, Jerzego Hulewicz, gdzie zwraca on m.in. uwagę na konieczność budowania, już w czasie wojny, podstaw dla życia kulturowego niepodległej Polski i postrzega troskę o ludzi kultury również w tych, nie tylko filantropijnych, kategoriach¹³. Kiedy natomiast „Ostoja” podjęła działalność i jej nakładem ukazały się pierwsze pozycje książkowe (Jana Kasprowicza *Sita. Indyjski hymn miłosny w trzech odsłonach*, Adolfa Nowaczyńskiego *Pułaski w Ameryce. Dramat w pięciu aktach*, Stanisława Przybyszewskiego *Szlakiem duszy polskiej*, Teodora Tyca *Facecje z dawnej Polski*), prospekt wydawniczy postanowiono rozpocząć kilkunastonicową przedmową, mającą w istocie charakter manifestu ideowego.

Pisano w nim, nawiązując wyraźnie do ogłoszenia prasowego, lecz istotnie poszerzając pojawiające się tam w załączku idee:

się wcześniej pt. *Olwid, czyli początki postkolonializmu polskiego* („Ruch Literacki” 2016, z. 4, s. 447–460).

¹² „Dziennik Poznański” 1916, nr 266, s. 6.

¹³ Zob. J. Hulewicz: list do J. Mehoffera, z 24 IV 1917. BN, rkps 7374, t. 5 – mikrofilm 54172, k. 88; list do S. Żeromskiego, z 4 II 1917. BN, rkps akc. 17218, t. 14. Fakt pozyskiwania dla „Zdroju” wybitnych twórców i artystów pokolenia Młodej Polski – wśród literatów: J. Kasprowicza czy Z. Przesmyckiego – bywał później przeważnie interpretowany jako wyraz pragnienia J. Hulewicz, żeby zbudować swój dwutygodnik na autorytetach wcześniejszej generacji. Miało to służyć umocnieniu pozycji nowego periodyku wśród czytającej publiczności Wielkopolski. W takim duchu pisał o tym już z bardzo niewielkiej perspektywy czasowej S. Przybyszewski (list do J. Hulewicz, z 6 III 1918. W: *Listy*, Zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helśtyński. T. 3. Wrocław 1954, s. 42–43): „chodziło o to, by pozyskać publiczność, która wobec takiego autorytetu, jakim jest Miriam, pokornie milkła [...] [...] i tu ta sama historia [...] Trzeba było mieć w «Zdroju» nazwisko Kasprowicza” – i, jak się wydaje, jego optyka podyktowała późniejsze sposoby myślenia o całym tym zjawisku wśród badaczy literatury.

Byt życia umysłowego w Polsce jest dziś wypadkami wojennymi [...] zagrożony [...]. [...] w tej przekrwawej wojnie, która się w głównej prawie części na naszej ziemi rozkładała, grozi życiu duszy polskiej rozbitcie, upadek i zastój.

Jedna tylko dzielnica polska ostała się w tej straszliwej zawierusze cała i nietknięta: Poznańskie. [...]

W nowym blasku roziskrzyła się tradycja onego chlubnego okresu w życiu Wielkopolski, kiedy Poznań stał się sam Ostoją dla rozbiegającej się na wsze strony umysłowości, zogniskował w sobie wszystkie po roku 1831 rozproszone siły duchowe Polski i stał się ośrodkiem całej jej współczesnej twórczości. Odżyła świetna tradycja, a z nią zbudziło się wśród pewnego odłamu naszego obywatelstwa Wielkopolski, które zdołało sobie uświadomić, że dla Polski literatura i sztuka w ogóle ma całkiem inne znaczenie, aniżeli w życiu jakiegokolwiek bądź narodu, że w sztuce, a przede wszystkim w literaturze zdołała się przechować w promiennej mocy i sile dusza narodu, gorące pragnienie, by Poznań podjął się tej dostojnej misji i w tym przerażającym odmęcie [...] podtrzymał zagrożony byt umysłowości polskiej i stał się znowu dla życia duszy narodu prawdziwą „Ostoją”, Araratem, na którym w spokoju może spocząć arka myśli polskiej¹⁴.

Akcentowaniu minionej i obecnej rangi Poznańskiego oraz wpisaniu „Ostoi” w tradycję organiczniczkową (to drugie było szczególnie charakterystyczne dla środowiska ziemiańskiego, z którego wywodziła się rodzina Hulewiczów; w Poznańskim retoryka ta padała bezsprzecznie na podatny grunt) towarzyszy jednak zabieg zgoła nieoczywisty. W końcowej części przedmowy pojawia się interesujące porównanie działalności „Ostoi” do pewnego przedsięwzięcia, zrodzonego poza polskim kontekstem kulturowym:

„*Ons huys*” – „nasz dom” – wyryto złotymi głoskami na froncie wspaniałego gmachu, jaki wystawili dla siebie robotnicy flamandzcy, i z dumą go pokazują w Gandawie cudzoziemcowi. Oby nadszedł ten czas, kiedy Poznańczyk będzie mógł wskazać na „Ostoję” jak na nasz symboliczny „*Ons huys*”¹⁵.

Przywołany fragment bywał już przez badaczy komentowany. O znaczeniach niesionych przezeń i wpisanych we frazę „*Ons huys*” mówiono, po pierwsze, jako o „materialnym wyrazie przełamania ograniczeń modernizmu”¹⁶, po drugie zaś – jako o przejawie „mesjanistycznego patriotyzmu”¹⁷, które to stanowiska, przyznajmy, dość trudno ze sobą uzgodnić. Sądzę jednak, że należy przede wszystkim zwrócić uwagę na nieoczywisty zabieg retoryczny, jaki kryje się w przytoczonych słowach, i zapytać o to, jakie sensy w taki sposób się sugeruje. Otóż wartość niewątpliwie lokalna i partykularna – troska o umysłowość polską, czyli o polską

¹⁴ [S. Przybyszewski], *Prospekt pierwszych wydawnictw*. W zb.: *Ostoja*. Spółka wydawnicza. Poznań 1917, s. [1–2]. Autorstwo prospektu ustalił Helsztyński – zob. S. Przybyszewski, list do J. Hulewicza (z początku listopada 1916). W: *Listy*, t. 2 (Gdańsk–Warszawa 1938), s. 663, przypis 144. Identyczny tekst przedrukowany został w tym samym roku w książce S. Przybyszewskiego *Poznań ostoją myśli polskiej* (Poznań 1917) jako fragment rozdziału: *Ostoja: zebranie czynu. Jej program. Odpowiedź na pytanie: „Co robić?” Zjawia żołnierza obywatela, możliwość cudu* (s. 45–48).

¹⁵ [Przybyszewski], *Prospekt pierwszych wydawnictw*, s. [4]. Do hasła „*Ons huys*” odwoływał się S. Przybyszewski także w listach do różnych adresatów z kręgu „Zdroju”, m.in. do W. Hulewicza z 10 I 1918 (w: *Listy*, t. 3, s. 11–12) oraz w książce *Poznań ostoją myśli polskiej* (s. 76 n.).

¹⁶ Ratajczak, *op. cit.*, s. 164.

¹⁷ G. Matuszek, *Jak dekadent Przybyszewski przekształcił się w Gdańsku w urzędnika patriotę*. W zb.: *Widnokręgi literatury – wielogłosy krytyki. Prace ofiarowane profesor Teresie Walas*. Red. T. Kunz, A. Łebkowska, R. Nycz, M. Popiel. Kraków 2015, s. 283.

sztukę i literaturę, w dodatku na zawężonym, poznańskim gruncie – zostaje porównana do innej inicjatywy o charakterze uwznioślenia „tutejszości”, tym razem flamandzkiej. Wątpić należy o perswazyjnej skuteczności owego chwytu, jeśli miałby on służyć nobilitacji kultury polskiej. Upatrywać w nim powinno się chyba raczej podkreślenia, że sytuacja dumy z własnej kultury (w dodatku okazywanej cudzoziemcom) nie musi koniecznie wynikać z kompleksu czy resentymentu, ale stanowi część bardziej uniwersalnego zjawiska – uwidaczniający się także w innych kontekstach element znacznie większego u n i w e r s u m kulturowego.

Warto wspomnieć, że ta flamandzko-polska analogia wpisuje się w szerszy fenomen dostrzegania w latach 1915–1916 paraleli między losami dwóch społeczności, flamandzkiej i polskiej, których sytuacja pod niemieckim panowaniem okupacyjnym rysowała się w istocie dość podobnie – tak długo oczywiście, jak długo mówiąc o społeczności polskiej, myślimy o ludności żyjącej w Królestwie Polskim. W kontekście politycznym sytuacji tam panującej podkreślanie owej analogii mogło służyć jako element retoryki proniemieckiej¹⁸. Wstęp prospektu wydawniczego „Ostoi”, który tu analizuję, nie ma tego rodzaju wydźwięku, gdyż położenie mieszkańców Wielkopolski było znacząco inne, stąd prawdopodobne jest takie jej odczytanie, które tu zaproponowałam. Samo zaistnienie tego skądinąd egzotycznego zestawienia (polska i flamandzka inicjatywa kulturowa) tłumaczy się przypuszczalnie pojawieniem się owego zestawienia w bieżącej propagandzie, w środowisku „Zdroju” zapewne dobrze znanej. Jeśli nawet takie są źródła przywołanej paraleli, to trzeba stwierdzić, że dekontekstualizacja, jakiej dokonał Przybyszewski, skutecznie zmieniła jej sensy: zamiast wyrazem zgody na istniejące stosunki (niemiecka dominacja i reglamentowana swoboda kulturowa w ramach podległości wobec niemieckiego panowania¹⁹), stała się ona narzędziem służącym „dekolonizacji” umysłów poprzez wskazanie na ponadnarodowy i ponadpartykularny wymiar starań o własną kulturową niezależność oraz opisanie ich jako dążeń powszechnych²⁰.

Szlakiem duszy polskiej, albo skąd wiadomo, że dusza jest polska

Zaproponowane tutaj rozumienie najogólniejszego sensu zaskakującego egzotycznego porównania poznańskiej inicjatywy z gandawskim budynkiem może znaleźć potwierdzenie w analizie wymienionych wcześniej pierwszych publikacji „Ostoi”, który to zestaw tytułów ciekawie uzupełnia obraz zarysowany w przedmowie. Zwraca uwagę nie tylko różnorodność gatunkowa, ale także (być może: przede wszystkim) fakt, że tworzą one wielość, niesprowadzalny do żadnego wspólnego mianownika poza namysłem nad kulturą polską jako częścią kultury światowej.

¹⁸ Zob. Zająs, *op. cit.*, s. 108–113.

¹⁹ Zob. *ibidem*.

²⁰ Skądinąd należałoby zauważyć, że na poznańskim gruncie hasło „*Ons Huys*” – umieszczone na froncie reprezentacyjnego budynku – budzić mogło skojarzenia ze stojącym w Poznaniu od 1875 roku gmachem Teatru Polskiego, na którego fasadzie widoczny był napis „Naród sobie”. Czy Przybyszewski liczył i na ten efekt, żywiąc nadzieję na uzyskanie przychylności publiki poznańskiej, trudno orzec. Poeta zmilczał – o czym publiczność ta raczej wiedzieć nie mogła – że budynek robotników flamandzkich należał do ugrupowania socjalistów (co zapewne nie przysporzyłoby jego tezie zwolenników) i w efekcie jego wypowiedź poruszyła wyraźnie struny organicznikowskie.

Po pierwsze, chodzi tu o dziełko Tyca odwołujące się wprost do kultury dawnej Polski, do bogactwa, z którego można czerpać i współcześnie. Po drugie, o nowy utwór Kasprowicza, cenionego przez „Zdrój” wybitnego pisarza, choć zazwyczaj trzymającego się „z dala od bezpośredniej aktywności społecznej czy politycznej”, w czasie wojny i u początków niepodległości zaangażowanego w pewne działania o charakterze narodowym²¹ – ogłosił on pod auspicjami „Ostoi” dramat zupełnie i ostentacyjnie wręcz od realiów wojennych oderwany, kierujący czytelnika ku wartościom i konceptom odległym od bieżącej sytuacji w Europie²². Po trzecie, o dramat Nowaczyńskiego, którego treści nie da się sprowadzić do przypomnienia poznańskim czytelnikom w czwartym roku Wielkiej Wojny postaci bohatera spod Savannah, gdyż prowadzona jest w nim uniwersalizująca problem dyskusja na temat charakteru kultury wybijającej się na niepodległość. I po czwarte, o istotny esej Przybyszewskiego, w którym nakreślony zostaje projekt kultury polskiej jako otwartej na wpływy i swój własny kształt zawdzięczającej twórczemu traktowaniu przez nią elementów zaczerpniętych z zewnątrz.

Ten ostatni tekst wart jest szczególnej uwagi w związku z polsko-niemieckim transferem kulturowym, który miał niebawem rozpocząć się na łamach „Zdroju”, i obejmującym – o czym już wspominałam – tak dzieła literackie, jak i plastyczne (przede wszystkim przekłady dawniejszych oraz ówczesnych poetów niemieckich, ale też oprawę plastyczną wykorzystującą dzieła niemieckich artystów), gdyż Przybyszewski swoim wystąpieniem *de facto* przygotowuje grunt pod jego zaistnienie. Zastanawia forma dedykacji, którą Przybyszewski opatrzył esej: „Artyście i obywatelowi – Jerzemu Hulewiczowi”. Fakt, że dwie role wymienione zostały jednym tchem, mówi dużo o tym, jak przyszły redaktor „Zdroju” postrzegany był przez

²¹ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*. Warszawa 1994, s. 122.

²² Treść wydanego przez „Ostoję” dramatycznego utworu J. Kasprowicza nawiązuje do indyjskiej baśni o miłości Sity i boga Ramy. Rok później (Poznań 1918) również nakładem „Ostoi” ukazał się tom poezji R. Tagorego w (dokonanym z języka angielskiego) przekładzie J. Kasprowicza pt. *Gitarjali*. Okoliczność ta tłumaczy zapewne, dlaczego Kasprowicz wybrał tematykę dość przecież niecodzienną. Jego decyzja podsycana była prawdopodobnie przez fakt, że w 1913 roku Tagore otrzymał literacką Nagrodę Nobla. Autor *Sity* wpisywał się swoim dziełem i przekładami w nurt zainteresowania (a wręcz fascynacji) kulturą Indii w okresie modernizmu i Dwudziestolecia międzywojennego w Europie. Równocześnie nie sposób w kontekście spraw, których dotyczy niniejszy artykuł, przeoczyć jeszcze jednej okoliczności z tym związanej: gest tworzenia przez Tagorego autoprzekładów z języka bengalskiego na angielski (które utorowały mu drogę do Nobla) jest przecież bardzo istotny w świetle studiów postzależnościowych (także w środowisku „Zdroju” powstawały autoprzekłady z języka polskiego na niemiecki – zob. S. Kubicki, *Ein Poet übersetzt sich selbst. Gedichte zwischen 1918–1921 / Poeta tłumaczy sam siebie. Wiersze z lat 1918–1921*. Oprac. L. Głuchowska, P. Mantis. Berlin 2003). Co znamienne, badacze twórczości Tagorego jednoznacznie wskazują, że jego autoprzekłady rozumieć należy nie jako „proces biernego poddania się oddziaływaniu cywilizacji dominującej”, lecz jako „poszukiwanie języka umożliwiającego komunikację między dwiema kulturami [...], które uważa on [tj. poeta] za równorzędnie wartościowe, wzajemnie niezbędne i komplementarne” (O. Płaszczewska, *U poetów. Ćwiczenia z interpretacji*. Kraków 2023, s. 41–42), w zgodzie z bliskimi pisarzowi ideami ruchu Brahma Samaj, jako wyraz dążeń do nawiązania twórczego kontaktu między dwiema cywilizacjami, do czego przyczynić się miała właśnie poezja. Sam noblista wypowiadał się na ten temat otwarcie w swojej eseistyce. Warto dodać, że „Ostoja” wydała pierwsze translacje na język polski dzieł Tagorego (*nb.*, ukazały się dokładnie w tym samym roku, co pierwsze przekłady niemieckie – zob. *ibidem*, s. 44).

swoich współczesnych i współpracowników, a także w pewnym sensie rozjaśnia charakter jego projektu, tyleż artystycznego, ile pomyślanego jako rodzaj działalności społecznej. Fuzja ta jawi się szczególnie interesująco, jeśli uchylić (po czemu są poważne powody) narzucające się, lecz uproszczone wyobrażenie o relacji sztuki i jej powinnościach społecznych w Poznaniu w warunkach trwającej wojny i u progu niepodległości²³.

Jednym z zasadniczych tematów wystąpienia Przybyszewskiego jest, co znamienne, problematyka transferu kulturowego i kultury polskiej w kontekście oddziaływań sztuki europejskiej kształtujących ją przez stulecia²⁴. Tezy pisarza, głoszone z niebywałym retorycznym wigorem, stanowią nie tylko autorską odpowiedź na ówczesną sytuację polityczną ziem polskich, ale także receptę na kulturowy impas, w jakim znalazła się sztuka polska, która jest zakładniczką oczekiwań społecznych i patriotycznych, tkwiącą w swoistym bezruchu i marazmie²⁵. Snując opowieść o zjawiskach historycznych, Przybyszewski w istocie przedstawia projekt kształtu kultury polskiej w chwili, gdy zależności o charakterze kolonialnym zaczęły ulegać rozchwieaniu – i który to moment dla dalszego rozwoju kultury okazał się kluczowy.

²³ We wspomnieniach *Wielkie wczoraj w małym kręgu* (Warszawa 1968) B. Hulewicz komentuje patriotyczny wymiar działalności „Ostoi” bardzo jednoznacznie, w świetle przedstawionych tu analiz – nadmiernie upraszczając dość złożoną koncepcję sztuki „narodowej”, która wyłania się z dokumentów i pierwszych numerów „Zdroju”. Książka ta stanowi bezcenne źródło – czerpanych z autopsji – informacji o kulisach działalności środowiska skupionego wokół Kościanek i Poznania; nie po raz pierwszy jednak, jak się wydaje, ma miejsce sytuacja, że bezpośredni świadek wydarzeń właśnie z racji swego zaangażowania emocjonalnego niekoniecznie dysponuje najszczęśliwszym kluczem do ich lektury – tymczasem optyka wyłaniająca się z tych wspomnień dość silnie oddziaływała na późniejszych interpretatorów zjawiska, którym jest „Źródło”.

²⁴ *Szlakiem duszy polskiej* (Poznań 1917). Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem P. Liczby po skrócie wskazując stronicę) S. Przybyszewskiego stanowi zmienioną i poszerzoną wersję tekstu wydanego pierwotnie w języku niemieckim pt. *Von Polens Seele* (Jena 1917), na który złożyły się z kolei artykuły, drukowane wcześniej w niemieckich periodykach – zob. G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim. (1882–1992)*. Kraków 1993, s. 101. Wystąpienia te były bezpośrednim wynikiem współpracy z Nacelnym Komitetem Narodowym, jaką podjął Przybyszewski w listopadzie 1914. Matuszek (*Jak dekadent Przybyszewski przekształcił się w Gdańsku w urzędnika patriotę*, s. 282) komentuje: „Od samego początku działań wojennych reprezentował [Przybyszewski] stanowisko germanofilskie, wierzył w szansę odzyskania przez Polskę niepodległości przy boku Austrii i Prus, zdecydowanie popierał Legiony Piłsudskiego i oficjalnie potępiał działalność Narodowej Demokracji. Stanowisko proniemieckie porzucił dopiero w 1917 roku, kiedy do wojny włączyły się Stany Zjednoczone i zaczęła się rysować wyraźna szansa odzyskania niepodległości za sprawą koalicji”. Badaczka słusznie zwraca uwagę na kontekst światowej polityki, warto jednak także oświetlić ten tekst inaczej: jako świadectwo myślenia Przybyszewskiego o inkluzywnej naturze kultury polskiej w momencie, gdy szanse na jej samoistny byt w ramach niepodległego państwa polskiego zaczynają się zwiększać – to bowiem właśnie jest zasadniczym tematem wystąpienia pisarza.

²⁵ Problem ten wyraźnie akcentował Przybyszewski w szkicu *Poznań ostoją myśli polskiej*. Warto porównać to z wypowiedzią F. Fanona zamieszczoną w szkicu *O kulturze narodowej* (w: *Wykłęty lud ziemi*. Przeł. H. Tygielska. Przedm. E. Reklajtis. Pośl. J.-P. Sartre. Warszawa 1985, s. 162): „Po latach ucisku panorama kultury narodowej wygląda nędznie. Kultura narodowa staje się zbieraniną utrwalonych przez obyczaj zachowań, tradycyjnych strojów, resztek obrzędów. Nieruchomieje. Prawdziwa twórczość zamiera, żar wygasa. [...] Zagłada narodowego bytu i śmierć kultury pozostają w stosunku wzajemnej zależności”.

Na początku wywodu wyartykułowane zostało przekonanie o tym, że kultura polska stanowi część kultury zachodnioeuropejskiej:

Już Kazimierz Wielki uważał za swoje najwyższe posłannictwo kulturę Zachodu zaszcześcić na polskiej ziemi i on to wykreślił kulturalne granice dla Polski, która odtąd nierozzerwalnie została przyłączoną do Zachodu [...]. [P 8]

Skonstatowawszy to, Przybyszewski podejmuje istotny problem wzajemnych relacji kultury „większej” (zachodniej) i „mniejszej” (polskiej), akcentując niestrużenie pewną cechą kultury polskiej, którą uznaje za kluczową, mianowicie jej łatwość przyswajania sobie obcych pierwiastków w sposób twórczy i bez rezygnacji z autonomii:

wysoce znamienym dla duszy polskiej [jest] [...] jej zdumiewająca wprost pojemność, niesłyszana łatwość, z jaką sobie kulturę Zachodu przyswajała, [...] a co najważniejsze: chciwie ją w siebie wchłaniała i tak ją doszczętnie przetrawiła, że bez przeszkód mogła wsiąknąć w cały organizm życia duchowego Polski, stać się jego organiczną i integralną podstawą.

Tu już widnieje zasadnicza różnica pomiędzy duszą polską a rosyjską. [P 10]

Myśl ta w kontekście czasowym publikacji eseju musiała wywoływać oczywiście dość konkretne konotacje polityczne²⁶. Retoryczna zręczność Przybyszewskiego miała jednak także inny, bardzo istotny wymiar: służyła przekonaniu publiczności do głównych tez na temat kultury polskiej, do tego, że w trakcie toczącej się wojny, ale i – jak można sądzić – w przyszłym, odrodzonym państwie powinna ona pozostać wierna swym zasadniczym cechom, jakimi są otwartość i suwerenność, inkluzywność (nazywana przez niego „asymilacyjną”), a jednocześnie autonomiczność.

Dowodem na rzecz takiego właśnie *signum specificum* kultury polskiej czyni Przybyszewski jej stosunki z kulturą niemiecką jako ważnym punktem orientacyjnym od początku istnienia historii owego sąsiedztwa. Jest to tyleż wynik zainteresowań Przybyszewskiego, co i bardzo wymowny sposób odniesienia się do doświadczeń na tym polu pierwszych odbiorców analizowanego eseju – czyli Wielkopolan. Owe doświadczenia Przybyszewski w jakiejś mierze z nimi dzielił i traktował jako punkt wyjścia własnej drogi ku kulturze i literaturze niemieckiej, o czym świadczyć mogą jego wspomnienia z gimnazjum²⁷, do pewnego stopnia zbieżne ze

²⁶ Mająca w ówczesnej Wielkopolsce wielu zwolenników Narodowa Demokracja opowiadała się od początku wojny po stronie Rosji; Hulewiczowie zaliczali się natomiast do zdeklarowanych pilsudczyków. Wspólnym dążeniem Przybyszewskiego i Hulewiczów było zatem (choć początkowo wynikało u nich z różnych pobudek) zdjęcie z kultury niemieckiej (zwłaszcza w oczach jednoznacznie do niej nastawionych Wielkopolan) ciężącego na niej odium i wyraźnie negatywnego wartościowania. Zależało na tym zapewne i B. Hulewiczowi, i Przybyszewskiemu (którego silne więzi kulturowe z Niemcami, kluczowe dla jego własnej twórczości, bywały jawnie wykorzystywane jako argument przeciw niemu i który zmuszony został do wygłoszenia na początku współpracy z „Ostoją” prelekcji o charakterze palinodii, łagodzącej tezy z ogłoszonego w Wiedniu w 1916 roku eseju, napisanego w ramach współpracy z Naczelnym Komitetem Narodowym, czyli tekstu *Polska i święta wojna* – zob. B. Hulewicz, *op. cit.*, s. 78).

²⁷ S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród obcych*. Warszawa 1926, s. 32. Zarazem trzeba wskazać, że to doświadczenie zetknięcia się z niemieckością jako żywiołem dominującym i podporządkowującym sobie Polaków w zaborze pruskim bardzo szybko zostało przez pisarza przeżyżone w szczególny sposób: wersję nazwiska, brzmiącą w ustach niemieckojęzycznych kolegów jako „Sibi”, interpretuje Przybyszewski jako znak swego przyszłego losu, tzn. świadomie i z przekonaniem wybranego życia „osobnego”, bycia „przybyszem” (*ibidem*, s. 33). Najpewniej jest

wspomnieniami zanotowanymi (pozostańmy w kręgu „Zdroju”) przez Bohdana i Witolda Hulewiczów²⁸, dotyczącymi przymusowej germanizacji w szkołach i urzędach zaboru pruskiego. Zarazem warto pamiętać, że Przybyszewski błyskawicznie okazał się w swoim stosunku do niemieczyny i kultury niemieckiej niezwykle pragmatyczny. Język ten służył pisarzowi za medium do kontaktów literackich z Europą Zachodnią jako ważny język ówczesnej literatury, natomiast wybór, dokonywany między niemieckim a francuskim, nie był dla Przybyszewskiego nacechowany emocjonalnie²⁹. Trzeba zaznaczyć, że ten sam rodzaj pragmatyzmu znamionował w gruncie rzeczy Jerzego Hulewicza i jego brata Witolda, którzy pochodzili z rodziny przeciwstawiającej się germanizacji, ale mimo to – i, najwyraźniej bez popadania w konflikt sumienia – jako „artyści i obywatele” uważali absorbowanie przez kulturę polską literatury i sztuki niemieckiej za sprawę dla tej kultury istotną i cenną, o czym świadczy przede wszystkim wybitna działalność Witolda Hulewicza na niwie translatorskiej³⁰.

Warto tu przytoczyć chociaż kilka przykładów tego, w jaki sposób Przybyszewski prowadzi w eseju *Szlakiem duszy polskiej* wywód o relacjach między kulturą polską i niemiecką. Akcentując kolejny punkt zwrotny w stosunkach Polski z jej sąsiadem, pisał Przybyszewski w związku z wojną Rzeczypospolitej z Zakonem Krzyżackim:

Pod koniec wieku XV słabnie wpływ kultury niemieckiej na Polskę, a rzecz zastanowienia godna, że Grunwald był nie tylko polityczną porażką politycznej potęgi Niemców w Polsce, uosobioną przez krzyżactwo, ale równocześnie ciężką porażką wpływu kultury niemieckiej na duszę polską. [P 13; podkreśl. K. Sz.-H.]

to rodzaj mentalnego kompromisu, charakterystycznego dla sytuacji, w jakiej znajdują się skolonizowani: na skutek działań piętnujących kulturę skolonizowaną uważaną za niższą następuje utrata przynależności – u Przybyszewskiego sprzecznięta z przekonaniem o „nieprzynależności” artysty do jakiegokolwiek ogółu, które to przekonanie można traktować raczej jako uchYLENIE, a nie rozwiązanie problemu kultury narodowej. Nie oznaczało to wszelako przyjęcia kultury niemieckiej jako własnej. Przybyszewski, twierdząc zdecydowanie, że sam niczego literaturze niemieckiej nie zawdzięcza, np. Goethe „na śmierć” go zanudzał (*ibidem*, s. 122), zdawał się stać na stanowisku wskazującym na jego, nie do końca przepracowane, zaszłości, które łatwo dałoby się w gruncie rzeczy wyjaśnić kolonialnym resentymentem. Z drugiej strony, adekwatniejszym kluczem do zrozumienia tej radykalnej opinii jest chyba zauważenie w niej odzwierciedlenia modernistycznego wariantu „lęku przed wpływem” opisanego przez H. Blooma (*Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002) – a trudność w precyzyjnym oddzieleniu owych spraw od siebie byłaby najpewniej charakterystyczna po prostu dla generacji autora *Synów ziemi*. O malarstwie, nauce i muzyce niemieckiej *nb.* wypowiada się Przybyszewski (*Moi współcześni*, s. 122) z dostrzegalną atencją, co zdaje się wskazywać, że on sam praktykował taki rodzaj otwarcia na niemiecką kulturę, który przedstawiał czytelnikom eseju *Szlakiem duszy polskiej* jako specyficzną cechę kultury polskiej.

²⁸ Zob. B. Hulewicz, *op. cit.*, s. 10–13 (autor opowiada m.in. historię imienia jednej z sióstr Hulewiczów, którego to imienia, zdaniem władz pruskich, nie powinno się zapisywać w dokumentach w brzmieniu polskim, lecz niemieckim). W. Hulewicz miał natomiast w okresie międzywojennym wspominać, że przez wiele lat język niemiecki był mu „nienawistny” (informacja podana w filmie *Inny. Życie Witolda Hulewicza* w reżyserii A. Karas *[Polska–Niemcy 2003]*).

²⁹ Zob. H.-Ch. Trepte, *Zur Zweisprachigkeit von Stanisław Przybyszewski*. W zb.: *Recepcja literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny*. Red. G. Ritz, G. Matuszek. Kraków 1999, s. 36.

³⁰ Zob. I. Bartoszevska, *Witold Hulewicz: tłumacz i propagator literatury niemieckiej w Polsce*. Łódź 1995.

Doprowadziło to, zdaniem Przybyszewskiego, do ważnej zmiany:

kultura w Polsce stała już na tej wyżynie, że mogła obcych mistrzów zatrudniać, podziwiać, bogactwami ich obсыpywać, ale już nie z tą pokorną uległością autochtona, zgwałconego przez najeźdźcę, korzającego się ucznia pod jarzmem mistrza, raczej z pańskim gestem pracodawcy magnata wobec sił, jakich na własnym gruncie na razie znaleźć nie mogła. [P 13]³¹

Owa kluczowa z punktu widzenia kulturowych relacji polsko-niemieckich chwila, o której mówi się tu językiem w istocie bliskim językowi postkolonialnego opisu (pojawia się bardzo znamienna przenośnia „autochtona zgwałconego przez najeźdźcę”³²), jest szczególnie ważny w roku 1917, kiedy moment przemiany w politycznych relacjach polsko-pruskich mógł już wydawać się bliski. W tym miejscu wywodu Przybyszewski zaczyna prowadzić swą argumentację w kierunku zgola nieoczywistym. Wskazuje, że praktyka zbliżania się do innych kultur – także takich, ze strony których istniało wcześniej realne zagrożenie wchłonięciem kultury rodzimej – jest wartościowa i na rzecz tej (w kontekście transferu kulturowego w czasie trwającej pierwszej wojny światowej – bardzo aktualnej) tezy przywołuje decyzje ostatniego władcy piastowskiego, przez Przybyszewskiego traktowanego ze szczególną atencją:

Kazimierz Wielki nie lękał się germanizacji Polski, gdy nie tylko pozwalał na olbrzymią imigrację Niemców, ale przeciwnie: wszystkimi siłami ułatwiał im bezprzykładną w dziejach kolonizację w Polsce. Intuicją geniusza przeczuł potęgę duszy polskiej, która z równą łatwością zdoła wchłoniąć w siebie i organicznie przetrawić obcą kulturę, wyssać z niej soki jej potrzebne, a nieużytki wypłuć, jak zasymilować obce żywioły narodowe, kazać im – nawet bez najmniejszego przymusu i gwałtu – rozplynąć się w szerokim, mocarnym łóżysku życia duszy polskiej.

Przed tą asymilacyjną potęgą duszy polskiej korzył się w kilka wieków później żelazny kanclerz, jej się obawiał i całą swą siłę przeciwko niej kierował. [P 14]

Przybyszewski czyni wiele, aby upewnić odbiorców w przekonaniu, że niemiecki kolonializm (którego symbolem staje się tu Otto von Bismarck) nie może zagrozić wypracowanej od stuleci jakości kultury polskiej – jest nią umiejętność asymilowania obcych elementów bez szkody dla własnej autonomii. Więcej nawet: dokładnie ta cecha stanowi w jego opisie zasadniczy punkt oporu wobec absolutyzujących zakusów kultur zewnętrznych. Autor osadza swój wywód na kolejnych, zaczerpniętych z przeszłości, przesłankach i utrzymuje:

Szybko uporała się dusza polska z kulturą niemiecką. Wzięła z niej to, co dla wzbogacenia jej było potrzebne, rozrosła się jej bogactwem, ale już jej nie wystarczała. Dusza polska terminowała: mistrz,

³¹ To zdaje się tłumaczyć, dlaczego referowanie związków kulturowych rozpoczyna Przybyszewski od czasów Kazimierza Wielkiego i czyni z wizyty cesarza Karola IV w Krakowie akt symboliczny analogiczny nieomal do – pominiętego przezeń – spotkania Ottona III i Bolesława Chrobrego w Gnieźnie. Autor nie chciał opisywać tego etapu relacji kultury polskiej i niemieckiej, który siłą rzeczy jawiłby się jako podległościowy. Potrzeba wskazywania na równorzędność partnerów i przemilczanie wątków sugerujących coś przeciwnego świadczy raczej o wyraźnej woli unikania tego wszystkiego, co mogłoby wzbudzić resentyment. Przybyszewski akcentuje w zamian to, co mogłyby z kolei stanowić podstawę dla postrzegania polskiej kultury jako zarazem odrębnej od innych, równej im – i z nimi twórczo współistniejącej.

³² Ten rodzaj retoryki cechuje zwłaszcza wczesne teksty mierzące się z problemem kolonizacji i znajdujące się u podstaw myśli postkolonialnej – zob. np. J.-P. Sartre, *Czarny Orfeusz*. Przeł. W. Leopold. „Przegląd Socjologiczny” 1969, s. 409 n.

u którego się dotychczas uczyła, już jej nie starczył – nie to, żeby mistrza już była przewyższyła – bynajmniej! tylko świadoma tego, co dla jej narodowego bytu potrzebne było, a czego w niemieckiej kulturze znaleźć nie mogła, przerzuciła się od razu – może nawet z szkodą powolnej, systematycznej ciągłości rozwoju kulturalnego – do kultury, którą renesans włoski właśnie był stworzył. [P 19]

Taka „ruchliwość” to bowiem „zasadnicza cecha niespokojnej, wiecznie głodnej, coraz wyższej i doskonalszej wiedzy spragnionej duszy polskiej” (P 20) – o którą, dopowiedzmy, nie należy zatem również w sytuacji autorowi współczesnej nadmiernie się obawiać ani bronić jej swobodnego czerpania z mogących ją wzbogacić źródeł obcych. Oddziałując na odbiorców z pomocą obrazowej metafory, Przybyszewski opiewa kulturę polską jako jednocześnie receptywną i samodzielną: „rosnąca z wolna w wartki strumień, wpływający w obce łożyska, bogacący się ich wodami, żłobiący sobie znowu własne łożysko [...]” (P 36), i dobitnie konkluduje:

My, Polacy, mocą niesłychanej pojemności duszy naszej, jesteśmy w stanie objąć i zrozumieć, i przeżyć nawet kultury całego świata [...].

Zasadniczy moment w kulturze polskiej narodowej: To nie rozłam z kulturą Zachodu, ale bogactwo: zdumiewająca synteza kultury Zachodu o całej niezmierzonej głębi uczuć duszy słowiańskiej [...]. [P 52]

Bohdan Hulewicz skomentował esej *Szlakiem duszy polskiej* tymi słowami:

[jest to] poetycko-filozoficzna wizja na temat przeszłości narodu, napisana z rozmachem i wylewnością słowiańską, wynosząca ponad wszystko kulturę polską [...]. Książka bardzo na czasie, obliczona była na „pokrzepienie serc” w okresie oszałamiających zwycięstw naszego ciemieży i podniesienie dobrego samopoczucia narodowego³³.

Warto jednak zwrócić uwagę, z jakich cech – omówionych tu wcześniej – wynika owa znakomitość kultury polskiej w optyce Przybyszewskiego. „Pokrzepienie”, jeśli pozostaniemy przy tej kategorii, jawi się tu zgoła nieszablonowo, a z pewnością nie polega na kurczowym trzymaniu się chwalebnych „pamiętek przeszłości”, w jakim to sensie słowo bywało bardzo często używane.

Skoro Przybyszewski pisał ten tekst „w ekstazie niekończącego się sympozjonu w Kościankach”³⁴, można z dużym prawdopodobieństwem sądzić, iż taki projekt bliski był także Jerzemu Hulewiczowi. Mamy tu do czynienia z koncepcją kultury polskiej jako inkluzywnej, pozbawionej kompleksu niższości wobec kultur krajów silniejszych politycznie, wyzbytej resentymentów (które subaltern najczęściej odczuwa względem kolonizatora), postrzegającej siebie jako część większej całości kulturowej, stworzonej z elementów różnorodnych, lecz równoprawnych w stosunku do siebie³⁵. Napięcie między tym, co narodowe (partykularne) i ponadnarodowe

³³ B. Hulewicz, *op. cit.*, s. 80.

³⁴ *Ibidem*. W Kościankach znajdował się majątek Hulewiczów.

³⁵ Zasadnicza teza Przybyszewskiego o „asymilacyjnym” i samodzielnym zarazem charakterze polskiej kultury zdaje się rozstrzygać o jego widzeniu sprawy stosunku kultury polskiej i niemieckiej. Fakt, że ta druga postrzegana może być jako zagrożenie, wynika w owej optyce wyłącznie z nieporozumienia i jest rezultatem ekstrapolowania zagadnień czysto politycznych oraz społecznych na sprawy kultury. Istnieje najpewniej ciągłość między *Szlakiem duszy polskiej* a tekstem Przybyszewskiego wydanym w 1916 roku najpierw po niemiecku (*Polen und der heilige Krieg*), następnie zaś po polsku (*Polska i święta wojna*). Przybyszewski w przedmowie (w: *Polska i święta wojna*, s. 3) przygotowanej dla czytelników niemieckich, a potem przełożonej na polski i ogłoszonej również w polskim wydaniu, definiując swój zamiar pisarski, deklarował: „jedynym

we (europejskie, uniwersalne) zostaje tu nie tyle przełamane, ile unieważnione – właśnie w imię rozwoju kultury rodzimej, lokalnej – natomiast czasopismo Hulewiczów miało być węzłowym punktem tego projektu. W początkach 1918 roku, po ukazaniu się pierwszych kilku numerów, kiedy na frontach wojennych decydowały się losy wielu narodów europejskich, w Kościankach zaś i w Poznaniu sprawy dalszej ewolucji „Zdroju”, w tym samym duchu pisał Przybyszewski do Witolda Hulewicza, przebywającego wówczas na froncie belgijskim:

Najgorętszym moim pragnieniem to to, by „Zdrój” – a śniłem o nim we śnie i na jawie przez lat dwadzieścia – stał się takim pismem, jakim matkę Polskę się zadziwi, najcudniejszym darem, jakim ją uradować można. I dziś już „Zdrój” – już w tych pierwszych zaczątkach prześciga to wszystko, co się w Polsce robiło. Kpić wtedy będziemy z tego, czy jesteście pod panowaniem pruskim, czy angielskim – jak tylko staniemy się sercem całej Polski³⁶.

Trwająca wojna sprawiła, że Przybyszewskiemu – a i środowisku Hulewiczów – problem kultury narodowej ukazał się z całą mocą. Nie ma w tym nic szczególnie zaskakującego. Jako nieoczywiste mogą jawić się jedynie błyskawicznie wynikiłe z tego faktu konsekwencje, czyli odkrycie, że kultura narodowa stwarza podstawę dla relacji szacunku i przyswajania obcych wzorców³⁷. Jak pisał Franz Fanon:

Kultura nie budzi się do życia nagle w wyniku zwycięskiej wojny; w czasie walki kultura nie pozostaje w zawieszeniu. Walka i towarzyszące jej procesy pobudzają kulturę do poszukiwania nowych kierunków rozwoju i kontynuowania dawnych. [...] W wyniku walki bowiem znika nie tylko kolonializm, lecz również skolonizowany człowiek³⁸.

Korespondencja Jerzego Hulewicza ze Stefanem Żeromskim

Prócz materiałów, które ujrzały światło dzienne w druku, dla omawianego tutaj projektu i zawartej w nim wizji kultury polskiej, jaką „Zdrój” miał urzeczywistniać, ważny trop znajduje się w korespondencji Jerzego Hulewicza z pisarzami, na których współpracę liczył, zakładając swój periodyk. Najwyraźniej sprawa ta wybrzmiewa w liście do Stefana Żeromskiego:

Zachęcony pomyślnym rozwojem spółki wydawniczej, przystępuję teraz do równie ważnego, ale nieporównanie trudniejszego zadania: stworzenia dla twórców-pisarzy polskich dwutygodnika o czysto literacko-artystycznym charakterze, poświęconego wyłącznie prawdziwej i wielkiej Sztuce, tej właśnie, o którą Pan w swoim odczycie: *Literatura a życie polskie*³⁹, dla Polski wołasz: sztuce wyprzęgniętej z jarzma społecznej pańszczyzny, sztuce z wszelkimi prawami europejskimi do swobody i samoistnego rozwoju, jednym słowem: czystej twórczości, według słów Pańskich, wyłamanej z klauzuli obowiązków, jakie na nią społeczeństwo nakłada, wolnej od ubocznych bodźców i zabarwień⁴⁰.

Hulewicz przedstawia Żeromskiemu cele, jakie przyświecają założycielom „Zdro-

jej [tj. broszury] celem, to rzucić pomost porozumienia między dwoma sąsiadującymi z sobą i na równej kulturalnej wyżynie stojącymi narodami, które w biegu czasu coraz więcej poważnione, całkowicie obce dla siebie się stały”.

³⁶ Przybyszewski, list do W. Hulewicza, z 10 I 1918, s. 12.

³⁷ Zob. D. Skórczewski, *Teoria – literatura – dyskurs. Pejzaż postkolonialny*, Lublin 2013, s. 146.

³⁸ Fanon, *op. cit.*, s. 167.

³⁹ Mowa o odczycie S. Żeromskiego wygłoszonym w Zakopanem 28 VIII 1915. Rzecz ukazała się drukiem rok później – zob. S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*. W: *Sen o szpadzie i sen o chlebie*. Zakopane 1916, s. 48–75.

⁴⁰ J. Hulewicz, list do S. Żeromskiego, z 4 II 1917. BN, rkps akc. 17218, t. 14.

ju”, referując te same sprawy, które pojawiają się także w listach do innych adresatów, a więc chęć pozyskania dla „Zdroju” ważnych patronów w osobach uznanych twórców generacji młodopolskiej oraz wolę uczynienia z dwutygodnika forum dla realizacji różnorodnych koncepcji pisarskich w ramach „zasadniczego pojęcia Sztuki”. Hulewicz podkreśla też (ten wątek wybrzmiewa z wyjątkową intensywnością w liście do Żeromskiego) szczególną rolę, jaką pismo takie ma do odegrania w Poznaniu: z jednej strony, stanowi odniesienie (o czym czytamy w prospekcie „Ostoi”) do chwalebnych tradycji tego regionu z lat 1830–1850, z drugiej – wzmocnić ma więzi kulturalne Wielkopolski z Królestwem, także dlatego, że, o czym wspomina Hulewicz: „właśnie Poznańskie jest [...] kulturalnie – mówię o kulturze duszy polskiej – najniebezpieczniej zagrożone”⁴¹. Nadawca wskazuje kilkakrotnie na istotną inspirację, jaka płynie dlań z zakopiańskiego odczytu Żeromskiego:

Przecież to w znacznej mierze przyczyniły się wywody Pańskie do tego, żem powziętą już myśl czym prędzej urzeczywistnić zapragnął, a mam gorącą nadzieję, że ta ponowna prośba [!] „zeuropeizowania”, że się tak wyrażę, sztuki polskiej, nie tak łatwo skończy się porażką [...]”⁴².

Wywód nie jest pozbawiony wewnętrznego napięcia: oto ratowanie „kultury duszy polskiej” w zaborze nadszarpniętym przez germanizację odbyć się ma za pomocą „zeuropeizowania” sztuki polskiej... Nieoczywista ta recepta wzbudziła rzecz jasna wątpliwości i zanim jeszcze ukazał się pierwszy numer dwutygodnika, Hulewicz zmuszony był stawić czoła części opinii publicznej w Poznaniu, gdzie, jak pisał w liście do Józefa Mehoffera:

Pierwsze występy „Ostoi” i zapowiedź wydania „Zdroju” wywołały nie tylko słowa uznania publiczności Poznania, ale także liczne napaści i niechęci. [...] Napadano mnie też dlatego, że staram się rzekomo odwrócić uwagę publiczności od aktualnych spraw społeczeństwa, skoro w takiej właśnie chwili, jak obecna, inicjuję „Ostoję” i „Zdrój”⁴³.

Hulewicz musiał przeprowadzić, jak referował w liście Józefowi Mirskiemu⁴⁵, „dość ostrą polemikę” na łamach „Dziennika Poznańskiego” odnośnie do charakteru periodyku⁴⁶, w której pisał m.in.: „w dziedzinie sztuki obcym nam jest ten, kto jej nie zna, a zwłaszcza nie czuje, nie zaś ten, kto nie jest Polakiem”⁴⁷.

Wydaje się, że patronat Żeromskiego, o który tak usilnie starał się Hulewicz, był szczególnej próby i jego znaczenie wykraczało daleko poza to, czemu służyło

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Możliwe, że przepisywająca list osoba (prawdopodobnie W. Hulewiczowa; ręką Hulewicza złożone są ostatnie zdanie i sygnatura) pomyliła się w tym miejscu; większy sens miałyby tu słowa „próba”.

⁴³ J. Hulewicz, list do Żeromskiego, z 4 II 1917.

⁴⁴ J. Hulewicz, list do J. Mehoffera, z 24 IV 1917. BN, rkps 7374, t. 5, k. 88.

⁴⁵ J. Hulewicz, list do J. Mirskiego, z 14 IX 1917. BN, rkps 7074 IV.

⁴⁶ Zob. J. Hulewicz: *Okolo „Zdroju”* (cz. 1). „Dziennik Poznański” 1917, nr 199, s. 3; *op. cit.* (cz. 2). Jw., nr 201, s. 3; *op. cit.* (cz. 3). Jw., nr 202, s. 3. – J. N. Szuman, *W interesie sztuki polskiej*. „Kurier Poznański” 1917, nr 199, s. 5–6. Ataki na „Zdrój” ze strony publicystów „Kuriera Poznańskiego” miały się jeszcze powtarzać – zob. artykuł Cz. Kędzierskiego *Zaczarowane Koło* (cz. 1: „Kurier Poznański” 1918, nr 5, s. 5–6; cz. 2: jw., nr 6, s. 5–6), interpretowany przez S. Przybyszewskiego (list do J. Hulewicza, z 12 XII 1918. W: *Listy*, t. 3, s. 18) jako przejaw politycznej kampanii Narodowej Demokracji przeciwko „całkiem niezależnemu organowi artystycznemu, jakim jest »Zdrój”.

⁴⁷ J. Hulewicz, *Okolo „Zdroju”* (cz. 1), s. 3.

pozyskiwanie dla czasopisma innych zasłużonych współpracowników należących do generacji młodopolskiej (nawet jeśli zauważymy związek między głoszonym przez Hulewicza prymatem „odczuwania sztuki” nad kategoriami narodowymi a widzeniem tego samego problemu przez twórców modernizmu młodopolskiego). Redaktor poznańskiego dwutygodnika wskazuje wyraźnie na wartość, jaką miała dlań lektura tekstu *Literatura a życie polskie*. W odczycie Żeromski przeciwstawia sytuację swobodnie (czyli: bez nacisku oczekiwań społecznych) rozwijającej się sztuki europejskiej („europejskie prawo do swobody”⁴⁸) – sytuacji sztuki na ziemiach polskich, gdzie dostrzega „brak [...] możliwości zupełnej swobody tworzenia, tego powietrza, bez którego twórczość istotna bytować nie może”⁴⁹. Oddawszy sprawiedliwość dokonaniom literatury polskiej na polu utrzymywania w okresie zaborów ciągłości polskiej kultury⁵⁰, Żeromski wskazuje następnie wyraźnie na negatywne konsekwencje przypisania literaturze owego chwalebego, lecz wyniszczającego zadania:

Sprawa ta od dziesiątków i dziesiątków lat tak właśnie trwająca, ma przecież cechy fatalne, szkodliwe zarówno dla sztuki polskiej, jak i dla życia.

Tak się bowiem ułożyło, iż wiele prac, wiele całkowitych dziedzin pracy narodowej załatwia – literatura⁵¹.

Zarazem kreśli bardzo jasno perspektywy, jakie otwierają się przed literaturą polską już w momencie formułowania owej wypowiedzi, czyli w roku 1915, w sytuacji, gdy sprawy polityczne i socjalne znalazły – zdaniem pisarza – należną przestrzeń namysłu i realizacji w rozbudzonych inicjatywach społecznych. Literatura polska tym samym:

Może [...] już teraz zapuszczać się w tajne głębie ducha ludzkiego czy plemiennego, uciekać od świata w kraje tajemnicy i zmyślenia lub, jeżeli jej wola, żyć w gwarze walk i prac, wśród rozpacz i śmiechu. Swoboda nada jej cechę i piętno sztuki samoistnej, indywidualnej, charakterystycznej, a więc narodowej⁵².

Literatura uwolniona z obowiązków patriotycznych nie przestanie zatem, jak sądzi Żeromski, mieć charakteru narodowego, a nawet przeciwnie, właśnie go umocni i utrwali. Partycypowanie w wolności – możliwe po ukonstytuowaniu się niezawisłego państwa, ale przede wszystkim po zdjęciu z kultury zaszłości kolonialnych – uczyni ją natomiast częścią sztuki europejskiej, upodobni do innych nie za sprawą zniwelowania jej indywidualnych rysów, lecz dzięki zdjęciu z niej ciężaru, który gdzie indziej nie bywał jej udziałem⁵³.

⁴⁸ S. Żeromski, *Literatura a życie polskie*. W: M. J. Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczycie „Literatura a życie polskie”*. Poznań 2019, s. 93.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 110.

⁵⁰ Zob. *ibidem*, s. 112: „Gdyby za czasów porozbiorowego trwania naszego wymazać i usunąć to, co zdziałala poezja polska i nowoczesna twórczość literacka, nie byłibyśmy już żyjącą i świadomą siebie Rzeczpospolitą, lecz strwożonym »stadem, rozbitym przez wilki«”.

⁵¹ *Ibidem*, s. 113.

⁵² *Ibidem*, s. 123.

⁵³ Wystąpienie autora *Syzyfowych prac* wzbudziło żywą polemikę wśród współczesnych – zob. Olszewska, *op. cit.* Stanowisko Hulewicza nie zostało w tej książce skomentowane.

Swoisty idealizm tego projektu, silnie trafiający zapewne do przekonania wielu twórców ze środowiska Hulewiczów⁵⁴, szedł ramię w ramię z ich ponadprzeciętnym zaangażowaniem społeczno-patriotycznym, dlatego łatwo go przeoczyć. Poznańscy „artyści i obywatele” (pozostaliśmy przy celnej formule Przybyszewskiego) nie byli skłonni uważać sztuki i literatury wolnego kraju za radykalnie wyzwoloną z kategorii takich, jak jej „narodowy” czy „nienarodowy” charakter – uznając, że właśnie u progu niepodległości trzeba o tych kategoriach dyskutować szczególnie intensywnie. Współpraca Hulewicza z Przybyszewskim, choć ich wzajemne porozumienie przechodziło przez różne fazy i różny był jego stopień⁵⁵, miała podstawę – pomimo wszelkich różnic – w pojmowaniu kultury polskiej jako otwartej, pozbawionej resentymentów, łączącej wolność w jej wymiarze narodowym z wolnością twórczą jednostki⁵⁶. Obaj też zdawali się rozumieć to, co o kulturze narodowej zapisał wiele dziesięcioleci później Fanon, komentujący jej przemiany w kontekście walki wyzwoleniczej:

Świadomość siebie nie jest równoznaczna z zamknięciem się na innych. Przeciwnie, filozofia uczy, że jest gwarancją otwarcia. [...]

W świadomości narodowej budzi się i żyje świadomość międzynarodowa. Obie są podłożem kultury⁵⁷.

Na zakończenie warto zaznaczyć coś jeszcze. Można sądzić, że jedną z przyczyn upadku „Zdroju” (wśród których wymieniano zazwyczaj albo nadmierne holdowanie młodopolskiej manierze, albo zbyt gwałtowną wolę w kierunku sztuki awangardowej) stało się także wspomniane już tu zjawisko – mianowicie, zaskakująco dojrzałe i wyprzedzające o co najmniej kilka lat świadomość społeczną, postrzeganie przez twórców dwutygodnika zagadnienia kultury polskiej u progu niepodległości. Analizowane materiały wskazują, że chcieli oni widzieć ją jako kulturę, której kontakt z innymi, w tym (a może: zwłaszcza) niemieckimi, dziełami – jest niezbędny: po pierwsze, jeśli chodzi o źródło inspiracji, po drugie, jeśli chodzi o przepracowanie własnej sytuacji podporządkowania i wyzwolenie się z mechanizmów zamknięcia i resentymentu, rządzących skolonizowaną świadomością.

W styczniu 1924, a zatem w niecałe 7 lat po ukazaniu się pierwszego numeru „Zdroju”, wydrukowano pierwszy numer „Wiadomości Literackich”. Pismo to stawiało sobie za cel „nawiązanie zerwanego od dawna kontaktu ze sztuką i kulturą europejską”, jednocześnie zaś – „ochronę wartości kulturalnych narodu”⁵⁸. Agata Zawiszevska skomentowała strategię periodyku w następujący sposób:

Umieszczenie w programie pisma punktu o konieczności popularyzowania wiedzy o dawnej i najnowszej literaturze zagranicznej dowodzi świadomości redakcji, jak ważne jest dla kultury otwarcie na inspiracje obce. W przeciwieństwie do pozostałych, liczących się w międzywojniu periodyków społeczno-kulturalnych i literackich, tygodnik Mieczysława Grydzewskiego starał się informować i popularyzować twórczość wszystkich znaczących literatów światowych [...] ⁵⁹.

⁵⁴ Zob. Szewczyk-Haake, *Olwid, czyli początki postkolonializmu polskiego*, s. 449 n.

⁵⁵ Zob. Ratajczak, *op. cit.*, s. 156 n.

⁵⁶ Zob. Przybyszewski, *Poznań ostoją myśli polskiej*, s. 44, 59.

⁵⁷ Fanon, *op. cit.*, s. 168.

⁵⁸ *Od redakcji*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 1, s. 1.

⁵⁹ A. Zawiszevska, wstęp w zb.: „Wiadomości Literackie” 1924–1939. Wybór. Oprac. A. Zawiszevska. Warszawa 2015, s. 15.

Komentarz ten dałoby się odnieść także do dwutygodnika redagowanego przez Jerzego Hulewicza. Przeświadczenie (mające potwierdzenie w praktyce publikacyjnej), że dla kultury obce inspiracje są czymś cennym, w roku 1924 brzmiało jednak inaczej niż kilka lat wcześniej, w zupełnie odmiennych warunkach politycznych. „Zdrój” nie ukazywał się już od dłuższego czasu, kiedy te bliskie Hulewiczom idee znalazły się szczęśliwie – chociażby za sprawą „Wiadomości Literackich” – w polskim krwioobiegu kulturowym.

Abstract

KATARZYNA SZEWCZYK-HAAKE Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-0160-0353

BETWEEN A DREAM OF “OUR HOUSE” AND “AN ATTEMPT TO EUROPEANISE POLISH ART” A PROJECT OF DECOLONISATION OF POLISH CULTURE IN THE CIRCLE OF “ZDRÓJ” (“SPRING”) AT THE OUTSET OF ITS ACTIVITY (1917–1918)

The paper discusses the project of independent Poland culture that emerges from the materials of “Ostoja” (“Mainstay”) Publishing Company and the editorial correspondence of “Zdrój” (“Spring”), including handwritings, in the months before its establishing and in the initial period of its Poznań biweekly release (1917–1918). It points at a frequent publication of German authors, which was interpreted in reference to the prominent in the material discourse about the Polish-German cultural transfer. In the periodical edited by Jerzy Hulewicz, Polish culture is viewed as inclusive, devoid of resentments and defining itself as a part of European culture, whilst the reason to formulate such a diagnosis is its attitude to German culture that trespasses the colonial events. Employing the optic of postcolonial studies allows for presenting the editorial's concept as an idea that would strikingly develop only in the independent Poland.

PIOTR SITKIEWICZ Uniwersytet Gdański

DEBIUTY ANTONIEGO SŁONIMSKIEGO

Debiutanckie utwory często toną w mrokach zapomnienia, nawet w wypadku wybitnych pisarzy. Co więcej, sami autorzy dbają o to, by czytelnicy i literaturoznawcy nie pamiętali o ich pierwszych próbach literackich. Antoni Słonimski szczęśliwie ułatwił pracę badaczom swojej twórczości i szczegółowo opowiedział o własnym debiucie literackim¹.

Pierwszą „szkółką stałej pracy literackiej” była dla niego redakcja satyrycznego tygodnika „Sowizdrzał”². Funkcję redaktora naczelnego pełnił Władysław Nawrocki, poeta, tłumacz, publicysta, charakteryzujący się odwagą, pasją dziennikarską i niezależnością. To on zatrudnił nikomu nieznanego studenta malarstwa, aby dostarczał pismu zabawnych rysunków. Po śmierci ojca Słonimski został na początku 1916 r. „bez grosza sam z matką”³, praca ta pomogła mu więc przetrwać ciężkie czasy. W końcu zamiast tworzyć rysunki na zlecenie, zaczął wymyślać własne tematy i redagować pod nimi podpisy. Zdradził muzę malarstwa i kuchennymi drzwiami wszedł do literatury.

Jako student uczelni plastycznej Słonimski miał „pogardę dla poezji i kult dowcipu”⁴, ale jednocześnie w sekrecie przed kolegami pisał wiersze. Zachwycił się poezją Adama Mickiewicza i francuskich parnasistów. Coś popychało go do pisania, a tym samym odciągało od malarstwa, w którym zaczął odnosić pierwsze sukcesy. I o ile poezja pozostawała wstydliwym sekretem, o tyle satyra dawała upust jego temperamentowi. Talent zaś do satyry Słonimski przejawiał już w szkole. Jednakże prześmiewcze portrety nauczycieli, które zamieścił w szkolnym piśmie („radziłem profesorowi historii, jeśli już musi dłubać obsadką pióra w nosie, w uchu i w zębach, żeby przynajmniej zmienił kolejność”⁵), spowodowały, że w końcu wyrzucono go z gimnazjum.

Terminatorstwo w „Sowizdrzale” pozwoliło mu pofolgować brutalności i napastliwości, dochodzących do głosu w recenzjach teatralnych, satyrach i felietonach. Tę niepowściągliwość pióra odziedziczył Słonimski po swoim pierwszym pryncypale, który dawał mu przykład cywilnej odwagi i uczył wtrącania się w bieżące

¹ Debiut poety z jego punktu widzenia opisuje za – A. Słonimski: *Wspomnienia warszawskie*. Warszawa 1957, s. 73–80; *Alfabet wspomnień*. Wyd. 2, uzup. Warszawa 1989, s. 159–163, 214–215.

² Słonimski, *Alfabet wspomnień*, s. 160.

³ *Ibidem*, s. 163.

⁴ Słonimski, *Wspomnienia warszawskie*, s. 73.

⁵ Słonimski, *Alfabet wspomnień*, s. 214.

sprawy. Dalsze nauki dziennikarskie Słonimski pobierał w „Kurierze Polskim”, szkołą okazały się też dla niego „Wiadomości Literackie”, lecz w tej szkole, jak przyznawał, on sam był już wykładowcą⁶.

W końcu również ten skrywany, ale napierający „wstydlivy liryzm”⁷ musiał znaleźć ujście. Słonimski w portfelu zmarłego ojca natrafił na trzy swoje sonety: *Leonarda*, *Botticellego* i *Michała Anioła* – i wysłał je w tajemnicy do „Kurierza Warszawskiego”. Pisał we *Wspomnieniach warszawskich*:

Było to najpoczytniejsze pismo warszawskie. A w numerach niedzielnych pojawiały się tam wiersze poetów już uznanych, czasem zaś debiuty poetyckie. W parę dni po przesłaniu moich malarzskich sonetów z radością przeczytałem w odpowiedziach redakcji, że będą one drukowane w jednym z najbliższych numerów niedzielnych. Od tego czasu co niedzielę z bijącym sercem kupowałem numer „Kurierza Warszawskiego”. Płynął tydzień za tygodniem, a wiersze się nie ukazywały. Wreszcie pewnej pamiętnej niedzieli znalazłem moje nazwisko tłustym drukiem wydrukowane pod trzema sonetami. Miałem wrażenie, że jestem najsławniejszym człowiekiem w Warszawie⁸.

Przed szyderstwami kolegów z uczelni, „bezlitosnych wobec wszystkiego, co było wywnętrzaniem się”, chroniło go to, że napisał wiersze o malarzach. Dodatkową tarczą okazała się kunsztowna forma tych utworów, charakterystyczna dla młodych poetów, którym „zręczność techniczna, fachowość bardziej smakuja od bezpośredniej uczuciowości”. W końcu wiersze te rozrosły się do całego tomiku, który krytyka przyjęła „dość pochlebnie”⁹. Jeden z prowincjonalnych recenzentów chwalił sonet *Leonardo*, ubolewał tylko, że jest on tak krótki...

Tę interesującą opowieść o młodym poecie i satyryku podchwycili literaturoznawcy, uzupełniając ją wszakże o kilka faktów, które najwyraźniej uleciały Słonimskiemu z pamięci. Wszyscy zasadniczo zgodzili się, iż zadebiutował w 1918 r. sonetami zamieszczonymi w „Kurierze Warszawskim”, poprzedzającymi wydanie jego pierwszego tomu poezji. I chociaż niektóre źródła informują, że „pierwszym drukowanym przez Słonimskiego utworem lirycznym” był *Wiersz o poecie*, opublikowany w 1913 r. w tygodniku „Złoty Róg”, to sonety miały stanowić jego debiut właściwy, bo za taki uważał je sam autor. Podobnie pisze Alina Kowalczykowa w książce *Liryki Słonimskiego 1918–1935*. Ale dostrzega też wiersze zamieszczone przez Słonimskiego w „Sowizdrzale” przed dwoma sonetami z 1918 r. i nazywa je obrachunkami z terażniejszością i utworami z pogranicza liryki i satyry. Nadmieniam również, że rysunki satyryczne Słonimskiego pojawiają się w tym tygodniku od początku 1913 r., że w „Kurierze Porannym” publikował nieregularnie „felietony literackie” oraz że starannie oddzielił swą twórczość satyryczną od „zawartości tomików lirycznych”¹⁰. Część z tych informacji powtarza Kowalczykowa następnie w książeczce *Słonimski*, dopowiadając, iż trzy debiutanckie sonety Słonimski ogłosił drukiem w marcu 1918, wcześniej zaś, po śmierci ojca, zarabkował jako karykaturzysta w „Sowizdrzale” oraz publikował w nim felietony i recenzje teatralne. Kowalczykowa odnotowuje, że działalność poetycką i publi-

⁶ *Ibidem*, s. 163.

⁷ Słonimski, *Wspomnienia warszawskie*, s. 79.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 80.

¹⁰ A. Kowalczykowa, *Liryki Słonimskiego 1918–1935*. Warszawa 1967, s. 8, 18, 20.

cystyczną Słonimskiego poprzedzała kariera malarska, której kamieniami milowymi były indywidualne wystawy u Jakuba Mortkowicza i w Zachęcie¹¹.

Podobnie sprawę ujmuje Janusz Stradecki: chociaż juvenilia Słonimskiego ukazały się w 1913 r., ponowny, właściwy debiut objawił się w 1918 roku¹². Ten sam rok jako datę debiutu potwierdzają również biografka Słonimskiego, Joanna Kuciel-Frydryszak, słownik biobibliograficzny *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury* oraz liczne strony internetowe dotyczące literatury, m.in. Culture.pl czy Encyklopedia Teatru Polskiego¹³. W efekcie zadekretowane zostaje, że młodzieńcza twórczość Słonimskiego datuje się od 1918 r., a kończy na roku 1923. Tak stwierdzają i Kowalczykowa, i Piotr Pietrych, autor książki poświęconej młodzieńczej twórczości Słonimskiego¹⁴. Wszystko, co napisał on wcześniej, badacze pomijają, ewentualnie uznają za wprawki, których nie da się zaliczyć choćby do juveniliów. Utwory Słonimskiego sprzed 1918 r. zostają zignorowane nawet w omówieniu satyrycznego dorobku poety¹⁵.

Trudno oprzeć się wrażeniu, iż wszystkie te relacje powstały pod dyktando Słonimskiego. To on zdecydował, że jego debiutem będą sonety. Opowieść poety zawiera jednak pełno nieścisłości. Czy Słonimski zaczął pracę jako ilustrator w „Sowizdrzale” w 1913 r., czy po śmierci ojca, w roku 1916? Ile wierszy opublikował przed 1918 rokiem? Ile sonetów wydrukowano w „Kurierze Warszawskim”? Kiedy te sonety się ukazały i jak wyglądały okoliczności ich wydania? Od kiedy właściwie Słonimski pisał wiersze, felietony i recenzje? Jak je odebrano? I wreszcie: czy debiutem Słonimskiego był *Wiersz o poecie*, sonety opublikowane w „Kurierze Warszawskim”, tom *Sonetów* czy jakiś inny utwór? Odpowiedź na te pytania pozwoli nam przyjrzeć się faktycznym okolicznościom literackich początków Słonimskiego, które po wnikliwszej analizie wydają się jeszcze bardziej interesujące niż te, które opisał on sam i badacze podążający jego tropem.

Debiut pierwszy: graficzny

Imię i nazwisko Słonimskiego po raz pierwszy ukazują się w przestrzeni publicznej 10 XI 1912 na stronicy 7 „Sowizdrzała”, wśród osób, które ilustrowały 46 numer tego tygodnika¹⁶. W tym samym numerze na stronicy 9 pojawia się jego pierwsza ilustracja, towarzysząca wierszowi *O Prusackim sentymencie / Tu się przekonacie*

¹¹ A. Kowalczykowa, *Słonimski*. Warszawa 1973, s. 6–7.

¹² J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1997, s. 36.

¹³ Zob. A. Szałagan, *Słonimski Antoni*. Hasło w: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*. Oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej, A. Szałagan. T. 7. Warszawa 2001, s. 343. – J. Kuciel-Frydryszak, *Słonimski. Heretyk na ambonie*. Warszawa 2012, s. 36–37. – M. Olszewska, *Antoni Słonimski*. Na stronie: <https://culture.pl/pl/tworca/antoni-slonimski> (data dostępu: 15 II 2025). – *Antoni Słonimski*. Na stronie: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/45939/antoni-slonimski> (data dostępu: 15 II 2025).

¹⁴ Zob. Kowalczykowa, *Liryki Słonimskiego 1918–1935*, s. 6. – P. Pietrych, *Młodzieńcza twórczość Antoniego Słonimskiego. Teksty i konteksty*. Kielce 1997, s. 5.

¹⁵ Zob. A. Dąbrowska, „Bóg mi powierzył humor Polaków”. *O działalności satyrycznej Antoniego Słonimskiego w Dwudziestoleciu międzywojennym*. „Kwartalnik Historii Żydów” 2017, nr 4.

¹⁶ Zob. *Numer ilustrowali*. „Sowizdrzał” 1912, nr 46, s. 7.

święcie, sygnowana inicjałami: A. S.¹⁷. Słonimski za pięć dni skończy 17 lat i od roku jest studentem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Odtąd regularnie publikuje w „Sowizdrzale” nie tylko rysunki satyryczne, ale i ozdobne winietki, okazuje się też świetnym karykaturzystą postaci życia publicznego. Nie posiada dużych zdolności realistycznego rysunku, lecz ma wyrazistą, oryginalną, dowcipną kreskę, którą nawet bez podpisu da się łatwo zidentyfikować. Większość swoich prac decyduje się jednak sygnować albo inicjałami (A. S. lub AS), albo imieniem i nazwiskiem.

Pierwszy barwny rysunek w „Sowizdrzale” Słonimski publikuje 17 VIII 1913. Ilustracji towarzyszy wierszowany podpis:

Oto kandydat jest do wzięcia,
Właśnie na albańskiego księcia:
Wczas mile spędza w kokot kole,
Przy dobrze zastawionym stole.

Że po albańsku zaś nie umie
I swych poddanych nie zrozumie –
To nic! Bo w myśl ostatniej mody,
Trza rządzić, podług tej metody¹⁸.

Drobnych wierszyków, żartów i podpisów pod ilustracjami w tym tygodniku nie sygnowano, ale autorstwa Słonimskiego nie można w tym wypadku wykluczyć. Jego duże, barwne ilustracje z wierszowanymi podpisami będą się ukazywać w „Sowizdrzale” jeszcze dziesięciokrotnie.

Angaż do grona współpracowników tygodnika Słonimski zawdzięczał temu, że od 1912 r. (nr 17) funkcję wydawcy, następnie kierownika literackiego, a w końcu redaktora pełnił Nawrocki. To on odmienił profil „Sowizdrzała”, zatrudniając nowe grono autorów i ilustratorów. Drukował felietony, poezję oryginalną i przekłady, wprowadził też dział recenzji teatralnych. I umożliwił debiut literacki oraz graficzny Słonimskiemu¹⁹.

Przed swoim oficjalnym debiutem Słonimski zdaży zaprojektować okładkę książki i stworzyć dwie ilustracje do broszury poetyckiej własnego autorstwa. Ta broszura to *Gwiazdka*, ogłoszona drukiem prawdopodobnie pod koniec 1916 r. i ilustrowana przez Słonimskiego, Bogdana Nowakowskiego oraz Antoniego Romanowicza²⁰. Książka, dla której Słonimski przygotował okładkę (ponadto sygnet wydawnictwa), jest zaś *Epopėja rycerska. (Carolinerna)* Wernera von Heidenstama w przekładzie Stanisława Miłaszewskiego, opublikowana w Warszawie w 1917 roku²¹. Wydawca *Epopėi rycerskiej*, Miłaszewski, prawdopodobnie podczas tej współpracy postanowił zostać również wydawcą debiutanckiego tomiku młodego poety

¹⁷ A. S. [właśc. A. Słonimski], ilustracje. Jw., s. 9.

¹⁸ AS [właśc. A. Słonimski], ilustracja i wiersz. Jw., 1913, nr 33, s. 10.

¹⁹ Zob. A. Kowalczykowa, *Zza kulis Sowizdrzała*. „Przegląd Humanistyczny” 1959, nr 4, s. 133–134.

²⁰ A. S. [właśc. A. Słonimski], *Gwiazdka*. Ilustrowali B. Nowakowski, A. Romanowicz, A. Słonimski. [Warszawa 1916].

²¹ W. von Heidenstam, *Epopėja rycerska. (Carolinerna)*. Przeł. S. Miłaszewski. Warszawa 1917.

(w którym pojawia się taki sam zaprojektowany przez niego sygnet, a także wiersz zatytułowany *Carolinerna*).

Debiut drugi: publicystyczny

Słonimski za początek swojej twórczości literackiej uznawał podpisy pod satyrycznymi rysunkami. Potwierdza to w swoich wspomnieniach Jerzy Zaruba, malarz, rysownik, karykaturzysta, który towarzyszył mu w pierwszych krokach na polu literatury:

Antoni zaczynał wtedy pisać. Stało się to raczej przypadkowo. Nawrocki był chory i prosił Słonimskiego, żeby dorobił za niego dowcipne podpisy pod rysunki. Słonimski zrobił to tak dobrze, że od tego czasu stale zastępował Nawrockiego²².

Przypuszczalnie jest to prawda w odniesieniu do poezji, ale nie pokrywa się z faktami, jeśli chodzi o publicystykę. Pierwszy tekst publicystyczny Słonimskiego, z podpisem A. S., stanowi recenzja farsy *To moje dziecko* Margaret Mayo, opublikowana w „Sowizdrzale” 7 IX 1913²³. Słonimski nie ma jeszcze wówczas 18 lat.

Pierwsze recenzje Słonimskiego nie są pisane z tą brawurą, co jego najlepsze teksty ukazujące się w „Wiadomościach Literackich” – raczej ironiczne niż złośliwe, bardziej sprawozdawcze niż zaprzęgnięte w teatralną misję, którą przez lata będzie prowadził w obronie wielkiej sztuki oraz przeciw teatralnej tandecie. I choć recenzja farsy Mayo opiera się jeszcze głównie na streszczeniu fabuły, to dość szybko zaczną się w teatralnych sprawozdaniach Słonimskiego pojawiać zabawne złośliwości, dowcipne koncepty, a zwłaszcza błyskotliwe puenty, które staną się jego znakiem rozpoznawczym. Pierwszym charakterystycznym dla pisarza felietonem teatralnym jest recenzja sztuki *W pogoni za Gwiazdą* Teatru Nowoczesnego z 1914 roku²⁴. W tym samym roku Słonimski uzasadnia wprost swoją krytyczną metodę w recenzji komedii *Biedna Mela* autorstwa Władysława Jastrzębca-Zalewskiego: dla satyryka nie ma nic gorszego niż dobra, wesoła komedia – nie może wówczas pokazać swoich „białych ostrych zębów drapieżcy”²⁵.

W sumie Słonimski opublikuje w „Sowizdrzale” omówienia około 70 przedstawień (nie każda recenzja posiada sygnaturę), zwłaszcza w latach 1916–1918, kiedy stanie się głównym recenzentem teatralnym tygodnika. Wszystkie te recenzje napisze przed swoim oficjalnym debiutem. Bez wahania da się stwierdzić, że w połowie 1918 r. jest już w pełni ukształtowanym, oryginalnym recenzentem teatralnym.

Działalność publicystyczna Słonimskiego nie ograniczała się wyłącznie do recenzji teatralnych. W jego *dossier* z czasów „Sowizdrzała” znajdziemy także wywiady, recenzje wystaw czy sprawozdania ze spotkań kulturalnych. Nie wygląda

²² J. Zaruba, *Z pamiętników bywalca*. Warszawa 1958, s. 64–65.

²³ A. S. [właśc. A. Słonimski], rec.: M. Mayo, *To moje dziecko*. (*Baby mine*). *Farsa amerykańska w 3-ach aktach*. Reżyserował Marcei Trapszo. „Sowizdrzał” 1913, nr 36, s. 7.

²⁴ A. S. [właśc. A. Słonimski], rec.: *W pogoni za Gwiazdą*. (*Bagatelne misterium samochodowe w 5-ciu przygodach, ku uciechu i oburzeniu ciekawych skomponowali pp. Ja, Ty i On*). Jw., 1914, nr 25, s. 7.

²⁵ A. S. [właśc. A. Słonimski], rec.: *Biedna Mela*. (*Komedia w 3-ach aktach Wł. Jastrzębca-Zalewskiego*). Jw., nr 26, s. 7.

to jednak jak publicystyka *sensu stricto*, raczej jak satyra. W każdym z tych tekstów zaznacza się wyraziste „ja” autora, jego dowcip i ironiczny stosunek do świata. W wypadku wielu z nich trudno nawet stwierdzić, czy rzekomy wywiad albo relacjonowane wydarzenie w ogóle się odbyły, czy tylko ich autor wykorzystał publicystyczne konwencje do tego, by opowiedzieć o istotnych dla siebie sprawach lub stworzyć efektowny żart. W licznych sytuacjach można mieć nawet pewność, że cały tekst jest jedynie literacką błagą²⁶. I nikogo to raczej nie dziwiło ani nie oburzało – wszak „Sowizdrzała” był pismem satyrycznym.

W tekstach tych szybko zaczyna dominować ton, który stanie się znakiem rozpoznawczym Słonimskiego i który dojdzie w pełni do głosu w cyklu *Książki najgorsze*, publikowanym w „Wiadomościach Literackich”. W sprawozdaniu z Turnieju Poetyckiego „Darzbóg”²⁷, w artykule *Jednodniówka na „Macierz Szkolną”, „Warszawa-Wołyniowi” i inne*²⁸ czy w relacji z odczytu w Sali Hermana i Grossmana²⁹ Słonimski wyśmiewa okropne wierszydła i ich autorów, stając się samozwańczym znawcą poezji, oskarżającym innych poetów o grafomanię i szafującym dobrymi radami, choć sam jest autorem zaledwie kilku nienajlepszych wierszy. Nie brak mu jednak i autoironii – w tekście *Popis uczennic szkoły śpiewu p. St. Dobrowolskiej* stwierdza, że nie może tolerować „faktu układania wierszy przez malarza”³⁰.

Równocześnie ze wzrostem złośliwego, szyderczego poczucia humoru w felietonach z „Sowizdrzała” rośnie poziom zaangażowania w bieżące sprawy, zwłaszcza kulturalne, pojawia się ton interwencyjny, polemiczny, kronikarski³¹. Odtąd ten splot tonu subiektywnego, satyrycznego z tonem kaznodziejskim już zawsze będzie charakteryzował publicystyczną działalność Słonimskiego.

Słonimski pełnił więc w redakcji „Sowizdrzała” funkcję raczej autora niż rysownika, wbrew temu, jak później opisywano jego rolę w tworzeniu tygodnika, i wbrew temu, jak widział ją on sam. Recenzji opublikował więcej niż rysunków. Słonimski niedługo rysuje dla „Sowizdrzała”, tak naprawdę tylko do końca 1916 r., później niemal wyłącznie pisze, a ilustracje jego autorstwa okazują się prawie bez wyjątku powtórkami. Chociaż jego kreska była wyrazista, szybko wyparli go inni rysownicy, lepsi warsztatowo (np. Antoni Romanowicz czy Zygmunt Grabowski). Redaktor naczelny docenił za to jego inny talent – do satyry i do poezji.

Na krótko przed publikacją sonetów Słonimski otrzymuje kolumnę felietonową w „Przeglądzie Porannym”, zatytułowaną *Zygżaki*. Od marca do lipca 1918 w cyklu tym ukażą się co najmniej 23 teksty jego autorstwa, w większości sygnowane

²⁶ Zob. A. S. [właśc. A. Słonimski]: Wywiad z p. Michałem Borucińskim; Wywiad z p. Tad. Pruszkowskim. Jw., 1916, nr 43, s. 5.

²⁷ A. S. [właśc. A. Słonimski], Sprawozdanie z Turnieju Poetyckiego „Darzbóg”. Jw., 1917, nr 1, s. 7.

²⁸ Pro-rok [właśc. A. Słonimski], Jednodniówka na „Macierz Szkolną”, „Warszawa-Wołyniowi” i inne. Jw., nr 22, s. 10.

²⁹ Pro-rok [właśc. A. Słonimski], Odczyt w Sali Hermana i Grossmana. Kasproicz, Tetmajer, Or-Ot i T. Frenkiel (sic!). Jw., 1918, nr 19, s. 8.

³⁰ Pro-rok [właśc. A. Słonimski], Popis uczennic szkoły śpiewu p. St. Dobrowolskiej. Jw., 1917, nr 26, s. 10.

³¹ Zob. np. Pro-rok [właśc. A. Słonimski], Bolszewizm w teatrze. Jw., 1918, nr 48, s. 10.

pseudonimem Pro-rok³². Można w owych publikacjach rozpoznać te cechy felietonistycznej twórczości Słonimskiego, które przysporzyły mu sławy jako autorowi *Kronik tygodniowych*: dowcip, bezczelność, odwagę, krytyczne i zdroworozsądkowe myślenie, lapidarny styl, poczucie absurdu, błyskotliwy komentarz do bieżących spraw. Jakże to felietony? *Stricte* satyryczne, zanurzone w swojej epoce: wojny, niepewnej sytuacji politycznej, ale i nadziei na zmianę. Odbijają się w nich aktualne problemy, a także obraz ówczesnej Warszawy.

To jednak przede wszystkim trening warsztatu – skrzą się pomysłami i eksperymentami. Do czego doprowadzi nas brak mięsa? Do ludożerstwa! „Materiał mięsny” pozyskiwany będzie w drodze losowania, z którego zwolni się młodych poetów, malarzy i ludzi łykowatych. Do czego doprowadzi nieufność względem pieniądza? Do handlu wymiennego. Śpiewak operowy wykona szewcowi arię w zamian za buty. Drożyzna materiałów ubraniowych? Ubrania będzie się malować bezpośrednio na skórze. Malarze znajdą wreszcie pracę³³. Słonimski nie stroni od blagi. Pisze o fakirze-prestidigitatorze, który miał godzinę przeżyć zakopany pod ziemią. Ludzie jednak dostrzegli, iż oddycha przez rurkę wystającą z ziemi, i ją przydeptali, kierując się „zdrowym poczuciem uczciwości”. W kolejnym felietonie, w odpowiedzi na protesty oburzonych czytelników, tłumaczy, że cała ta historia została zmyślona, i poucza, że branie *à la lettre* każdej fantazji jest bardziej komiczne od jej bezpośredniej przyczyny³⁴.

Słonimski nigdy nie wspominał o okolicznościach swojej współpracy z „Przeglądem Porannym”. W późniejszych latach traktował te felietony jako ciekawostkę z początków swojej kariery literackiej. Duży ich zbiór zawarł w tomie *Wycieczki osobiste*, ale w tomie *Jedna strona medalu* z 1971 r., stanowiącym przekrój przez jego dorobek publicystyczny, przedrukował tylko dwa, oba z błędną atrybucją³⁵. Pisząc wszakże scenariusz komedii filmowej *To były czasy*, rozgrywającej się w epoce Dwudziestolecia, wrócił do pomysłu fakira, któremu dobrzy obywatele odcinają źródło tlenu w zdrowym poczuciu uczciwości³⁶.

³² Niektóre teksty z tego cyklu są niesygnowane albo sygnowane inaczej niż pseudonimem Pro-rok, ponadto trzy niesygnowane teksty pochodzą od Słonimskiego. Jego teksty ukazywały się, począwszy od numeru 77 „Przeglądu Porannego” z 19 III 1918, do numeru 244 z 6 X 1918, przy czym ostatni bezsprzecznie napisany przez Słonimskiego felieton wydrukowany został w numerze 155 z 9 VII 1918. Kolumna, zawsze o charakterze lekkim, satyrycznym, ukazywała się na długo, zanim objął ją Słonimski, później przeszła w ręce innych publicystów.

³³ Zob. Pro-rok [właśc. A. Słonimski]: *Moda Wiosenna*. „Przegląd Poranny” 1918, nr 97, s. 2; *Handel zamienny*. Jw., nr 101, s. 3; *Ludzkie mięso*. Jw., nr 111, s. 3.

³⁴ Zob. Pro-rok [właśc. A. Słonimski]: *Zdrowe poczucie uczciwości*. Jw., nr 90, s. 3; *Na graniczu prawdy i fantazji*. Jw., nr 92, s. 3.

³⁵ Zob. Pro-Rok [właśc. A. Słonimski], *Wycieczki osobiste*. Warszawa [1920] (rozdz. *Zygzaki*, s. 27–56). – A. Słonimski, *Jedna strona medalu. Niektóre felietony, artykuły, recenzje, utwory poważne i niepoważne publikowane w latach 1918–1968*. Warszawa 1971, s. 7–9. *Narada szyldów* pojawia się tu jako *Wiec szyldów* z informacją o druku w „Sowizdrzale”, natomiast *Zdrowe poczucie uczciwości* z informacją o druku w „Kurierze Porannym”.

³⁶ A. Słonimski, A. Nowicki, *To były czasy. Scenariusz komedii (tytuł roboczy)*. Warszawa 1961, s. 2–3. Archiwum Antoniego Słonimskiego. Bibl. Narodowa w Warszawie, sygn. 18169.32.10.

Debiut trzeci: poetycki

Pierwszy utwór liryczny Słonimskiego ukazuje się w druku 12 X 1913 na stronie 6 efemerycznego tygodnika „Złoty Róg”³⁷. Niestety *Wiersz o poecie* to kulawa rymowanka, która nie zapowiada, by jej autor, podpisany imieniem i nazwiskiem, stał się jednym z największych polskich poetów. Był to debiut młodzieńczy *par excellence*:

O pewnym młodzieniaszku
Wiersz się toczy cały,
Co szary miał cylinder,
I pisał madrygały³⁸.

Na większą uwagę zasługuje oprawa tego niedojrzałego utworu – Słonimski opatrzył go własnym rysunkiem i ręcznie wykaligrafowanym tytułem. Na kilka lat zamilknie jako autor wierszy. Być może poświęci ten czas na doskonalenie swego poetyckiego warsztatu.

W roli poety powróci dopiero 21 XI 1915 cyklem *Gry*, opublikowanym w „Sowizdrzale”³⁹; jeśli opowieść o wierszach znalezionych w ojcowskim portfelu jest prawdziwa, to również wtedy musiały powstać pierwsze sonety. Niemniej istny wysyp jego wierszy pojawia się w 1917 r., poczynając od utworu *Meandry*, zamieszczonego w numerze 12 „Sowizdrzała” z 25 III⁴⁰. Odtąd będą się ukazywać w nim regularnie, zawsze podpisane imieniem i nazwiskiem. Większość z nich ma charakter satyryczny, humorystyczny, publicystyczny, a nawet interwencyjny. Świetna parodia *Hymnu*, którą „Juliusz Słowacki przesłał nam z nieba” po przeczytaniu artykułu Eustachego Czekalskiego⁴¹, świadczy o tym, że Słonimski doskonale opanował już warsztat poetycki. Ale pojawiają się wśród sowizdrzałowych wierszy również utwory liryczne: *Gry*, *Kino* czy *Credo*⁴². Da się w nich dostrzec dojrzałe oblicze poety, a także załączki jego programu artystycznego, który pełniejszy kształt uzyska w *Sonetach*⁴³. Jednak żadnego z tych utworów Słonimski nie uznał za debiut. Może dostrzegał w nich tylko wiersze satyryczne, niewarte przypominania, nie tak dobre jak jego późniejsze utwory?

Historia ich przedruków świadczy o czym innym. W *Sonetach* Słonimski przedrukował pięć sowizdrzałowych wierszy: cykl *Gry* oraz *Credo*. Wśród ogółem czterech wierszy Słonimskiego zamieszczonych w wydanym wspólnie z Janem Lechońskim tomiku *Facecje republikańskie* z 1919 r. znalazł się opublikowany pierwotnie w „Sowizdrzale” *Sonet*, uprzednio recytowany w Kawiarni pod Picadorem. Sowizdrzałowe wiersze *Znamiona genialności* i *Westchnienie* Słonimski zawarł w tomiku *Parada* z 1920 roku. W tym samym roku ogłosił drukiem pod pseudonimem Pro-rok swoje wczesne utwory w książce *Wycieczki osobiste*. Oprócz wyboru recen-

³⁷ A. Słonimski, *Wiersz o poecie*, „Złoty Róg” 1913, nr 41, s. 6.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ A. Słonimski, *Gry*; *Gra w zielone*; *Gra w ślepe babkę*; *Gra w łapki*; *Gra w „serso”*. „Sowizdrzał” 1915, nr 11, s. 3.

⁴⁰ A. Słonimski, *Meandry*, Jw., 1917, nr 12, s. 5.

⁴¹ Pro-rok [właśc. A. Słonimski], *Indywidualność*, Jw., nr 42, s. 7.

⁴² A. Słonimski: *Gry* (jw., 1915, nr 11, s. 3); *Kino* (jw., 1917, nr 51, s. 5); *Credo* (jw., nr 52, s. 7).

⁴³ A. Słonimski, *Sonet*, Warszawa 1918.

zji teatralnych, tekstów satyrycznych i felietonów umieścił w niej rozdział zatytułowany pobłaźliwie *Wierszyki. Rok 1918*, w którym znajdziemy spory wybór poezji z „Sowizdrzała”, głównie sprzed 1918 r., chociażby znane już z innych tomików: *Gry, Sonet, Westchnienie i Znamiona genialności*. Jak widać, Słonimski długo eksplorował swoją szufladę z młodzieńczymi utworami.

O tych najwcześniejszych próbach poetyckich pamiętał również później, chociaż zmniejszała się liczba utworów, które, jego zdaniem, warto było ocalić od zapomnienia. W *Wierszach zebranych* z 1933 r. przedrukował Słonimski pięć wierszy sowizdrzałowych: *Znamiona genialności, Sława, Gra w zielone, Gra w ślepą babkę* oraz *Credo*⁴⁴. Z kolei w przekrojowym zbiorze *Młodość górna, wiek kłęski, wiek męski. Poezje* z 1965 r. w dziale opatrzonym datami 1918–1938 z wierszy sowizdrzałowych znalazło się tylko *Credo*⁴⁵.

Dlaczego więc Słonimski nie uznał tego ostatniego wiersza za swój debiut poetycki? To udany sonet, wręcz programowy, z efektownym mickiewiczowskim incipitem: „Łotrem jest, kto w młodości znosi kompromisy...” Opublikował go pod własnym nazwiskiem, zawarł w swoim debiutanckim tomiku, nie umieścił za to pośród „wierszyków” podpisanych satyrycznym pseudonimem i nie wyrzekł się go do końca życia. Czy nie odpowiadała mu satyryczna trybuna, z której to dzieło zostało ogłoszone? Czy stwierdził, że jeden udany wiersz to za mało, aby deklamować swój debiut?

Niespełna dwa lata przed swym oficjalnym debiutem Słonimski zadebiutował również jako autor tomiku poetyckiego, zatytułowanego *Gwiazdka*. Nie znamy dziś okoliczności powstania tej osobliwej książeczki. Jej wydawcą było Towarzystwo Szerzenia Oświaty Drukowanym Słowem „Czytaj!”, którego nakładem ukazywały się rozmaite krótkie teksty literackie, a stworzone w ramach tej działalności publikacje miały z jednej strony informować o poczynaniach towarzystwa, z drugiej zaś – szerzyć czytelnictwo wśród mas. Właśnie jedną z takich okolicznościowych książeczek napisał i współilustrował Słonimski. I choć nigdy nie przyznał się do jej autorstwa, trudno powątpiewać, że to on kryje się za inicjałami A. S. umieszczonymi na stronie tytułowej. Książeczka ta zawiera w sumie dziewięć wierszy Słonimskiego oraz dwie spośród siedmiu opublikowanych w niej ilustracji, podpisane imieniem i nazwiskiem. Większość tomiku zajmują informacje dotyczące działalności towarzystwa, ogłoszenia i program Wielkiej Zabawy na Oświatę, zapowiadanej na 3 II 1917. Okoliczności te i tematyka broszurki pozwalają sądzić, że ukazała się ona pod koniec 1916 r., a zatem zawarte w niej utwory należą do najwcześniejszych w dorobku Słonimskiego.

Owe wiersze obrazują, jak święta Bożego Narodzenia obchodzą mieszkańcy Warszawy AD 1916. Kolejne tytuły cyklu prowadzą nas przez tamtejszą Polskę: *Gwiazdka polskiego żołnierza, Gazeciarz, Burżuj, Malarz, Studenci, Dorożkarz, Strażak, Milicjant*. Smutnie i biednie wyglądają święta czasu głębokiego wojennego kryzysu. Studenci, aby zjeść rybę na Wigilię, ustawiają się w kolejce do przerebła na Wiśle, a dorożkarz, aby dotrzymać słowa danego dzieciom, że na święta

⁴⁴ A. Słonimski: *Znamiona genialności; Sława; Gra w zielone; Gra w ślepą babkę; Credo*. W: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1933.

⁴⁵ A. Słonimski, *Credo*. W: *Młodość górna, wiek kłęski, wiek męski. Poezje*. Warszawa 1965.

spróbuja mięsa, oddaje swego konia do rzeźni. Jeśli są to wiersze satyryczne, to owa satyra rysuje się dość ponuro. Słonimski pokazuje w nich inną niż dotychczas twarz – poety wrażliwego na los zwykłego człowieka. A niedole przełomu lat 1916 i 1917 wszyscy dzielą sprawiedliwie – nawet burżuj, który idzie na zakupy z workiem złota, wraca z lekkim ciężarem dwóch śledzi i funta masła. Ale pojawia się w tych wierszach również promyk nadziei. Wreszcie można napisać – i wydrukować! – takie słowa o polskim żołnierzu:

Innych nie znałeś choinek
Prócz choin okrytych śniegiem,
Na których trupy moskiewskie
Czarnym się chwiała szeregiem⁴⁶.

To znak niemieckiej okupacji Warszawy, której skutkiem była też ogromna pauperyzacja mieszkańców, reglamentacja podstawowych towarów żywnościowych i rekwizycje wojenne. Wiersze te mają więc jeszcze w pewnym zakresie ton satyryczny, ale nie brakuje im również tonu lirycznego, a przede wszystkim wnikliwej obserwacji codziennego życia.

Po lekturze tych utworów trudno odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Słonimski nie chciał podpisać ich własnym nazwiskiem, zwłaszcza że nie ukrywał autorstwa nawet najdrobniejszych wierszyków publikowanych w „Sowizdrzale”. Przypuszczalnie nie czuł się jeszcze gotów, by wystąpić jako autor książki poetyckiej. Był przecież aspirującym malarzem i grafikiem, który mógł co prawda stworzyć wiersz satyryczny, chowając się za tarczą ironii i humoru – ale utwór liryczny, w którym pochyla się nad losem ubogiego człowieka? Niewykluczone, że traktował tę broszurkę jak pracę dorywczą – ot, zebrali się koledzy malarze, jeden z nich napisał kilka wierszy, narysowali naprędce parę rysunków i zainkasowali skromne honorarium pozwalające przeżyć kolejne dni. Najwyraźniej Słonimski nie chciał, aby w jego artystycznym *curriculum vitae* w rubryce „debiut” widniała broszurka zatytułowana *Gwiazdka*.

W sumie przed debiutem w „Kurierze Warszawskim” możemy się doliczyć około 30 opublikowanych wierszy Słonimskiego, nie uwzględniając rymowanych recenzji teatralnych. Trudno jednak na takiej podstawie powiedzieć, że poezja zdominowała początkowe lata jego kariery – w tym samym czasie stworzył dużo większą liczbę rysunków i tekstów satyrycznych czy recenzji teatralnych. Słonimski najpierw jest więc publicystą i artystą plastykiem, dopiero później staje się powoli poetą.

Debiut czwarty: artystyczny

W latach 1911–1917 Słonimski studiuje rysunek i malarstwo w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Swoje powołanie artystyczne traktuje poważnie. Co najmniej od 1915 r. należy do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych⁴⁷ i prawdopodobnie w jej salach na wiosennej wystawie zbiorowej po raz pierwszy pokazuje swoje pra-

⁴⁶ A. S. [właśc. A. Słonimski], *Gwiazdka polskiego żołnierza*. W: *Gwiazdka*, s. 2.

⁴⁷ Zob. *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za 1915 rok*. Warszawa 1916, s. 24.

ce publicznie. Świadczy o tym recenzja z „Pro Arte et Studio” autorstwa Tadeusza Cieślewskiego syna, w której pojawia się zdanie, że chociaż na wystawie nie ma ani jednego arcydzieła, to jednak chłodny obraz Słonimskiego *We dworze* zasługuje na wyróżnienie⁴⁸. To w ogóle pierwsza wzmianka krytyczna odnotowująca twórczość Słonimskiego – dowód, że zanim objawił się jako poeta czy felietonista, zdobywał już uznanie jako malarz.

Jego pierwszą wystawę indywidualną reklamuje „Sowizdrzał” w ogłoszeniu opublikowanym 8 IV 1917:

Wystawa prac artysty malarza
Antoniego Słonimskiego
została otwarta przy księgarni MORTKOWICZA, Mazowiecka nr 12.
Wstęp bezpłatny od godz. 3-ej do 7-ej wiecz.⁴⁹

– i ponawianym do 29 IV 1917 (nr 17). Niespełna rok później na łamach „Sowizdrzała” podobne ogłoszenie informuje o „specjalnej wystawie prac” Słonimskiego w „Salonach Towarzystwa Zachęty do Sztuk Pięknych”⁵⁰. Artysta bierze także udział co najmniej w czterech wystawach zbiorowych: w trzech w Zachęcie, w Salonie Dorocznym 1918 i w Salonach Wiosennych 1917 i 1919, oraz na początku 1917 r. w „Wystawie Dzieł Sztuki Organizowanej przez Bratnią Pomoc WSSP”, o czym czytamy we wspomnianej broszurce *Gwiazdka*⁵¹.

Nieliczne zachowane prace plastyczne Słonimskiego nie zapowiadają wielkiego talentu, ale kto wie, jak potoczyłaby się jego kariera artystyczna, gdyby nie wciągnął go żywioł literatury. Faktem jest, że na kilka lat przed oficjalnym debiutem poetyckim, wiosną 1916, zadebiutował on jako malarz i w tej roli został dostrzeżony przez krytykę. Wzmianka w recenzji Salonu Wiosennego opublikowanej w „Pro Arte” w 1919 r. przypomina, iż Słonimski jest nie tylko poetą, lecz wciąż jeszcze również malarzem. W kolejnych latach jednak nikt już nie będzie łączył jego nazwiska ze sztuką.

Pozostałe debiuty

Przed rokiem 1918 Słonimski debiutuje także w innych rolach. W numerze 9 „Sowizdrzała” ukazuje się jego przekład trzech sonetów Alfreda de Musseta (*Do czytelnika*, *Do Pani G.*, *Syn Tycjana*)⁵². Karol Estreicher odnotowuje, że Słonimski próbował swych sił w przekładzie już wcześniej, tłumacząc wiersze Charles’a Baudelaire’a i Arthura Rimbauda⁵³, najpewniej zafascynowany przekładami Antoniego Langego czy Zenona Przesmyckiego, ale dopiero teraz zyskał możliwość

⁴⁸ T. Cieślewski syn, *Na płaszczyźnie*. (Wystawy w T. Z. Sz. P. w W.). „Pro Arte et Studio” 1916, nr 2, s. 82.

⁴⁹ Ogłoszenie. „Sowizdrzał” 1917, nr 14, s. 11.

⁵⁰ Ogłoszenie. Jw., 1918, nr 8, s. 4.

⁵¹ A. S. [właśc. Słonimski], *Gwiazdka*, s. 22. Zob. też *Salon Wiosenny Artystów Warszawskich (maj-czerwiec 1917)*. [Warszawa 1917], k. [18]. – w h [właśc. W. Horzycal], *Salon Wiosenny*. „Pro Arte. Pismo Młodzieży Literackiej” 1919, z. 5, s. 30.

⁵² A. de Musset, *Sonet: Do czytelnika; Do Pani G.; Syn Tycjana*. Przeł. A. Słonimski. „Sowizdrzał” 1918, nr 9, s. 3.

⁵³ K. Estreicher, *Młodość Antoniego Słonimskiego*. „Tygodnik Powszechny” 1975, nr 51/52, s. 9.

publikacji tych prób. Jako tłumacz da się jednak lepiej poznać kilka lat później, w 1923 r., kiedy ukażą się w jego przekładzie opowiadania Marka Twaina⁵⁴.

Z kolei autor tekstu omawiającego ówczesną twórczość kabaretową, opublikowanego w ostatnim numerze „Sowizdrzała” z 1917 r., zwraca uwagę, że poziom przedstawienia w Czarnym Kocie obniżyła piosenka Słonimskiego *Weź resztę*. Radzi mu „wziąć resztę podobnych wierszy i sprzedać po trzydzieści pięć fenigów za funt na ulicy Leszno”⁵⁵. Autorem tego tekstu okazał się Pro-rok. Pod koniec roku prawdopodobnie nie dla wszystkich było jasne, że od 1917 r. swoje teksty satyryczne i recenzje podpisywał tym pseudonimem Słonimski. W każdym razie jako autor tekstów kabaretowych zadebiutował jeszcze na długo przed swym oficjalnym debiutem. Rozwinie ową działalność po 1918 r. i będzie dostarczał monologów oraz scenki dla warszawskich kabaretów i rewii przez całe Dwudziestolecie.

Niewiele brakowało, a przed swoim oficjalnym poetyckim debiutem Słonimski zadebiutowałby także jako dramatopisarz. Według relacji Estreichera stworzył farsę *Herostrates w Chicago* i rozesłał ją do kilku teatrów. Bez odzewu. Chociaż po latach Słonimski utrzymywał, że nie pamięta treści tej sztuki, to żałował, iż nie ukazała się na scenie⁵⁶. Na debiut w roli dramatopisarza poczeka aż do 1927 r., kiedy premierę będzie miał jego dramat poetycki *Wieża Babel*⁵⁷.

Doświadczony debiutant

Podsumujemy: przed swoim właściwym, oficjalnym czy też dojrzałym debiutem Słonimski wydrukował więcej niż 30 wierszy. Do tego co najmniej 23 felietony z serii *Zygzaki*, około 28 tekstów publicystycznych (felietony, wywiady, sprawozdania itd.), około 70 recenzji, przekłady trzech wierszy i ponad 50 rysunków, w tym 11 barwnych, nie licząc powtórek. Trzeba również wziąć pod uwagę dziesiątki wystawionych dzieł malarskich i graficznych oraz nieznaną liczbę tekstów niesygnowanych i zapomnianych, podpisów pod ilustracje, żartów. W sumie więc w chwili debiutu Słonimski miał na swym autorskim koncie przeszło 150 tekstów, wśród nich książkę, ponad 50 rysunków, co najmniej dwie wystawy indywidualne (jedną w Zachęcie), minimum pięć wystaw zbiorowych, a także okładkę książki. Sporo jak na debiutanta, który w 1918 r. skończył dopiero 23 lata. Tym bardziej zatem dziwi opis okoliczności publikacji sonetów w „Kurierze Warszawskim”, w którym Słonimski – młody, beczelny dziennikarski wyga po wielu debiutach – jawi się jako nieśmiały, zalekniony gimnazjalista, wysyłający w tajemnicy wiersze i z pokorą czekający na potwierdzenie swego kielkującego talentu.

„Kurier Warszawski” rzeczywiście stanowił jedno z najpopularniejszych czasopism warszawskiej inteligencji. Regularnie umieszczał na swoich łamach wiersze, głównie w wydaniach niedzielnych, choć nie tylko. Była to poezja liryczna, satyryczna, okolicznościowa – nie zawsze najwyższych lotów – debiuty i wiersze

⁵⁴ M. Twain, *Opowiadania*. Przeł. A. Słonimski. Warszawa 1923.

⁵⁵ Pro-rok [właśc. A. Słonimski], *Mozaika kabaretowa*. „Sowizdrzał” 1917, nr 52, s. 10.

⁵⁶ Zob. Estreicher, *op. cit.*, s. 9. Nigdy nie odnaleziono tekstu tej sztuki.

⁵⁷ A. Słonimski, *Wieża Babel*. *Dramat w trzech aktach wierszem*. Warszawa 1927.

uznanych poetów. Dwa sonety Słonimskiego, *Michał Anioł* i *Botticelli*, ukazały się na stronie 5 „Kuriera” z 9 V 1918, wcisnięte między artykuły o zjeździe rad opiekuńczych średnich szkół prywatnych i 50-leciu czeskiego teatru narodowego⁵⁸. Wbrew temu, co pisał Słonimski, nie w niedzielę, ale w czwartek. Co prawda, w „Kurierze” czasem pojawiała się rubryka *Odpowiedzi redakcji*, lecz nie umieszczano w niej informacji o zbliżających się debiutach poetyckich, nie znajdziemy tam więc również wzmianki o nadchodzącym debiucie Słonimskiego.

Publikację tych wierszy można śmiało potraktować jako zapowiedź tomu *Sonetów*, który musiał się ukazać wkrótce po nich. Kiedy? Anons opublikowany na łamach „Sowizdrzała” 26 V 1918 daje odpowiedź. Głosi on:

OSTATNIA NOWOŚĆ!

ANTONI SŁONIMSKI

SONETY

W ozdobnej okładce z rysunkiem autora.

Cena 3 mk, 50 fen.

Do nabycia we wszystkich księgarniach⁵⁹.

Anons ten będzie powtarzany w „Sowizdrzale” co tydzień aż do 17 XI 1918 (nr 46), a później ustąpi reklamie Kawiarni pod Picadorem. Podpowiedzi udziela również data opublikowania pierwszej recenzji owego tomiku – 15 VI 1918. *Sonetów* musiały więc ukazać się między końcówką maja a połową czerwca.

Ich wydawcą był wspomniany już Miłaszewski. W *Kronice tygodniowej* z 21 III 1937 Słonimski nadmienia, że wiele zawdzięcza jego radom „w czasach zażyłej przyjaźni”⁶⁰. Działalność wydawnicza Miłaszewskiego ograniczała się do publikacji swoich tłumaczeń oraz debiutanckiego tomiku zaprzyjaźnionego poety. Musiała to być praktyka „wkładu własnego”: wydawca opłacał druk, a dystrybucją zajmowała się profesjonalna firma księgarsko-wydawnicza, w tym wypadku Gebethner i Wolff, która jako „skład główny” widnieje na stronie przytytułowej *Sonetów*.

Poeta publikujący debiutancki tomik mógł oczekiwać tylko jednego – należytego docenienia swego talentu przez krytyków i innych poetów. Jak każdy debiutant, musiał też rozesłać wydrukowaną książkę znajomym redakcjom z prośbą, by zwróciły na nią uwagę. Wszystkie trzy dostępne nam recenzje *Sonetów* powstały właśnie w kręgu przyjaciół Słonimskiego, którzy zgodnie potwierdzili jego autorekację debiutanta.

Autor pierwszej recenzji, Antoni Lange, był mistrzem młodego poety i przyjacielem jego ojca. Niestety recenzja nie brzmiała pochlebnie. Po ogólnikowych, oschłych pochwałach („Debiut nie jest niefortunny”; „znaczące napięcie talentu”) Lange stwierdził, że tom został źle skomponowany („większy talent poetycki niż redaktorski”⁶¹). I choć podkreślił biegłość techniczną debiutanta czy też wyrazistość i plastyczność jego utworów, to jednak całość raziła go pomieszczeniem tonu wysokiego i niskiego wynikającym z niewyrobiaenia autora, który ostatecznie jawił

⁵⁸ A. S ł o n i m s k i: *Michał Anioł; Botticelli*. „Kurier Warszawski” 1918, nr 127, s. 5.

⁵⁹ Ogłoszenie. „Sowizdrzał” 1918, nr 21, s. 7.

⁶⁰ A. S ł o n i m s k i, *Kronika tygodniowa*. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 13, s. 6.

⁶¹ A. L a n g e, *Książki*. „Nowa Gazeta” 1918, nr 235 (wyd. poranne), s. 3.

się recenzentowi jako „niedoświadczony klasyk”, starający się „zmatowić wszystkie krzyki i wybuchy swej duszy”⁶².

Druga recenzja, napisana przez Leona Choromańskiego, starszego kolegę Słonimskiego z redakcji „Sowizdrzała”, ukazała się w „Przeglądzie Porannym”, na łamach którego w tym samym roku wyszły *Zygzałki*. Recenzent podkreśla zadumę, powściągliwość uczuciową, melancholię, estetyzm oraz „popęd do jasnego, wyraźnego a wykwinnego obrazowania”. Dostrzega żarzący się talent, docenia „odporność na podszepty i pokusy dnia, na aktualność chwili, na tematy publicystyczne”⁶³, ale jednocześnie gani brak szczerości, wytyka potknięcia i niedoskonałości poetyckie, uwiera go konwencja zastępująca nieklamane wzruszenie.

Recenzja tomu Słonimskiego w „Pro Arte et Studio”, autorstwa Lechońa, również jest dość chłodna. Lechoń co prawda chwali autentyczną, wytworną poezję przyjaciela, przekonuje, że jego wiersze dzięki „męskiemu bezwzględemu liryzmowi [...] wejda do literatury”, ale jednocześnie zwraca uwagę, że kunsztowna zbroja sonetu, w której autor zamyka swą kipiącą treść wewnętrzną, ostatecznie go krępuje, a powściągliwy wyraz na pewno nie przysporzy jego wierszom popularności⁶⁴.

Czy przyjęcie młodego poety naprawdę okazało się, zgodnie z jego własnymi słowami, „dość pochlebne”? Raczej nie, ale przecież recenzji tych nie można uznać za nietrafione albo niesłuszne – trudno też oskarżyć ich autorów o niekompetencję. *Sonet*y nie były tomem wybitnym z ówczesnej perspektywy i nie są takie również z perspektywy dzisiejszej. Odegrały jednak ważną rolę w artystycznej biografii Słonimskiego – po ich publikacji nikt nie miał już wątpliwości, że malarz Antoni Słonimski zadebiutował jako poeta.

Debiutant – czyli kto?

Nad tymi rozważaniami wciąż unoszą się pytania natury ogólnej: czym właściwie jest debiut? Jak to możliwe, że tak doświadczony twórca jak Słonimski, we własnym mniemaniu i w oczach badaczy jawi się jako debiutant? Dylematy te biorą się ze specyficznej sytuacji debutanta, która nie doczekała się jeszcze solidnego krytycznego ujęcia. Do ciekawych ustaleń doszli jednak na początku lat siedemdziesiątych XX w. dwaj młodzi gdańscy literaturoznawcy w dwugłosie opublikowanym w periodyku „Litteraria”. Zadalili pytanie o graniczne miejsce, w którym „człowiek staje się pisarzem”. Dzisiaj ich nazwiska dobrze znamy – to Stanisław Rosiek i Stefan Chwin.

„Debiutant jest nikim” – stwierdza Rosiek. I aby stać się „kimś”, aby stać się pisarzem, aby „wejść do literatury”, musi przejść przez dwa przedsionki, pokonać dwie bariery⁶⁵. Pierwszą określa się mianem „bariery druku – bariery publikacji”. Spośród tysięcy tekstów literackich tylko część pokonuje tę barierę. Lecz każdy, kto poważnie pragnie stać się pisarzem, dość szybko zabiega o to, by ujrzeć swoje nazwisko „w druku”.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ L. Choromański, *Felieton literacki*, „Przegląd Poranny” 1918, nr 257, s. 4.

⁶⁴ J. Lechoń, *Varia*, „Pro Arte et Studio” 1918, nr 14, s. 28.

⁶⁵ S. Rosiek, *Debiutant, czyli nikt*, „Litteraria” (Gdańsk) 1976, nr 4, s. 14.

A zatem ów pierwszy opublikowany tekst nazwiemy debiutem bibliograficznym. To „najwcześniejszy ślad bibliograficzny” danego pisarza, od którego liczy się kanon jego dzieł⁶⁶. Debiut ten uznaje się jako wczesny lub faktyczny i z reguły nie da się go zakwestionować. Dzięki badaniom archiwalnym jesteśmy w stanie przesunąć go o kolejne miesiące i lata wstecz, odkrycia te nie zdołają jednak zmienić oceny twórczości pisarza. Często sami autorzy po latach spychają ów debiut w zapomnienie, zatajają, a nawet ukrywają, świadczy on bowiem o ich niedojrzałości i warsztatowych brakach. Wolą objawić się światu od razu jako talent dojrzały i pełnowymiarowy. Ich pierwsza publikacja nie okazała się udana, nie odegrała żadnej roli, została okupiona kompromisami (nieautoryzowane redakcyjne poprawki i skróty). Niemniej warto wypatrywać tych najwcześniejszych utworów, dlatego że – jak ujął to Pietrych – „wyznaczają punkt wyjścia, startu dla poszukiwań artystycznych i światopoglądowych młodego autora”, „punkt początkowy ewolucji twórczej”⁶⁷. Debiut ten pozwala ustalić, kiedy pisarz poważnie pomyślał o publikacji swoich dzieł, a więc – kiedy postanowił zostać pisarzem.

Aby wejść do literatury, trzeba pokonać jeszcze jeden przedsięwzięcie. Druk nie sprawia, że debiutant staje się „kims”. Co zatem? Jak ujmuje to Rosiek: „krytyka, działająca w imieniu i za przyzwoleniem milczącej publiczności literackiej”, która „wypowie pierwsze s ł o w o. Aprobujące lub degradujące”⁶⁸. Aby stać się pisarzem, konieczne jest przejście bariery recepcji krytycznej – inaczej debiut właściwy czy dojrzały, który nazwijmy precyzyjnie debiutem instytucjonalnym. To krytyka włącza nowy tekst w istniejący system wartości estetycznych i przydziela mu w nim jakieś miejsce. Czyli pisarzem jest nie ten, kto pisze, i nawet nie ten, kto publikuje – ale ten, kto został odebrany.

W wyjaśnieniu istoty debiutu instytucjonalnego przydatna okazuje się instytucjonalna teoria sztuki George’a Dickie’ego. Dickie w jednym z tekstów ustanawiających tę teorię, *Defining Art* (Definiowanie sztuki), pisał: „Dzieło sztuki. W znaczeniu opisowym jest to 1) artefakt, 2) któremu pewne społeczeństwo lub jakaś podgrupa społeczna nadały status kandydata do uznania”⁶⁹. Społeczeństwo zaś reprezentuje tzw. *artworld* (termin zapożyczony od amerykańskiego filozofa i estetyka Arthura Colemana Danto), który określa całokształt osób i instytucji zajmujących się sztuką. W wypadku literatury debiut instytucjonalny jest właśnie tym momentem, w którym *artworld* – tzn. krytycy, recenzenci, pisarze i publicyści, koterie literackie i wykładowcy akademicy – postrzega człowieka jako pisarza, a jego wytwory jako dzieła sztuki literackiej, niezależnie od ich faktycznej wartości artystycznej, innowacyjności bądź przekazu. Ale nie orzeka, czy dzieło jest

⁶⁶ Zob. E. Warzenica, *Debiut literacki J. I. Kraszewskiego*. „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 4, s. 30. – T. Markiewka, *Zapomniany debiut: „Trzy minuty po trzeciej” Teodora Parnickiego*. W zb.: *Czytanie Dwudziestolecia*. 3. T. 2. Red. E. Hurnikowa, E. Wróbel. Częstochowa 2012, s. 91.

⁶⁷ P. Pietrych, *Poetycki debiut Miłosza*. „Kieleckie Studia Filologiczne” t. 12 (1998), s. 59.

⁶⁸ Rosiek, *op. cit.*, s. 14.

⁶⁹ G. Dickie, *Defining Art*. „American Philosophical Quarterly” 1969, nr 3, s. 254. Autor rozwijał swoją teorię w takich tekstach, jak *What Is Art? An Institutional Analysis* (1974) czy *The New Institutional Theory of Art* (1983).

wartościowe, czy nie. Debiutant staje się zaledwie „kandydatem do uznania” – i ostatecznie wcale nie musi uznanie zyskać.

Zgodnie z tą wykładnią debiutem bibliograficznym Słonimskiego okazuje się recenzja sztuki *To moje dziecko* Margaret Mayo z 7 IX 1913, *Sonet*y zaś – jego debiutem instytucjonalnym. Niezależnie od tego, ile jeszcze zapomnianych felietonów czy wierszy Słonimskiego odnajdziemy, jego instytucjonalny debiut pozostanie niezmienny, ponieważ dopiero jako autor *Sonetów* został odczytany.

Gra w debiutanta

Ani publikacja, ani jej potwierdzenie przez krytykę nie kończą procesu „wchodzenia do literatury”, który w swej istocie okazuje się dużo bardziej złożony. Zdaniem Rośka, poeci wstępujący na tę ścieżkę szybko się orientują, że robi się na niej tłoczno. Uczestniczą więc w swoistej grze, w której nagrodą jest osiągnięcie „spodziewanej pozycji społecznej” pisarza. Ale aby zwyciężyć w tej grze, ich tekst musi wpisywać się w istniejące hierarchie, a jednocześnie odróżniać się od utworów innych poetów⁷⁰. Ponadto, dodaje Chwin, wstępujący poeta powinien skonfrontować się z etycznym statusem pisarza, składającym się z wyobrażeń programowanych przez instytucje oświatowe, media, krytykę⁷¹. Tylko ci debiutanci, którzy opanują reguły owej gry i odniosą w niej zwycięstwo nad konkurentami, na trwałe wejdą do historii literatury.

Słonimski zdecydował się na udział w tej grze, publikując *Sonet*y. Przeszedł oba przedsionki prowadzące do literatury – był już pełnoprawnym poetą oraz publicystą, ale tylko kandydatem do uznania. Postanowił mimo wszystko wywalczyć sobie silną pozycję na rynku literackim. Aby tego dokonać, musiał się wpisać w jakiś obowiązujący model poezji, a jedyna żywa tradycja, która na początku 1918 r. mogła posłużyć mu za punkt odniesienia, to tradycja Młodej Polski zadłużonej w romantyzmie. Jak podsumowuje Kowalczykowa, książka Słonimskiego łączy tradycje „parnasistowskie, modernistyczne, romantyczne i sentymentalne”⁷², lecz żonglerka mocno już zużytymi elementami tych tradycji okazuje się w ostateczności mało przekonująca, na co zwrócili uwagę wszyscy trzej recenzenci.

Zmiany polityczne końca 1918 r. zburzyły jednak dotychczasowe hierarchie literackie. Słonimski zrozumiał to od razu. Nie chciał być cieniem zachodzącego słońca Młodej Polski, dlatego musiał przyjąć inną strategię w prowadzonej przez siebie grze literackiej. Mimo swoich licznych debiutów – zadebiutować raz jeszcze. Dopiero w Kawiarni pod Picadorem, zaprogramowanej przez Słonimskiego wspólnie z Tadeuszem Raabem i otwartej 29 XI 1918, nastąpiła właściwa „deklaracja przynależności artystycznej” młodych poetów. Zrzucili wreszcie z ramion bagaże młodopolski i romantyczny, z którymi wchodzili na arenę zmagani artystycznych⁷³.

Słonimski pojął, że środek ekspresji artystycznej może stanowić prowokacja.

⁷⁰ Zob. S. Salij [właśc. S. Rosiek], *Z punktu widzenia gracza*, „Litteraria” 1976, nr 4, s. 34.

⁷¹ S. Chwin, *Sytuacja etyczna debiutu*. Jw., nr z listopada, s. 13.

⁷² Kowalczykowa, *Liryki Słonimskiego 1918–1935*, s. 50–51. Zob. Pietrych, *Młodzieńcza twórczość Antoniego Słonimskiego*, s. 70.

⁷³ Zob. Kowalczykowa: *Liryki Słonimskiego 1918–1935*, s. 62–63; Słonimski, s. 13.

A w czasach radia, automobilu i kina krytyka musi przybrać formę reklamy⁷⁴. Że należy szukać aprobaty wśród młodych czytelników, nie zaś krytyki reprezentującej mijające już pokolenia. Początkiem literackiej kariery Słonimskiego był więc Picador – jesień, a nie wiosna 1918. Dopiero wtedy stał się tak naprawdę rozpoznawalny jako pisarz.

Zmiana strategii w grze o własną literacką sławę w wypadku Słonimskiego szła w parze z metamorfozą jego poezji w kolejnych tomach – *Czarnej wiośnie* i *Paradzie*. Owe zabiegi to jednak tylko zmiana dekoracji, co zresztą szybko dostrzegł Jarosław Iwaszkiewicz. Jego zdaniem, istota twórczości Słonimskiego tkwi wyłącznie w patosie poetyckim, a inne efekty: satyra, pamflet, anarchizm, wszelkie dokuczliwości i złośliwości – „wszystko to jest maską, która ma zainteresować”⁷⁵. Reklamą. Tradycją najbliższą Słonimskiemu zawsze pozostanie klasycyzm głęboko osadzony we wrażliwości młodopolskiej i definiowany przez takie wartości, jak racjonalizm, rozum, antyk, jasność stylu, poszanowanie tradycji, harmonia⁷⁶. Natomiast patos znów posłużył poecie jako narzędzie do wyrażania niezgody na zło i niesprawiedliwość.

Wyjątkowy status w tej literackiej grze Słonimskiego ma książka *Wycieczki osobiste* z 1920 roku. Nie chciał, by utwory w niej zawarte traktowano jako jego debiut, i nie podpisał jej własnym nazwiskiem, choć z drugiej strony – nie skazał owych „wierszyków”, recenzji i felietoników na zapomnienie. Książka ta w recenzji zamieszczonej w „Gospodzie Poetów” została określona jako „szereg nudnych wierszydeł i kiepskich ramot, okraszonych sucie szajgęcowskimi dowcipami”, na które szkoda papieru⁷⁷. Czy zatem słusznie zrobił Słonimski, że nie uczynił jej swoim oficjalnym debiutem? Czy gdyby opublikował ją przed *Sonetami*, jego kariera literacka potoczyłaby się inaczej? Nie sądzę, bo chociaż Słonimski dopiero szlifuje w niej swój talent, to zawiera ona wszystkie cechy jego dojrzałej twórczości – poetyckiej i publicystycznej. O jego pozycji na rynku literackim nie mogła zdecydować żadna pojedyncza książka, żaden pojedynczy utwór, jedynie wyrazista osobowość autora, która ujawnia się w każdej jego wypowiedzi literackiej. *Wycieczki osobiste* zaś zawierają nie tylko wiele utworów nie gorszych niż te zamieszczone w *Sonetach*, lecz również ową liryczno-satyryczną, czułą i brutalną dwoistość, którą tak trafnie zdiagnozował Iwaszkiewicz.

Dzieje debiutów Słonimskiego ostatecznie mogłyby nas skłonić do refleksji, że debiut rzadko jest wydarzeniem jednorazowym i ostatecznym. Czy nie debiutujemy w naszym życiu po wielokroć w coraz to nowych rolach? Kiedy po Liście 34 Słonimski został objęty zakazem druku, jego nazwisko zniknęło z czasopism, w których publikował, z podręczników i półek księgarni, a nawet – jak opowiadał w pewnym wywiadzie – z krzyżówek. W końcu jednak zaczęto go „odmrażać” i „bezbarwne” czasopismo „Stolica” zaproponowało mu stworzenie wspo-

⁷⁴ Zob. A. Słonimski, *Krytyka czy reklama?* „Wiadomości Literackie” 1928, nr 28, s. 1.

⁷⁵ J. Iwaszkiewicz, „Parada” Antoniego Słonimskiego. „Skamander” 1921, nr 4, s. 88.

⁷⁶ Zob. Kowalczykowska, *Liryki Słonimskiego 1918–1935*, s. 57.

⁷⁷ [Autor anonimowy], *Krytyka książki*. „Gospoda Poetów” 1921, z. 1, s. 7.

mnieniowego artykułu o prezydencie Warszawy Stefanie Starzyńskim. Słonimski przyznawał:

zgodziłem się na wszystkie skreślenia, bo byłem w sytuacji młodego autora, który po raz pierwszy prawie od dwóch lat ma się ukazać w druku. Z wielkim zdenerwowaniem kupiłem numer „Stolicy” i zobaczyłem swoje nazwisko: Antoni Słonimski. Uczucie premiery⁷⁸.

Abstract

PIOTR SITKIEWICZ University of Gdańsk
ORCID: 0000-0002-4092-9039

ANTONI SŁONIMSKI'S DEBUTS

The paper explains the circumstances of Antoni Słonimski's literary and journalistic debut. Piotr Sitkiewicz observes how Słonimski himself and the scholars following his trace depict the moment of his entering the literary stage, and then, based on press search queries, delivers the facts referring to the publication of the poet's first pieces. As is proven, in the year 1918, which is usually treated as the date of his true debut, Słonimski was an author with considerable and diverse artistic achievements. To settle the problem of Słonimski's literary debut, Sitkiewicz suggests a division into bibliographical debut and institutional debut, which allows for a more precise description of the complex matter.

⁷⁸ W. Mieczysławski, *Słonimski o sobie. Rozmowa z przyjacielem*. W zb.: *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*. Red. P. Kądziela, A. Międzyrzecki. Warszawa 1996, s. 219–220.

W BŁĘKITNYM ŚWIELE MŁODOPOLSKICH WITRAŻY POETYCKICH

Rozalia Wojkiewicz, W SPEKTRUM WYSPIAŃSKIEGO. WITRAŻ W POEZJI MŁODEJ POLSKI. (Recenzje wydawnicze: Anna Czabanowska-Wróbel, Beata Ob-sulewicz. Indeks: Magdalena Rudkowska). Warszawa 2022. Instytut Badań Lite-rackich PAN – Wydawnictwo, ss. 384 + 16 wkł. ilustr.*

Witraż to dzieło synkretyczne – praca artysty i rzemieślnika, powstająca w kilku fazach projektowych i wykonawczych, ostatecznie odbierana jako utwór plastyczny, ale też jako skomplikowana realizacja rękodzielnicza. Dla jednych witrażowe szyby są przede wszystkim wielobarwną kompozycją figuratywno-ornamenta-cyjną, dla innych – otwarciem na Boską światłość. Owo dychotomiczne myślenie o witrażu odsyła do czasów zainaugurowanego przez opata Sugera w 1136 roku remontu przyklasztornej świątyni w podparyskim Saint-Denis. W efekcie wprowadzenia – do bryły budowli – systemu zewnętrznych przypór oraz łuków ostrych w konstrukcji sklepienia można było przeszklić mury bazyliki w zakresie dotąd niedostępnym dla architektury. Wypełniające okna witraże, które stały się nie-odzownym elementem średniowiecznej ikonosfery *sacrum*, miały dematerializować przenikające przezeń światło i wskazywać jego wymiar mistyczny.

Pod koniec XIX stulecia sztukę witrażu wyniesiono na wyżyny formalne i ar-tystyczne. Kultura Młodej Polski nie byłaby kompletna bez prac Stanisława Wy-spiańskiego dla krakowskiego Kościoła Franciszkanów (projekt: 1897–1904; wyko-nanie: 1897–1905) czy Domu Towarzystwa Lekarskiego (projekt i wykonanie: 1904), choć nie są to jedyne dzieła witrażowe tego czasu warte pamięci i podziwu¹.

* Książka powstała na kanwie rozprawy doktorskiej R. Wojkiewicz zatytułowanej *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski – między obrazową aluzją a syntezą dążeń estetycz-nych epoki*, obronionej z wyróżnieniem w 2019 roku (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu; promotor: R. Okulicz-Kozaryn). Praca uzyskała finansowanie Narodowego Centrum Nauki (grant „Preludium” DEC-2013/11/N/HS2/03285), drugą nagrodę za rozprawę doktorską z dzie-dziny humanistyki w „Konkursie im. prof. Aliny »Inki« Brodzkiej-Wald” (2020), drugą nagrodę w „Konkursie na najlepszą pracę doktorską z dziedziny nauk o kulturze” organizowanym przez Narodowe Centrum Kultury (2020) i nominację Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwer-sytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu do Nagrody Prezesa Rady Ministrów (2020). Rozpra-wa została wydana staraniem Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza w ramach grantu *Doskonała Nauka. Wsparcie monografii naukowych* (Ministerstwo Edukacji i Nauki). Książka otrzymała nominację do Nagrody im. Jana Długosza (2023) i Nagrodę Rektora UAM (2024).

¹ Wiele projektów witraży S. Wyspiańskiego pozostało niezrealizowanych, m.in. kartony do Ko-scioła Świętego Krzyża w Krakowie, katedr wawelskiej i lwowskiej. Projekty wawelskie doczeka-

W roku 1895 Józef Mehoffer, nikomu wtedy jeszcze nieznanemu absolwent krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wziął udział w konkursie na projekt zespołu witraży dla Kolegiaty św. Mikołaja w szwajcarskim Fryburgu. Konkurs wygrał, a realizacja koncepcji zajęła artyście kolejne 41 lat (1895–1936), przynosząc mu międzynarodowy rozgłos i stając się *opus vitae* Mehoffera². W roku 1904 Stanisław Witkiewicz stworzył architektoniczną i dekoracyjną koncepcję Kaplicy pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa w Jaszczurówce. Jednym z elementów jej wyposażenia są witraże, w których projektant wprowadził typowe dla Podhala motywy – kwietne leluje i gwieździste cyrhlice. Przywołuję te przykłady, bo świadczą one o szerokim zakresie występowania, oddziaływania i dekoracyjności młodopolskiego witrażu – od nowatorskich ikonograficznie i symbolicznie pomysłów Wyspiańskiego, przez monumentalny zespół witraży fryburskich uznawany za jedno z najpiękniejszych w Europie wcieleni *art nouveau*, po tradycyjne wzornictwo ludowe. Warto też pamiętać o setkach realizacji witrażowych wypełniających okna krakowskich, lwowskich czy łódzkich kamienic, kawiarni i budynków przemysłowych, a tworzonych przez tak znakomitych plastyków przełomu stuleci, jak Karol Frycz, Henryk Uziębło, Jan Bukowski, Wojciech Jastrzębowski, Stefan Matejko – bratanek Jana, malarz i projektant, równocześnie zaś kierownik otwartego w 1902 roku Krakowskiego Zakładu Witrażów S. G. Żeleński.

Młodopolscy poeci musieli zainteresować się witrażem, sugestywnością przekazu szklanych dzieł i możliwością ich dualistycznego odbioru. Z jednej strony, intrygowały artystów złożoność formalna, narracyjność i ornamentacja, współtworząca „witrażów [...] malowidła”, jak o nich pisał Jerzy Guranowski³. Z drugiej, elementami poetyckiej przestrzeni setek wierszy przełomu stuleci stały się: nastrojowy *Stimmung* godziny zmierzchu, tajemnica i kontemplacja wnętrza świątyni, synteza muzyki organowej, kadzidlanego zapachu i płam barwnego światła na kościelnej posadzce. Wręcz trudno zrozumieć, dlaczego obszar (zarazem ikoniczny i ideowy), który wydaje się jednym z nadrzędnych dla młodopolskiej wyobraźni, dopiero teraz doczekał się gruntownych studiów. Wprawdzie witraż – motyw i temat literacki – marginalnie pojawiał się już w pracach badaczy epoki, m.in. Małgorzaty Czerwińskiej, Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, Piotra Siemaszki czy Justyny Bajdy⁴, ale to Rozalia Wojkiewicz uczyniła go pierwszoplanowym bohaterem monografii.

ły się urzeczywistnienia dopiero na przełomie XX i XXI wieku, kiedy z okazji Festiwalu Kraków 2000 A. Wajda zaproponował budowę Pawilonu Wyspiańskiego przy ul. Grodzkiej. W zachodniej ścianie budynku wmontowano witraże z przedstawieniami św. Stanisława, Henryka Pobożnego i Kazimierza Wielkiego, wykonane przez P. Ostrowskiego w Krakowskim Zakładzie Witrażów S. G. Żeleński.

² Inne projekty witrażowe J. Mehoffer przygotował m.in. do Kaplicy Grauerów w Opawie (1901), kościoła w Jutrosinie (1902), katedry na Wawelu (1904), kaplicy grobowej w Gołuchowie (1906), Kaplicy Orgelmeistrów w Wiedniu (1910), katedry we Włocławku (1935–1940) i katedry w Przemysłu (1940).

³ J. Guranowski, *Sen cherubina. Poemat fantastyczny*. W: *Poezje*. Wstęp J. Bajda. Kraków 2021, s. 137 (reprint wyd. z 1912).

⁴ Zob. M. Czerwińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*. Gdańsk 2005. – M. Podrąza-Kwiatkowska, *Od Niebieskiego Jeruzalem do szklanej Polski. Kulturowe konteksty „szklanych domów” Żeromskiego*. W zb.: *Literatura – kulturoznawstwo – uniwersytet. Księga ofiarowana*

Dwuczłonowy tytuł książki *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski* oddaje podjęty przez autorkę temat. Sygnalizuje, że mamy w niej swistego przewodnika po świecie młodopolskiego witrażu, obok którego będą się pojawiać inne nazwiska – twórców należących do poetyckiego parnasu, ale też tych określanych mianem „*gentium minorum*”, a nawet, powiedziałabym, „*gentium minimorum*” – rymotwórców wydobytych przez Wojkiewicz z całkowitego zapomnienia.

Badaczka zdecydowała się na trudną strategię narracyjną, tworząc wertykalny układ dwóch tekstowych ścieżek – nadrzędnego duktu listów Wyspiańskiego oraz młodopolskiej poezji pozostającej w ich „spektrum”. Wykazała się przy tym znakomitym panowaniem nad prowadzeniem wątków niekiedy równoległych, częściej przeplatających się, wynikających z siebie, dominujących bądź kryjących się w cieniu drugiego. Z kolei w układzie horyzontalnym tę witrażową opowieść buduje dziewięć merytorycznie równorzędnych części: wstęp, sześć rozdziałów opatrzonych osobną numeracją, zakończenie oraz dodatki edytorskie.

Wprowadzenie. (Witraż w poezji Młodej Polski – między obrazową aluzją a syn-tezą dążeń estetycznych epoki) już samo w sobie jest ważnym poznawczo rozdzia-łem. Autorka zbiera w nim ustalenia dotyczące studiów nad młodopolskim medie-walizmem⁵ (sytuowanym w odniesieniu do romantycznego zachwyty wiekami średnimi), zawartych w pracach m.in. Magdaleny Popiel, Artura Hutnikiewicza czy Małgorzaty Okulicz-Kozaryn⁶, ale przede wszystkim objaśnia przyjętą przez siebie perspektywę czytania młodopolskich witraży poetyckich. Poruszać się będziemy, jak tłumaczy, w kręgu badań „komparatystyki tradycyjnej i interdyscypli-narnej, ze szczególnym uwzględnieniem związków literatury ze sztuką [...]” (s. 27). Metodyka pracy wpisuje się zatem w prowadzone od lat przez polskich literaturo-znawców studia kulturowe nad słowem i obrazem doby Młodej Polski⁷. Dotąd wszakże brakowało w nich komparatystycznego omówienia plastycznego i literac-kiego witrażu.

Monografia Wojkiewicz jest pierwszą w naszym literaturoznawstwie i jedną z nielicznych w światowym próbą całościowego ujęcia poetyckich przekształceń witrażu. W liryce młodopolskiej odgrywał on rolę nie tylko „motywu”, ale też roz-budowanej „figury” dającej się, dzięki swej powtarzalności, wyodrębnić jako temat

Franciszkwowi Ziejce w 65 rocznicę urodzin. Red. B. Dopart, J. Popiel, M. Stala. Kraków 2005, s. 139–163. – P. Siemaszko, *Od akademizmu do ekspresjonizmu. Sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX wieku i początków XX wieku*. Bydgoszcz 2007. – J. Bajda, „Poeci – to są słów malarze...” *Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*. Wrocław 2010.

⁵ R. Wojkiewicz (s. 19) określa młodopolskie zainteresowanie średniowieczem jako „pojemny kompleks tematyczny”, realizowany w twórczości wybitnych pisarzy i poetów młodopolskich, np. J. Kasprzowicza, T. Micińskiego, L. Staffa, B. Leśmiana, S. Przybyszewskiego, W. Berenta, S. Żeromskiego.

⁶ Zob. m.in. M. Popiel, *Historia i metafora. O „Żywych kamieniach” Wacława Berenta*. Wrocław 1989. – *Problematyka religijna w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski. Świadectwa poszukiwań*. Red. S. Fita. Lublin 1993. – A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*. Wyd. 8. Warszawa 2002. – M. Okulicz-Kozaryn, *Średniowiecze Wacława Berenta. Sceptyk w poszukiwaniu całości*. Warszawa 2006. – S. Cieślak, *Fascynacje franciszkańskie pisarzy Młodej Polski*. Niepokalanów 2012.

⁷ Zob. Bajda, *op. cit.* (tu: obszerna bibliografia przedmiotu).

(le thème w znaczeniu właściwym tematologii) i scharakteryzować w różnych wariantach oraz ich odmianach, których w książce wydzielono ponad 20 (m.in. witraż-oko, witraż-kwiat, witraż-łza, witraż-gobelin). Zostały one poddane analizie kontekstowej, sięgającej do średniowiecznych źródeł sztuki witrażowej i uruchamiającej siatkę intertekstualnych, romantycznych oraz modernistycznych odniesień, zazwyczaj powiązanych ze zjawiskiem XIX-wiecznego medializmu.

Na kolejnych stronach książki czytelnik jest wprowadzany w historię o sztuce witrażowej Wyspiańskiego. Wojkiewicz nie sięga jednak do powszechnie znanych opisów dzieł zaprojektowanych przez artystę (zrealizowanych bądź nie). Koncentruje się na witrażach najpierw dokładnie studiowanych, a następnie utrwalanych słowem w listach słanych przez Wyspiańskiego z podróży po Europie w ostatniej dekadzie XIX stulecia. Jest w tej korespondencji z Lucjanem Rydlem, Józefem Mehofferem czy Tadeuszem Stryjeńskim widoczny szczególnie stosunek autora *Apolla spletanego* do sztuki witrażu – rodzaj artystycznego *hommage* dla mistrzostwa średniowiecznych szklarzy i ich spuścizny.

Listy młodego twórcy stały się osnową kompozycyjną książki – przywoływane w formie kunsztownych mott i znakomicie dobranych cytatów, omawiane z perspektywy literackiej, ale też sytuowane w optyce historyczno-sztucznej i kulturowej, odnoszone do świadomości artystycznej, wyobraźni plastycznej, wrażliwości wzrokowej i emocjonalnej Wyspiańskiego. Obrazy oglądanych i kontemplowanych przez podróżnika gotyckich okien Paryża, Reims, Chartres, Amiens przenikają do jego korespondencji, nazywane m.in. „różnokolorowymi kobiercami” (s. 240), „mozaikami” (s. 9), a nade wszystko – „kwiatami” (s. 150), „łakami” (s. 250), „różami” (s. 252, 263–264), które to określenia (jako metaforyczne ujęcia witrażu) organizowały już wyobraźnię romantyków⁸.

Artysta podziwiał barwne kompozycje niemalże w całości przeszkłonych murów świątyń, ale szczególnie reagował na błękitnoliliowy ton światła przenikającego sakralne wnętrza. Wojkiewicz brawurowo przeprowadza czytelnika przez szlak witrażowych zachwyty podróżnika, eksponując te elementy sztuki witrażu, które stały się też inspiracją dla młodopolskich poetów. I tu pojawia się druga narracja książki, toczona wokół utworów lirycznych przełomu stuleci, rzeczywiście (choć przecież nieświadomie!) znajdujących się „w spektrum” Wyspiańskiego – jego znajomości teorii witrażu, studiów własnych nad gotykiem, planów stworzenia opracowania poświęconego francuskim katedrom, ale także plastyczności opisów, szkicowości wrażeń. Szczególnie uderza znakomicie wydobyta przez Wojkiewicz bliskość narracji listów polskiego artysty i opracowań Eugène'a Viollet-le-Duca, architekta i konserwatora paryskich zabytków, wypowiadającego się w dziele *Entretiens sur l'architecture* (Rozmowy o architekturze) m.in. na temat synestezyjnego, a zarazem synkretycznego odbioru rozety z południowego ramienia transeptu Notre-Dame de Paris:

Katedra była pogrążona w ciemności. Przyglądałem się w skupieniu witrażom południowej rozety, przez które przenikały promienie słońca, połyskując subtelnie barwnymi, najbardziej wyrazisty-

⁸ Zob. S. A. Moore Glaser, „Les Vitraux toujours en fleur”: évolution d'un thème littéraire et artistique de Victor Hugo à Robert Delaunay. W zb.: *La Cathédrale*. Éd. J. Prunghaud. Lille 2001, s. 215–228.

mi odcieniami (...). Nagle wspaniałe organy ożyły, a ja odniosłem wrażenie, że róża przed moimi oczami śpiewa. Uwierzyłem wyobraźni. [cyt. na s. 53]

Wyobrażenia i zmysłowy odbiór sztuki są elementami spajającymi odległe w czasie o kilkadziesiąt lat zapiski Viollet-le Duca i Wyspiańskiego. Nietrudno znaleźć w korespondencji polskiego twórcy fragmenty mówiące o sile imaginacji, nieustająco otaczających go wizjach, dźwiękach prowokowanych przez lekturę czy oglądane dzieła. W jednym z listów do Rydla pisał on:

Wszystko widzę, szczęk broni słyszę, głosy słyszę, suknie, ubrania, ciała, konie, okolice coraz inne, wszystko sunie tak jakoś we mnie, niby przed oczami, a nie przed oczami, po czole, a nie po powierzchni czoła [...] ⁹.

Żaden z przywoływanych przez Wojkiewicz tekstów poetyckich nie może mierzyć się z wrażliwością i językową finezją listów Wyspiańskiego. Autorka nie podejmuje się wszakże artystycznej oceny młodopolskich wierszy. Istotne są dla niej widoczna w poezji fascynacja należącym do pogranicza kultury materialnej i duchowej witrażem, prowokowana przez niego nastrojowość, a nade wszystko możliwość odczytywania go w kontekście młodopolskiego motywu przejścia.

Maria Podraza-Kwiatkowska uznała przed laty, że „Witraż okienny przeczy idei otwarcia przestrzeni, jaką stanowi okno. Współkreuje przestrzeń zamkniętą” ¹⁰. Można zgodzić się z tym stwierdzeniem, jeżeli mówimy o witrażu pozbawionym siły działania światła dziennego, padającego z zewnątrz. Wówczas rzeczywiście jest on, zgodnie ze zdaniem Jana Pietrzyckiego, jedynie płaska, wypełniona narracyjnymi scenkami „barwną mozaiką” ¹¹. Nie bez kozery Wyspiański zasnął na ławce w Chartres w oczekiwaniu na pierwsze promienie wschodzącego słońca. O świetle wszedł do katedry, a w pisanim tego samego dnia liście do Rydla zwracał uwagę przede wszystkim na działanie światła wpadającego do środka:

katedra stała w słońcu [...].

niebo igrało całą tęczą barw – szeroki lazur rozwiesił się już szeroka płachtą i pogasił kaganki gwiazd.

[...]

godzina 4ta kościół już otwarty – chodźmy do wewnątrz. – –

co za prześliczne szyby, a jak ich wiele. –

najpiękniejsze na fasadzie o barwach ogólnych niebieskich jasnych. – tak jednolite i tak piękne, że oczu od nich oderwać nie można [...] ¹².

Wojkiewicz dobitnie dowodzi, że to dwoiste – materialne i na poły mistyczne – pojmowanie witrażu występowało w młodopolskiej twórczości poetyckiej. Poeci patrzyli na wypełnione kolorowymi szybami okno, jak na płaski element domykający architekturę kościelnego wnętrza, ale miało ono dla nich również drugie, a wydaje się, że nawet nadrzędne znaczenie – otwierało na inną rzeczywistość,

⁹ S. Wyspiański, list do L. Rydla, z 23 II 1891, Kraków. W: *Listy zebrane*. T. 2: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*. Cz. 1. Oprac. L. Płoszewski, M. Rydłowa. Kraków 1979, s. 318.

¹⁰ Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 76.

¹¹ J. Pietrzycki, *Arlekinada*. W: *Refleksy światła*. Rys. S. Wyspiański. Lwów 1905, s. 33.

¹² S. Wyspiański, list do L. Rydla, z 8 VI 1890, Chartres. W: *Listy zebrane*, s. 55–56.

przynależąc już nie tylko do murów świątyni, lecz także do ograniczanej przez nie przestrzeni i do upływającego w niej czasu. Poeci dostrzegali, iż pod działaniem światła witraż przestaje składać się jedynie z kawałków „szybek kolorowych, połączonych między sobą wstęgą ołowiu”¹³ czy – jak nieco bardziej poetycko pisał Lucjan Siemieński – „barwistych drobnych szkiełek pospajanych ołowiem”¹⁴; wykracza poza ramy okna, wnika do wnętrza, przesuwając się po ścianach i posadzce w miarę zmian kąta padania światła. Witraż znalazł miejsce pośród najbardziej oczywistych, choć paradoksalnie ciągle jeszcze rzadko przywoływanych przez badaczy literatury Młodej Polski, granicznych motywów przejścia – dzielących bądź spajających różne materialnie i symbolicznie przestrzenie¹⁵.

Poszczególnym rozdziałom i podrozdziałom monografii Wojkiewicz patronują „miejsca przystankowe” Wyspiańskiego – głosy zachwyty, szkicowe spostrzeżenia, coraz to nowe określenia przypisywane barwnym szybom. Topografię narracji wytyczają „szlak gotyckich katedr” (rozd. 1), który przemierzał artysta i na którym odnajdujemy przede wszystkim „witraż i światło” (rozd. 2); następnie „oko” – jako metonimiczny znak katedralnej rozety, ale też narząd wzroku poety rozglądającego się po wnętrzu świątyni (rozd. 3: *Witraż i oko*); bogate, budujące rzeczywistość średniowiecznych witraży „światy figuralne” (rozd. 4: *Witraż i „światy figuralne”*); znakomite fragmenty poświęcone toposowi katedry-lasu (rozd. 5: *Witraż w katedrze-lesie. <Wokół legend o pochodzeniu gotyku>*); i w końcu nowatorska propozycja lektury dzieła witrażowego – „figury podmiotowej wyobraźni”, odczytywanej przez Wojkiewicz, w nawiązaniu do francuskiej krytyki tematycznej współtworzonej m.in. przez Gastona Bachelarda czy Georges’a Pouleta, jako „element świata przedstawionego, w którym manifestuje się indywidualność twórcza autora, sposób przeżywania, odczuwania świata, zapis niepowtarzalnego doświadczenia” (s. 29; zob. rozdz. 6: *Czytanie witrażu*). Do tych analityczno-interpretacyjnych części zdecydowanie należy również nie mniej merytoryczny rozdział skromnie zatytułowany *Zamiast zakończenia. O witrażowości*.

Wymienione komponenty książki to spotkania z konkretnymi elementami teorii witrażu – tego opisywanego przez Wyspiańskiego w listach oraz tego oddawanego w mowie wiązanej przez młodopolskich poetów. Pierwszy rozdział słusznie poświęca autorka oświeceniu kluczowemu dla odbioru witraża. Sprawnie łączy teoretyczne passusy zaczerpnięte z kanonicznych już opracowań Marii Rzepińskiej czy Johna Gage’a¹⁶ z relacjami artysty z wizyt w paryskiej Sainte-Chapelle, bazy-

¹³ W. Łuszczkiewicz, *Opieka nad szybami barwistymi (witrażami) i ich odnowa*. W: *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi i przechowywanych tamże zabytków przeszłości*. Oprac. W. Łuszczkiewicz, pod kier. Oddziału Sztuki i Archeologii w Towarzystwie Naukowym Krakowskim. Kraków 1869, s. 24.

¹⁴ L. Siemieński, *O oknach kolorowych i szczątkach okien w kościołach krakowskich*. (*Dokończenie*). Dodatek do „Gazety Warszawskiej” 1853, nr 241, s. 5.

¹⁵ Podobnie można też odczytywać wszystkie inne młodopolskie motywy przejścia: drzwi, bramy, wyłomy w murach, okna oszklone bądź same okienne framugi – zob. np. G. Daniłowski, *Okna*. W: *Poezje*. T. 1. Warszawa 1902, s. 14.

¹⁶ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983. – J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. Holzman. Kraków 2008.

lice Saint-Denis, katedrze w Chartres. Na ich tle pojawiają się wiersze m.in. Józefa Nawrockiego, Wacława Wolskiego, Józefa Czarnowskiego, w synestezyjnej poetyce oddające duszny nastrój kościelnego wnętrza wypełnionego blaskiem świateł i kadzidlany dymem oraz kontrastującego z tą przestrzenią słonecznego blasku, dzięki któremu:

[...] Tylko gdzieś – tam w górze,
Barw płomieniem mistyczne przeświecają róże. –
Słońce Boże się sączy poprzez szkła witraży¹⁷.

Witrażowe rozety, zamykające zachodnią ścianę świątyni, katedralny chór bądź ramiona transeptu, w wyobraźni Wyspiańskiego stawały się „okiem Polifema”. Prowokowane przez okrągły kształt szklanego oculusa metafory „oka”, „aureoli”, „glorii”, „piersienia” odnajduje Wojkiewicz także w dziesiątkach młodopolskich wierszy analizowanych w drugim rozdziale. Ton światła sączącego się przez szyby jest zależny od pory dnia: o świetle to blask łagodny i błękitnawy, o zachodzie – intensywny i płomienny. Utwory Jana Lemańskiego, Adama Racławskiego, Dobrowolskiego, Czesława Cieplińskiego czy Krystyny Saryusz-Zaleskiej (przywołajmy tu choć kilka nazwisk) oddają to zróżnicowane nasycenie blasku filtrowanego przez witraż. Nie chodzi jednak tylko o ewokowanie nastroju wiążącego się z szarą godziną, charakterystycznego dla młodopolskich wierszy i wprowadzającego do poetyckiego obrazowania kategorii melancholii, smutku i przygnębienia¹⁸. Wydaje się, że można by w tym miejscu odnieść się także do innego – znacznie rzadziej przywoływanego przez młodopolskich poetów – określenia „błękitna godzina”, które sugestywnie odsyła do czasu przemijania, wspomnień, ale też nadrealnego postrzegania światła¹⁹. Wojkiewicz podaje przykłady wierszy Saryusz-Zaleskiej (*I Świątynia Twoja pełna chwały Twojej!...*) czy Czarnowskiego (*Witraże*), w których występuje owo światło mistyczne, przenikające kościelny mrok. Omawiając utwór Cieplińskiego *O zachodzie słońca*, autorka recenzowanej książki podkreśla również znaczenie upływu czasu dla jakości odbioru witraży. Pisz: „Południowa godzina przeobraziła się w błękitny i liliowy mrok, tonacja architektonicznej scenerii stała się m a t o w a” (s. 161; podkreśl J. B.). Przytaczam to zdanie, bo pojawiające się w nim określenie jest nietypowe dla charakterystyki tonacji barwnej, ale tu – bardzo trafne. „Matowość” aury kościelnego wnętrza to ostatnie błyski słońca osłabiane przez kadzidlany dym, nastrój świetnie oddany m.in. w cytowanym przez Wojkiewicz wierszu *Wstęp* Saryusz-Zaleskiej:

Na kościół zapada
Godzina ponieszporna, przyszłym mrokiem błada.
Godzina, co się jeszcze blaskami dotyka
U szczytów okien smukłych gonnego gotyka,
Godzina, co w barwionych szklach jeszcze się mieni

¹⁷ J. Czarnowski, *Witraże*. W: *Poezje*. Warszawa–Kraków [1913], s. 9.

¹⁸ Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Całość świata o szarej godzinie. Dalekosieżne konsekwencje niepozornego rytuału*. „Zeszyty Artystyczne” 2016, nr 2, s. 14–23.

¹⁹ Zob. J. Bajda, *Błękitny fin de siècle. Kolor niebieski w kulturze i literaturze Młodej Polski*. (Gabriela Zapolska – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – Stanisław Wyspiański). Wrocław 2023 (tu rozdz. *L'Heure bleue*, s. 235–240).

Ogniem głuchym, zepchniętym w głąb dróg kamieni,
I na smudze niknącej i mglistej kadzidla
Pokłada swoje złote, mdlejące już skrzydła. [cyt. na s. 95]

Przepuszczane przez witraż światło należy zatem do wnętrza świątyni, ale też rozprasza, rozmywa kontury opowieści zapisanych w szkłe. Rozdział monografii poświęcony „światom figuralnym” przypomina o znaczeniu – na przełomie stuleci – estetyki prerafaelickiej. Odnotowuje Wojkiewicz:

Podobnie jak istoty na obrazach prerafaelitów, ewokujące niezwykle nastrój, poetyckie figury witrażowe charakteryzują się [...] przezroczystością, świetlistością, niematerialnością, „bezcieleśnością” [...]. [s. 157]

Dodajmy, że zazwyczaj są to postaci milczące bądź pogrążone w modlitwie, niekiedy przemierzające sielankowy, prześwietlony pejzaż. Tego typu figury dostrzega autorka w wierszach np. Edwarda Leszczyńskiego (*Przez ławą rzęsę*), Stanisławy Szadurskiej (*W katedrze mediolańskiej*), Ludwika Hieronima Morstina (*Klasztor świętego Marka* *⟨Mrok w celach⟩* *⟨Mnichy się modlą⟩*). W poetyce błękitnego zmierzchu i obrazowania prerafaelickiego mieszczą się także witraże budujące nastrój tęsknoty (J. Guranowski, *W pomroce dum*), skłaniające do marzeń i do konfesji (K. Lubecki, *Erotyk*), dla Wyspiańskiego będące inspiracją do snucia opowieści wokół pochodzenia gotyku, dla młodopolskich poetów – wieszczym natchnieniem. Świetnie zauważa Wojkiewicz równie istotny dla krakowskiego artysty motyw pozbawionego witrażowych szyb „okna w ruinie”, otwierającego się na świat wyobrażony, wypełniany historią.

Wszystkie te elementy budują prezentowaną w ostatniej, podsumowującej części książki „poetykę witrażowości” – pełną światła, transparentnych barw, lśnienia, pojedynczych ornamentów słownych bądź całych opowieści. Wyrażenie „witrażowy opis” pojawiało się już w wypowiedziach z epoki, potem zaś w kontekście omówień dramatów Wyspiańskiego przez Wojciecha Natanson²⁰, ale badaczka tworzy z tego określenia abstrakcyjną kategorię teoretyczną, której nie odnotowuje ani *Słownik terminów literackich*²¹, ani najnowszy *Słownik rodzajów i gatunków literackich*²², a której odtąd nie powinno zabraknąć w wokabularzu badaczy poezji przełomu stuleci. Analizując wiersze młodopolskich poetek, dostrzega Wojkiewicz elementy dotąd zaliczane do reminiscencji poetyckich ornamentacyjnej secesji bądź prerafaelickiej malarskości. Ma jednak rację autorka, pisząc o „realizacji witrażowej techniki obrazowania” (s. 324) w takich wierszach, jak *Lubię barwy* Kazimierza Zawistowskiej. W sonecie są czytelne odwołania do wszystkich „izmów” współtworzących poetykę przełomu XIX i XX wieku. Z lekcji impresjonizmu przefiltrowanego przez luminizm romantyczny pozostało tęczone

²⁰ W. Natanson, *Witrażowy dramat Wyspiańskiego i – przecucie Quislingów*. „Życie Literackie” 1961, nr 7, s. 8.

²¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 2, poszerz. i popr. Wrocław 1988.

²² *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków 2006.

rozbicie barw²³, z symbolizmu „odcieniowe smugi”²⁴ sugestii, prerafaelityzm podsunął „postaci w pejzażu”²⁵ i średniowieczne legendy, które secesja oplotła wiotką linią ornamentalną²⁶. Wszystkie te elementy współtworzą wielobarwną układankę, ale nie płaski obraz. Tessery owej mozaiki budują wielowymiarową narrację – przenikniętą światłem, opowiadającą historię, ale pozostawiającą niedopowiedzenie. Zdecydowanie nie „mozaikowość”, lecz właśnie „witrażowość” jest tu najlepszą perspektywą, w jakiej można przeczytać utwory Zawistowskiej.

Wszystkie wątki wyodrębnione z listów Wyspiańskiego i odnalezione w realiach poetyckich sytuuje badaczka w kontekstach dzieł plastycznych. Obok nazwiska samego autora witraża *Stań się!* w książce pojawiają się nazwiska Claude’a Moneta, Caspara Davida Friedricha, Odilona Redona, Edwarda Okunia, Józefa Pankiewicza, Feliksa Jabłczyńskiego, Konrada Krzyżanowskiego, Aleksandra Gierymskiego – artystów XIX wieku i przełomu stuleci, uwieczniających w swoich pracach gotyckie świątynie. Nie można w tym przeglądzie pominąć Eustachego Kossakowskiego, polskiego fotografa, który w latach osiemdziesiątych XX wieku regularnie odwiedzał wnętrze katedry w Chartres i fotografował refleksy światła przenikającego przez okna. Jeden z kadrów cyklu *Lumières de Chartres* (Światła Chartres) znalazł się na okładce książki Wojkiewicz. To kwintesencja tego opracowania – plastyczność i poetyckość; błękitnofioletowe tony i mrok; kamień posadzki i zdematerializowane światło. Nie można było wybrać lepiej.

Dwie uwagi. Książkę dopełniają indeks nazwisk oraz obszerna (obejmująca ponad 350 tytułów) *Bibliografia młodopolskich tomów poetyckich*. Szkoda, że Wojkiewicz zrezygnowała z zestawienia opracowań przedmiotowych. Jest to wprawdzie zabieg stosowany w publikacjach naukowych, ale w przypadku książki o tak szerokim, *nomen omen*, spektrum wątków, odsyłających do różnych dziedzin i obszarów kultury, brakuje takiego wykazu. Nie ma szans, żeby udało się zapamiętać skrupulatne zestawienia bibliograficzne podawane w przypisach na niemal 350 stronicach monografii. Ich osobne wyszczególnienie przyniosłoby czytelnikowi duży pożytek poznawczy. Podobny niedosyt budzi załączony na końcu książki arkusz ilustracyjny. Można przypuszczać, że o jego umiejscowieniu zadecydowały względy wydawniczo-ekonomiczne, ale w przypadku opracowań, dla których obraz jest nie

²³ Zob. J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*. Warszawa 2003, s. 251–263 (rozdz. *Pejzaż impresyjno-luministyczny*).

²⁴ P. Verlaine, *Sztuka poetycka (I)*. W zb.: *Symboliści francuscy. Od Baudelaire’a do Valéry’ego*. Wybór, wstęp, noty biograficzne M. Jastrun. Objasn. J. Kamionkova. Wrocław 1965, s. 95 (przeł. Miriam). BN II 146. Zob. *ibidem*:

My chcemy tylko odcieniowych smug,
Nie barwy świetlnej, nie, tylko odcienia!

²⁵ Bajda, *Poezja a sztuki piękne*, s. 239–251 (rozdz. *Postaci w pejzażu*). Zob. też J. Bajda, *Zegadłowicz młodopolski. „Imagines” w perspektywie estetyki secesyjno-prerafaelickiej*. W zb.: *Miedzy słowami. Zegadłowicz w świecie sztuki, literatury i teatru*. Red. H. Czubała, J. Kulczyńska-Kruk, J. Warońska-Gęsiarz. Częstochowa 2024, s. 301–315.

²⁶ Zob. L. Kozikowska-Kowalik, *Dialektyka oryginalności i typowości. (O poezji Kazimierza Zawistowskiej)*. W: K. Zawistowska, *Utwory zebrane*. Oprac. L. Kozikowska-Kowalik. Kraków 1982, s. 5–44. – J. Bajda, *Efekty malarskie w poezji Młodej Polski. O jednym sonecie Kazimierza Zawistowskiej*. „Świat i Słowo” 2011, nr 1, s. 71–81.

ornamentem, lecz egzemplifikacją omawianych kwestii, nie ma to większego sensu, szczególnie kiedy odnośniki do materiału ikonograficznego znajdują się jedynie w przypisach.

Jeżeli wolno posłużyć się odwołaniem do żmudnej pracy artysty i rzemieślnika współtworzących witrażowe dzieło, to Rozalia Wojkiewicz wykonała taką właśnie podwójną pracę – z jednej strony, kwerenda setek tomików poetyckich, odnalezienie w nich utworów podejmujących witrażowy temat, włączenie ich „w spektrum” korespondencji Stanisława Wyspiańskiego; z drugiej – niezwykle erudycyjna, znakomicie napisana rozprawa analityczno-interpretacyjna osadzona w perspektywie historycznosztucznej i kulturowej. Nie mam wątpliwości, że monografia *W spektrum Wyspiańskiego* należy do tych książek, bez których badacze literatury przełomu XIX i XX wieku nie będą mogli już się obejść.

Abstract

JUSTYNA BAJDA University of Wrocław

ORCID: 0000-0001-7402-090X

IN THE BLUE LIGHT OF YOUNG POLAND'S POETIC STAINED-GLASS WINDOWS

The review is a discussion of Rozalia Wojkiewicz's book *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski* (*In Wyspiański's Spectrum. Stained-Glass Window in the Poetry of Young Poland*, 2022). The monograph has been recognised as the most vital literary-historical achievement published in recent years. The researcher explores the subject that has to this day occupied the margins of studies in the poetry of the turn of the century, and she situates it in the context of Stanisław Wyspiański's letters and numerous examples of Young Poland's pieces that take up the subject of stained-glass window motif.

DOI: 10.18318/pl.2026.1.14

MARTA TOMCZOK Uniwersytet Śląski, Katowice

PAMIĘĆ TRAUMY I MEDIUJĄCA MOC OBRAZÓW

Agata Stankowska, *IKONA I TRAUMA. PYTANIA O „OBRAZ PRAWDZIWY” W LIRYCE I SZTUCE POLSKIEJ DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU*. (Recenzenci: Adam Dziadek, Ryszard Nycz). Kraków (2019). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 290, 6 nlb. „Modernizm w Polsce”. [T.] 63. Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza.

Pamięć obrazów

Po wojnie literatura przez długi czas nie umiała znaleźć odpowiedzi na pytanie, jak i czy w ogóle należy obrazować Zagładę. Musiało się ono wydawać kłopotliwe szczególnie dlatego, że możliwości poetyk reprezentacjonistycznych postrzegano jako wciąż nieograniczone, a powinności literatury wobec dokumentowania dru-

gwojennych zbrodni wymagały elastyczności języka i odpowiedzialności etycznej. Pisał o tym Michał Głowiński, przypominając, że wielu poetów mimo Zagłady nigdy nie odrzuciło stylistyki „Skamandra”¹. Awangardowy uniform mógł się wydawać teoretykom mniej oczywisty. Obrazy powstawały, powiedziałby Georges Didi-Huberman, mimo wszystko² i w zasadzie od samego początku, od pierwszego dnia drugiej wojny światowej. Zagłada wnikała do życia codziennego ludzi, inicjując praktykę fotograficznego zapisywania jej przebiegu. Wnikała jednak szczególnie do powojennej sztuki żywiącej się tamtymi zapisami i ukazującej skutki konfliktu w sposób nieraz boleśnie dosłowny – jak w malarstwie Andrzeja Wróblewskiego, Jonasza Sterna czy Erny Rosenstein, by wymienić najbardziej znanych przedstawicieli sztuki nawiązującej do wojennych traum, pokazywanej w Muzeum Narodowym w Krakowie w duchu wspomnianego reprezentacjonizmu. „Wszystko przypomina mi o obozie. Cokolwiek robię, cokolwiek widzę, myślami wciąż wracam do tego miejsca” – mówił Shlomo Venezia, więzień Sonderkommando, o zupełnie innego typu obrazach niż zapisy fotograficzne, istotnych dla prowadzonych tu dociekań³. Wojna przynosiła obrazy, rozgrywała się w obrazach, ale głównie wracała obrazami. I to nie wyłącznie takimi, o jakich pisała Aleida Assmann, wyjaśniając ubóstwo wizualnych mediów pamięci w kontekście przeszłości w ogóle⁴. O wiele ważniejsze wydawały się obrazy, które oprócz ładunku pamięci niosły nieraz afektywne skojarzenia z rzeczywistością, obrazy niemożliwe, powidoki zapamiętanej rzeczywistości, wyobrażenia przypominające fotografie, choć strukturalnie niekiedy im obce. Takie obrazy wymykały się jednak nie tylko kwalifikacjom, wymykały się również najbardziej rozpowszechnionym i najbezpieczniejszym sposobom przedstawiania, szczególnie literackim⁵. Jak pisał autor wstępu do *Reprezentacji Holokaustu*, Jerzy Jarniewicz, sam będący poetą, wyczulony na „przywłaszczeniowe” aspekty reprezentacji Zagłady:

Metonimia okazuje się chwytem bezużytecznym, bo przygodnym. Może więc całość i prawda doświadczenia ujęte mogą być tylko w metaforze? Ale metafora, która do całości bieży niejako na skrót lub próbuje dotrzeć do niej jednym – asocjacyjnym – skokiem, też budzi sprzeciw⁶.

¹ M. Głowiński, wprowadzenie w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* Red. M. Głowiński [i in.]. Kraków 2005, s. 15.

² G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*. Przeł. M. Kubiak Ho-Chi. Kraków 2008.

³ S. Venezia, *SonderKommando. W piekle komór gazowych*. Współpr. B. Prasquier. Przedm. do wyd. pol. P. M. A. Cywiński. Przedm. S. Veil. Noty historyczne M. Pezzetti, U. Gentiloni. Przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak. Wyd. 2. Warszawa 2014, s. 165.

⁴ A. Assmann (*Między historią a pamięcią*. Antologia. Red. nauk., post. M. Saryusz-Wolska. Przeł. Z. Dziewanowska-Stefańczyk [i in.]. Warszawa 2013, s. 89–126), przypominając stanowisko H. Weinricha, pisała o dwu podstawowych metaforach obrazów pamięci – tabliczce i magazynie, proponując rozszerzyć ten wybór o dodatkowe metafory, np. wykopaliska czy wywoływanie duchów. Z jej wyliczenia wyraźnie wynika inny charakter obrazowego pamiętania Zagłady i wojny, bardziej werystyczny i mocniej uwikłany w reprezentacje realistyczne lub reprezentacje mimetyczne.

⁵ O obrazowaniu wojny klasycznymi sposobami, włączając w to kategorie tradycyjnej, strukturalistycznej poetyki opisowej – zob. K. Rybak, *Obrazowanie Zagłady. Narracje holokaustowe w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*. Warszawa 2023.

⁶ J. Jarniewicz, *Niemy pokój*. W zb.: *Reprezentacje Holokaustu*. Wybór, oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster. Kraków–Warszawa 2014, s. 6.

W takim zróżnicowanym i nieoczywistym towarzystwie polskich twórców sztuki i europejskich teoretyków wypada przedstawić obiekt dalszych dociekań, czyli monografię Agaty Stankowskiej *Ikona i trauma. Pytania o „obraz prawdziwy” w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku*. Choć książka ukazała się w 2019 roku, jej aktualność nie zatarła się w żadnym miejscu ani rozdziale. Zarówno potencjał teoretyczny, jak i intrygująco pomyślana część interpretacyjna publikacji prowokują do stawiania pytań, z których główne, czym w ogóle jest tytułowy „obraz prawdziwy” i dlaczego owa kategoria pozwala powiązać w całość sztukę i poezję po Zagładzie, wydaje się najpilniejsze i to od niego warto zaczynać.

Na bohaterów monografii Agata Stankowska wybiera Tadeusza Różewicza, Stanisława Czycza, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Kantora i Ewę Kuryluk. W ich twórczości sztuka nie tylko łączy się z poezją, teatrem i określoną koncepcją praktykowania awangardy, ale dotyka także tematów drugowojennych w ich najbardziej dosłownym znaczeniu związanym z obrazowaniem traumy. Jednocześnie każdy ze wspomnianych artystów ma na swoim koncie – jak je nazywa Stankowska – „projekty niemożliwe”, w których dochodzi do spięcia „między poczuciem bezradności i konieczności, gry między sztuką zerową a konwencjami artystycznymi, konwersacji między postawą ikonoklastyczną a ikonofilią [...]” (s. 9). To właśnie te niemożliwe do zrealizowania projekty czynią bohaterów książki badaczki twórcami zdolnymi do przyjęcia wyzwania, jakim jest zmierzenie się z nierozstrzygalnym pytaniem o obrazowanie wojny i Zagłady. A mówiąc ściślej – czynią ich teoretykami, mocodawcami i w pewien sposób również zakładnikami owego pytania. Stankowskiej nie chodzi – co jasno wynika z zestawienia – ani o stworzenie dużej konstelacji autorów takich projektów, ani o wyczerpanie tematu. Jej propozycja to raczej próba konfrontacji z przekonaniem o długo nierozstrzygniętym lub słabo obecnym w kulturze polskiej pytaniu o „obraz prawdziwy”. Pytaniu, które jednak polska kultura – co pokazuje książka – śmiało i uporczywie stawiała, ale istotność tego gestu z jakichś powodów umykała uwadze historyków literatury. To także pierwsze teoretyczne opracowanie wspomnianego pytania oparte na rozległym materiale dokumentacyjnym, zaczerpniętym z literatury i sztuki. Stankowska, analizując je, nie próbuje przekonywać czytelników o braku jednej konkretnej linii teoretycznej, dzięki której polska kultura uwierzyła we własne zdolności do obrazowania tak bardzo, że dzisiaj to przeświadczenie o ich skuteczności wzmacnia popkulturę poświęconą drugiej wojnie światowej i Zagładzie. Przeciwnie, badaczka stawia tezę, że niezależnie od siebie grupa kilkorga wpływowych artystów awangardowych i postawangardowych podjęła dyskusję na miarę tej Theodora Adorna ze stwierdzeniem o niewyrażalności Zagłady, idąc dalej, ku kwestii przesłoniętych obrazów, które – jak u Shloma Venezii – stały się niezbywalnym elementem sztuki i literatury. Napięcie między tym, czego nie wyrażały, czyli dosłownością i realistycznym trwaniem a ich oddziaływaniem, czasem indeksalnym bądź symptomalnym, czasem zaś metonimicznym, tworzy ramę ideową monografii Stankowskiej. Rama ta, jak się jeszcze okaże, nie wyklucza innych perspektyw ujmowania wojennej traumy, zwłaszcza takich, które – co widać szczególnie w pisarstwie Czycza – niewiele mają wspólnego z tradycyjnym obrazowaniem.

Veraikon, czyli urok zasłony

Pojęcie obramowania omawiane przez Stankowską w pierwszych rozdziałach książki, gdy zastanawia się nad nowymi możliwościami badania sztuk wizualnych w kontekście literatury, nie pojawia się przypadkowo. Szukając inspiracji w pracach Hansa Beltinga, Williama Johna Thomasa Mitchella i Mieke Bal, autorka dociera do historii średniowiecznego sporu o przedstawialność Boga. „Obie [...] skrajnie przeciwstawne w swej teleologii formy niepamięci, wynikłe z zakazu i nadmiaru, zgodnie przekreślają i unieważniają wpisane w obraz (tu w fotografii) pragnienia obecności” – czytamy w rozdziale *Zakazane fotografie. O ikonoklazmie w dyskursie holokaustowym*, zamykającym książkę (s. 237). Poszukiwania Stankowskiej idą dalej, w poprzek tradycji chrześcijańskiej, wciąż mieszcząc się w granicach duktu metafizycznego, bliskiego eschatologii i zagadnieniom dotyczącym śmierci. Doniosłość spraw ostatecznych towarzyszy wszystkim dociekaniom badaczki i mocno je wiąże z tradycjami teologii europejskich, z chrześcijaństwem wschodnim włącznie. Stankowska nie przekreśla jednak praktyk nastawionych krytycznie do wzniosłości religijnej. Inaczej bohaterami książki nie staliby się wspomniani Czycz albo Kuryluk, artyści eksperymentujący nie tylko ze wzniosłością, ale też z możliwościami, jakie daje sztuce weryzm⁷. Przejmując z teologii zachodniej pojęcie veraikonu, czyli acheiropoietosu, wizerunku Boga uczynionego nie ludzką ręką, Stankowska nawiązuje do długiej tradycji ikon chrześcijańskich, a przede wszystkim do eseju historycznego Kuryluk *Weronika i jej chusta*, cieszącego się wciąż niesłabnącym zainteresowaniem. Czytamy w nim:

Obnoszone w procesjach po całym kraju, wystawiane w kościołach w czasie świąt, pokazywane armii przed bitwami, uzdrawiające i zbawiające *acheiropoietoi* (oraz ich kopie) zastępowały Chrystusa i czyniły cuda. Rozmnażając się przez zwykłe dotknięcie, coraz liczniejsze „prawdziwe” obrazy stworzyły nowy typ portretu. Były „kserokopiami” Boga, utrwalonymi jego boskością, a nie ludzkimi rękami⁸.

Tradycja „obrazu prawdziwego” to zatem tradycja tworzenia ikon, tradycja o charakterze religijnym, mająca swoich wyznawców i wielbicieli nie tylko wśród wiernych, ale też wśród osób zafascynowanych tworzeniem tego typu sztuki i jej oddziaływaniem społeczno-kulturowym. Stankowska znajduje dla niej dwa ważne konteksty – pierwszym jest zwrot piktorialny opisywany przez Mitchella, drugim zaś dyskusja wokół prac Didi-Hubermana, takich jak *Obrazy mimo wszystko*, i *Zakazanej reprezentacji* Jeana-Luca Nancy’ego. Badaczka kładzie nacisk na pokazanie sztuczności separowania się Mitchella od literaturoznawstwa i jego własną ewolucję od postawy separatystycznej, opisanej w szkicu ogłoszonym w 1992 roku w „ArtForum”, do jej krytyki, ujętej w szkicu *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture* (Pokazywanie widzenia: krytyka kultury wizualnej) ogłoszonym w „Journal of Visual Culture” w 2002 roku (s. 15). Mediatorką okazuje się tu Bal, autorka popularnych również w Polsce opracowań, takich jak artykuł *Czytanie sztuki?*, opu-

⁷ Doskonałym przykładem koncepcyjnego i wyjątkowo świadomego podejścia do tego eksperymentu jest książka E. Kuryluk *Hiperrealizm – nowy realizm. Eseje o sztuce* (Warszawa 1979).

⁸ E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*. Kraków 1998, s. 49–50.

blikowany w 2012 roku w „Tekstach Drugich”. Stankowska komentuje go następująco:

Zastrzegając, że nie ma zamiaru tuszować różnic dzielących obrazy i teksty ani też „redukować obrazów do dyskursu językowego”, holenderska badaczka kładła nacisk na nieuchronność semiozy także w odniesieniu do tego, co wizualne. Przypominała semiotyczny pewnik o ścisłym związku między nadawaniem znaczeń w procesie odbioru a ramami (*frames*) lektury, obramowującymi dzieło dyskursami, zmiennym i konstruowanym kontekstem odbioru interpretowanego obrazu, „społecznymi ramami lektury”, jak moglibyśmy powiedzieć, posługując się pokrewnym pojęciem znanym polskiemu literaturoznawstwu. „Sztuka», którą badamy, to przede wszystkim takie »ofrankowane obrazy« [...]”. [s. 16–17]

Czytanie obramowane staje się zatem czymś więcej niż tradycyjna lektura kontekstowa. Różni się też od lektury porównawczej, opartej na rozpoznaniu w dziele literackim ekfrazy – rozwiązanie chyba najszerzej znanego w polskiej teorii literatury. Jego natura wynika ze struktury tekstu i zapisanego w nim obrazu, czasem narysowanego przez poetę niedokładnie, grubą kreską, w paru zdaniach zaledwie, innym razem starannego i jakby przeniesionego do wiersza skądinąd, może niekoniecznie z rzeczywistości, ale i nie zawsze z malarstwa. Natomiast w obramowaniu chodzi o uważne patrzenie na takie miejsce wiersza, które zaczyna mówić obrazem. Mówić, a niekiedy nawet pamiętać, jak dzieje się w wielu tekstach poświęconych wojnie i Zagładzie. Stankowska pisze:

Łatwo zauważyć, że perspektywa patrzenia i czytania zmienia się w tym modelu z historycznej na antropologiczną. To, co historia podtrzymuje jako minione i nieobecne, antropologia wyraźnie osłabia, bowiem jej punkt wyraźnie osadzony jest – uczy Clifford Geertz – w tutejszym teraz, nawet jeśli jego przedmiotem jest to, co oddalone, odległe czy przeszłe. [s. 19]

Antropologiczny sposób czytania poezji, proponowany przez badaczkę, znajduje się pomiędzy kompetencjami literaturoznawstwa a możliwościami historii sztuki. Okazuje się czymś więcej niż sama antropologia literatury czy kulturowa historia obrazów; to – mówiąc metaforycznie – dialog z realnymi potrzebami polskiej historii literatury, która mimo dziedzictwa wojny nie odrzuciła obrazowania i pracowała w sposób utajony z takimi poetykami jak surrealizm.

Obrazowanie surrealistyczne, obecne chociażby w sztuce Rosenstein czy Sterna, dla powojennej poezji nie jest czymś oczywistym⁹. Przez długie lata wydawało się raczej, że wojna spowodowała całkowite odejście od surrealizmu. Tymczasem, zauważa Stankowska, nieintencjonalny język symptomów, przerywana składnia, aleatoryczność czy kompozycyjne rozchwianie, ilekroć pojawiają się w powojennym wierszu pamiętającym traumy, mogą oznaczać właśnie surrealizm.

Preposteryjne spojrzenie na zalety surrealizmu odkrywa w nim przede wszystkim konwencje „nieczysta” z punktu widzenia estetyki kantowskiej. Ta ostatnia nieprzypadkowo však nie pozwala włączyć nadrealizujących poetyk w narrację o rozwoju sztuki zainteresowanej wyrażaniem swojej transhistorycznej istoty

– pisze badaczka (s. 56), dodając w innym miejscu, że to surrealizm wydaje się jej „odartą z intencjonalności formą odciskania na płótnie podmiotowego cierpienia” (s. 57). Stwierdzenie, że nurt ów wojnę nie tylko przetrwał, ale wręcz okazał się

⁹ Piszę o tym więcej w książce *Czy Polacy i Żydzi nienawidzą się nawzajem? Literatura jako mediacja* (Łódź 2019, s. 193–211). Por. D. Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm. Sztuka i lewica komunistyczna w Polsce w latach 1944–1948*. Warszawa 2021.

jednym z bardziej przydatnych sposobów reagowania na nią sztuki, jawi się jako bodaj najważniejsze osiągnięcie Stankowskiej.

Oczywiście, nie wszystkie formy artystyczne, o jakich pisze badaczka, stają się od razu surrealistyczne, więcej w jej pracy przykładów zaprzeczania surrealizmowi niż jego kontynuowania. Ale nawet ambalaże w tekstach Kantora, takich jak analizowane w rozdziale *Próba niemożliwego, czyli „sprzecznościowa” teoria poezji według Tadeusza Kantora*, czy rysujące się w jego wierszach wolnych pęknięcia, wydają się czymś więcej niż przypadkową potyczką twórcy z niemocą własnej frazy. „Poezja, czasami, pozwala przeżyć w »autonomicznej egzystencji obrazu«” (s. 152) – pisze Stankowska, uzupełniając słowa artysty. „Bolesny urok surrealizmu”, o którym tu mowa, staje się maską traumy, ale maską pozwalającą się łatwo ściągnąć, ponieważ nie zasłania ona niczego dokładnie i da się ją zdjąć w każdej chwili.

Apofatyczna poetyka przedstawień

Przestrzeń największych napięć stwarzają, jak nietrudno się domyślić, poezja Różewicza i sztuka Kuryluk, projekty pozornie różniące się wszystkim i całkowicie niesymetryczne. Jeżeli jednak je dobrze ustawić, okaże się, że są przeciwnymi biegunami zjawiska, które Stankowska nazywa „apofatyczną poetyką przedstawień” (s. 252), sugerując, że terror obrazów za każdym razem wymaga odroczenia, gdyż dzięki niemu artysta zyskuje czas na wypracowanie koncepcji, jak tego, co oczywiste, nie pokazać, przy czym zarazem wysyła niezaprzeczalne sygnały myślenia o uobecnieniu nieobecnego.

Różewicz szuka rozwiązania dla apofazy w refleksji kluczającej. „Kluczeniem słów” można nazywać strategię zastosowaną w takich jego wierszach, jak np. *Prześwietlenia* z tomiku *Twarz trzecia*. To tam próbuje autor realizować poetykę krążenia wokół „obrazów prawdziwych” i konfrontowania się z nadmiarem ich szczelności. Owa nadmiarowa obrazowość czegoś, czego odzyskać już niepodobna, choć jest i dałoby się tę obecność odtworzyć, u Różewicza przybiera formę bardzo konkretnych opisów: „ciemny krajobraz”, „ukryty obraz”, „pole białe puste” (cyt. na s. 71). Według Stankowskiej poeta w pełni podziela przekonanie Didi-Hubermana co do mgławicowo zaznaczającej się na obrazach obecności przeszłego cierpienia. W przypadku Różewicza symptomem powracającej traumy najczęściej są obrazy cierpiącego ciała:

Powoli ostrożnie
trzeba zdejmować słowa
rozbierać obraz z obrazu
kształty z barw

– czytamy w utworze *Na powierzchni poematu i w środku*, analizowanym przez Stankowską (cyt. na s. 77). Dlaczego zatem poeta odrzuca obraz, nierzadko, jak choćby w *Spadaniu*, posuwając się nawet do jego negacji? Przypomina się tu koncepcja antropologii wiersza i obrazu, o jakiej wcześniej pisze badaczka – Różewicz nie chce powtarzać jałowych rozpoznań historyków sztuki, ale sprzeciwia się również współczesnemu, niejednokrotnie komercyjnemu używaniu obrazów, które z pewnością jest czynnością jeszcze bardziej jałową. Wysiłki, by przekraczać milczenie i prowokować do mówienia, są widoczne w niemal każdym Różewiczowskim geście; performatywność jego wierszy wydaje się z kolei czymś w rodzaju obramowania czy wręcz – jak notuje w innym miejscu Stankowska – ofrankowania;

to metonimia niemożliwego, z której łatwo wyczytać słowa mające potencjał czegoś więcej niż zapamiętanych obrazów.

Twórczość Kuryluk jawi się w tym kontekście jaskrawym przykładem irytującego ekscytowania się nagością obrazów. Przeploty różnych tradycji, a przede wszystkim biografii, płynnie przesuwane z tekstu do tekstu, w pracach artystycznych autorki *Wiedeńskiej apokalipsy* stają się czymś w rodzaju Kantorowskich ambalazy. Stankowska nazywa te gesty za Victorem Stoichitą zastępowaniem jednej formy obecności inną. W przypadku twórczości Kuryluk może to wyglądać nawet żarłocznie i kompulsywnie, ale w działaniach artystki nie kryje się nic ponad próby uchwycenia nieobecności. Choć odbywa się to w nieco odmienny sposób niż okrażanie słowne, o jakim pisze Różewicz. Kuryluk stara się dotykać nieobecności dosłownie, dobierając materię swoich prac tak, by tekstyilia – kolejne kopie chusty Weroniki – chociażby te z *Ludzi z powietrza*, retrospektywy obejmującej lata 1959–2002, zawsze nosiły ślady miejsc i obiektów, które przykrywają. Owa finezyjna gra między znaczoną a znaczącą toczy się w zasadzie zawsze poza kręgiem faktów możliwych do odzyskania i niezdolnej tego nigdy poprawnie zrobić sztuki. Kuryluk, tworząc ikony, od początku traktuje materię jak sztukę żywą, ciała-zasłony.

Stankowska notuje:

Konwersacja, jaką Kuryluk prowadzi z mitami cienia i odbicia, *mimesis* i *acheiropoietos*, włączając jej widza w oksymoroniczny dialog między koniecznym a możliwym. Wzywa do empatycznego gestu, podsuwając jednocześnie myśl o jego ograniczeniach. [s. 233–234]

Napięcia, które śledzimy dzięki temu, rodzą się jednak nie w poezji Różewicza i sztuce Kuryluk, ale znacznie wcześniej, jeszcze w czasie wojny, w twórczości pierwszych żydowskich diarystów i poetów, gdyż oni także przecież pracowali – podobnie do całej literatury – w trybie odroczenia, które pozwalało im do tekstów przenosić obrazy – jak chociażby Izabeli Czajce-Stachowicz – spokojniej niż czynili to reporterzy. Można więc powiedzieć, że zawahanie, po którym sztuka raz przechodzi do bezpośredniej reakcji, a raz się od niej powstrzymuje, pojawia się zawsze, ilekroć musi się ona zmierzyć z traumą. Tym natomiast, co odkrywa w owych reakcjach typowego dla polskiej kultury Stankowska i nazywa „apofatyczną poetyką przedstawienia”, wydaje się pamięć obrazów uobecniająca się na dwa sposoby. Jeden z nich tłumi i komplikuje przedstawienie, jak powiedziałby Ulrich Baer, nie tuszując jego istotowej niedostępności¹⁰. Drugi – w skrajnych przypadkach, do których zaliczyć można współczesną popkulturę nastawioną na powielanie obrazów masakr, rzezi, ludobójstw czy ekobójstw, także tych z odległej przeszłości – mnoży obecność przedstawień, ale to namnożenie często nie ma nic wspólnego z dokumentacją, ekstrapolując zbrodnię w rejony naznaczone skostnieniem estetycznym i schematyzmem.

Jak pisze Stankowska:

Mnie najbardziej przekonują argumenty tych, którzy jak [...] [Dirk] Reinartz, [Mikael] Levin, [Tadeusz] Różewicz, a wśród komentatorów [Georges] Didi-Huberman, [Ulrich] Baer i [Nadine] Fresco – miast zakazywać przedstawień, eksponując pola krytycznej refleksji nad ich statusem. [s. 263]

¹⁰ U. Baer, *Umieścić pamięć: współczesna fotografia, Holocaust i tradycja pejzażu*. Przeł. R. Sendyka. Na stronie: <https://books.openedition.org/iblp/pan/6348> (data dostępu: 5 VII 2025).

Nieufność autorki *Ikony i traumy* do bezrefleksyjnych działań, szczególnie takich, które projektują coraz bardziej widoczną i niepokojącą, nieprawdziwą jedność w podminowanym polu badań, postrzega/odbiera się zupełnie inaczej dzisiaj, w czasie trwania ostrych konfliktów w Europie i na świecie oraz towarzyszących im sporów o miejsce dyskursu o Zagładzie w przestrzeni publicznej¹¹. Książka Stankowskiej podtrzymuje wiarę w sens jego obecności, ale na innych niż do tej pory zasadach. Od początku istnienia refleksji wokół ludobójstwa formułowała się w polskiej kulturze świadomość złożoności jego przedstawiania, i to na tak różnych polach, jak twórczość artystyczna Nowosielskiego czy literacka Czyża. Wiele z działań do dziś robi wrażenie pionierskich, zwłaszcza wobec pojawiających się od końca XX wieku prac spod znaku zwrotu piktorialnego. Trudno zrozumieć, dlaczego znajomość tej refleksji w Polsce wciąż nie jest wystarczająca, bo przecież gdyby znaczenie konstelacji głosów analizowanych przez Stankowską zostało bardziej nagłośnione, być może udałoby się dzięki temu uniknąć niejednej niepotrzebnej polemiki. Badaczka zawiesza wszakże głos w chwili, gdy miałyby ocenić swoich poprzedników – historyków literatury polskiej. Należy wszelako dopowiedzieć, że *Ikona i trauma* to książka wymagająca wielkiej erudycji i umiejętności godzenia różnych porządków intelektualnych; książka napisana z dużym rozmachem, finezyjna, ale w pewnych miejscach także brawurowa. Nie każda praca historycznoliteracka okazuje się aż tak dobrze pomyślana. Jeśli siłą literatury miałyby być wytwarzanie obrazów, których inaczej nie da się uobecnić i wspominać, siła publikacji Agaty Stankowskiej byłaby podwójna. Równa sile wiary w to, że im większa jest świadomość trudności docierania do prawdy pamiętania, tym bardziej można jej zaufać.

Abstract

MARTA TOMCZOK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0001-9512-007X

THE MEMORY OF TRAUMA AND MEDIATIVE POWER OF THE IMAGE

This review paper is a description of Agata Stankowska's monograph *Ikona i trauma. Pytania o "obraz prawdziwy" w liryce i sztuce polskiej drugiej połowy XX wieku* (*Icon and Trauma. The Problem of the "True Image" in Late 20th Century Polish Poetry and Art*, 2019)—an analysis of, *inter alia*, Tadeusz Różewicz's, Ewa Kuryluk's, Tadeusz Kantor's and Jerzy Nowosielski's output, as well as the first on the Polish ground depiction of the pictorial turn in cultural history. Stankowska's considerable achievement consists of an analysis of the Vernicle and apophatic poetics—the categories applied by various artists pursuing a career in literature as well as in arts. The article aims to point at the innovative features of the monographs and at the detailed description of their application to the analysis of the works by the mentioned male and female writers.

¹¹ Zob. chociażby dyskusję, jaka wybuchła po publikacji rozmowy H. Grupińskiej z J. Leocią o *Paraliżująca aura Holocaustu i luksus muzealnego empatyzowania. A Gaza?* (na stronie: <https://oko.press/paralizujaca-aura-holokaustu-gaza-wywiad> [data dostępu: 5 VIII 2025]). Pojawiają się w niej słowa wymową zbliżone do niektórych wątków poruszonych w zakończeniu książki A. Stankowskiej: „Dlaczego ja milczałem? Bo Zagłada mnie ogranicza, paraliżuje w tym kontekście [tj. milczenia w sprawie Gazy]. Zobacz, Zagłada jest takim doświadczeniem ludzkim, któremu nic nie można przeciwstawić”.

BIOGRAFIA WEWNĘTRZNA MIĘDZY HERMENEUTYKĄ EGZYSTENCJI A LITERATURĄ

Joanna Gromek-Illg, SZYMBORSKA. ZNAKI SZCZEGÓLNE. BIOGRAFIA WEWNĘTRZNA. (Indeks: Artur Czesak). Wydanie 2. Kraków 2024. Wydawnictwo „Znak”, ss. 654, 2 nlb. + 4 wklejki ilustr.

W wierszu *Niebo*, otwierającym tom *Koniec i początek* (1993) Wisławy Szymborskiej, pojawia się finezyjny, na grze słów oparty *passus*, którym autorka zdaje się ucinąć jakiegokolwiek pytania na swój temat:

Jestem pułapka w pułapce,
obejmowanym objęciem,
pytaniem w odpowiedzi na pytanie¹.

Żartobliwa a zarazem podszyta egzystencjalną grozą, zwieźła i pozostawiająca czytelnika w niepewności trzywersowa autocharakterystyka unaocznia problem, przed którym stawał każdy, kto próbował przez lata dowiedzieć się czegoś o poetce, pilnie strzegącej granic swojej prywatności. Jej słynne: dyskrecja, powściągliwość, skromność i niechęć do mówienia o sobie sprawiły, że na temat tego, jaka była „naprawdę”, niewiele wiadomo.

Owe pozostające bez odpowiedzi pytania stały się punktem wyjścia dla autorek pierwszej biografii Szymborskiej, napisanej w 1997 roku, tuż po przyznaniu jej Nagrody Nobla. Książka *Pamiętkowe rupiecie* zaczyna się od stwierdzenia, iż Szymborska „Nigdy nie chciała mieć »biografii zewnętrznej«, zawsze uważała, że wszystko, co ma do powiedzenia o sobie, jest w jej wierszach”². Po przeczytaniu materiałów zgromadzonych przez biografki, poetka však spostrzegła, iż narysowany przez nie „portret zewnętrzny” ukazuje tylko jedną stronę jej osobowości: tę oficjalną, którą sama postanowiła ujawnić publicznie. To dlatego inni widzieli ją zawsze uśmiechniętą i dowcipną. Nie chciała, ale też zapewne nie potrafiła, nikomu przysparzać kłopotów i zmartwień. Noblistka nie miała zatem pretensji o to, jak ułożyła się biograficzna opowieść o niej; wiedziała, że przyczyniła się do tego, iż w przestrzeni publicznej stała się wcieleniem radości, pogody ducha i optymizmu: „To, że inni tak mnie widzą, to moja wina. Pracowałam długo na ten wizerunek. Bo jak mam ciężkie zapaści, ciężkie zmartwienia, to do ludzi nie wychodzę, żeby nie pokazywać ponurej twarzy”³.

Wyznanie Szymborskiej odsłania cechę jej charakteru, którą podkreślali wszy-

¹ W. Szymborska, *Niebo*. W: *Wybór poezji*. Wstęp, oprac. W. Ligęza. Wrocław 2016, s. 318. BN I 327.

² A. Bikont, J. Szczęsna, *Portret wewnętrzny, portret zewnętrzny*. W: *Pamiętkowe rupiecie. Biografia Wisławy Szymborskiej*. Kraków 2012, s. 5. Kolejne cytaty za tym wydaniem, jeśli nie podano inaczej. Wcześniejsza wersja biografii ukazała się jako: A. Bikont, J. Szczęsna, *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*. Warszawa 1997.

³ Bikont, Szczęsna, *Portret wewnętrzny, portret zewnętrzny*, s. 8.

scy znający ją bliżej: wychowana w kulturze powściągliwości i dyskrecji, nie uzewnętrzniła tego, co osobiste, prywatne i intymne. A że z natury była postacią obdarzoną ogromnym poczuciem humoru, dystansem do siebie i optymizmem, weszła do popularnego obiegu jako poetka pięknych wzruszeń i pogodnej zgody na świat. Do upowszechnienia tego pomnikowego i jednowymiarowego portretu przyczyniła się w niemałym stopniu Nagroda Nobla, która uruchomiła lawinę zainteresowania nie tylko twórczością, ale i osobą laureatki, przyspieszając cukrowanie znanego wizerunku. Z kolei doskonałą pożywką dla komentarzy nieprzychylnych Szyborskiej stały się wypominane jej wielokrotnie akces do PZPR i kilkuletnie zauroczenie stalinizmem – fakty, których wyjaśnienie również badaczom nie daje spokoju, a które ona sama komentowała bardzo niechętnie.

Raz po raz mówiła, że na odkrywanie tajemnic jej biografii przyjdzie czas po jej śmierci, kiedy indziej zaś, że to, co osobiste i co chciałaby o sobie powiedzieć, próbuje zawrzeć w wierszach. Tego rodzaju deklaracje nie powstrzymały jednak czytelników zainteresowanych jej prywatnym życiem przed zadawaniem pytań, a dziennikarzy i przede wszystkim badaczy – przed ponawianiem prób dotarcia do sekretów życia i osobowości Szyborskiej. Codziennosc znanych osób interesuje dziś bowiem zarówno zwykłych czytelników, jak i naukowców. Różne są tego rzecz jasna przyczyny w przypadku jednych i drugich, natomiast samo zaciekawienie twórcą, tajnikami jego życia wewnętrznego, motywacjami wpływającymi na podejmowane przez niego decyzje, także artystyczne, świadczy o szerszym zjawisku w kulturze, którego narastanie uwidaczniało się już od dłuższego czasu.

Jeszcze zanim półki w księgarniach wypełniły się pisanymi przez polskich autorów książkami biograficznymi, w metodologii nastąpił przełom anty-antibiograficzny⁴. Antybiografizm – propagowany przez szkołę strukturalistycznego, naukowego podejścia do literatury – stanowił wypadkową wielu zmian w XX-wiecznym literaturoznawstwie. Jego ostatni etap, zwany zwrotem biograficznym, Anna Nasiłowska ogłosiła symbolicznie na łamach „Dwutygodnika” w 2009 roku⁵. W podobnym duchu kilka lat później pisała Inga Iwasiów, używając przy tym bardzo celnego sformułowania „zwrot do życia”. Mieszczą się w nim wszelkie przejawy zaintere-

⁴ Zob. A. Nasiłowska, *Przełom anty-antibiograficzny*, „Nowa Dekada Krakowska” 2018, nr 2/3.

⁵ A. Nasiłowska, *Biografie: zwrot biograficzny*, „Dwutygodnik” 2009, nr 16. Na stronie: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/553-biografie-zwrot-biograficzny.html> (data dostępu: 4 IV 2025). Porównując tradycje angielskiej, francuskiej i polskiej biografistyki, badaczka przypomniała o drugorzędnym i służebnym miejscu biografii w polskim literaturoznawstwie. Ciesząc się w polskiej tradycji analiz historycznoliterackich złą sławą biografizm łączony był zazwyczaj z metodologiczną staroświeckością oraz pozytywistycznym genetyzmem, od którego strukturalizm żarliwie się odżegnywał, wybierając antybiograficzną, tekstocentryczną perspektywę badawczą. Z kolei klasyczne biografie z początku XX wieku, mające ambicje naukowe, za cel stawiały sobie szczegółową rekonstrukcję biogramu autora, możliwie dokładne odtworzenie relacji i zależności towarzyskich oraz szerokiego tła społeczno-kulturowego, które pozwalało rzucić nowe światło na jego twórczość, a tym samym lepiej ją zrozumieć i wyjaśnić. Nawet mimo zmian, jakie nastąpiły w polskiej humanistyce po zwrocie poststrukturalistycznym, w podejściu do opracowywania życia innych wciąż obecne było zakorzenione w polskim literaturoznawstwie myślenie o biografistyce jako nauce pomocniczej historii literatury. Brak tradycji pisarstwa biograficznego sprawił, że przez wiele lat półki w księgarniach z napisem „biografie” wypełniały prace autorów anglosaskich oraz francuskich.

sowania twórców, publiczności oraz badaczy bogactwem ludzkich doświadczeń oraz ich kulturowych reprezentacji: „zaciekawienie porządkiem biografii jest jedną z ważniejszych cech kultury XXI wieku. W nauce, krytyce, literaturze, filmie, także w galeriach – dominuje porządek biografii” – zauważała Iwasiów⁶. Na gruncie badań akademickich ten skokowy wzrost zainteresowania biografizmem uznać można za jedną z zasług feminizmu. Krytyka feministyczna rozwijała się dzięki osobistym doświadczeniom twórców i twórczyń, na tym polegał jej ożywczy, antytekstocentryczny impuls, który mozolnie przecierał sobie szlak na mapie literaturoznawczych metodologii, by ostatecznie stać się niebudzącym wątpliwości standardem samoświadomości humanistyki.

Rzecz jasna, zwrot biograficzny nie mógłby się dokonać wyłącznie za sprawą najbardziej nawet spektakularnych gestów badaczek. W znacznej mierze sprowokowały go i wsparły zmiany na rynku wydawniczym oraz rosnące wśród publiczności zainteresowanie literaturą dokumentu osobistego i narracjami ukazującymi życie znanych osób, w tym zwłaszcza jego prywatną część, a także związkiem doświadczeń osobistych z dziełem twórcy.

Polska kariera biografii rozpoczyna się pod koniec XX wieku. Na ten proces wpływ miało przynajmniej kilka czynników: przemiany metodologiczne, które przyniosły zainteresowanie kategoriami takimi jak pamięć, doświadczenie, codzienność, empatia, a zatem szeroko rozumiane życie; zwiększone znaczenie obecnych na polskim rynku wydawniczym biografii brytyjskich, oraz wskazywana przez Nasiłowską zmiana ustrojowa, która pośrednio, poprzez kształtowanie gospodarki i potrzeb konsumenckich, przyczyniła się do wzrostu popytu czytelniczego na literaturę faktu. Ta, opowiadając o indywidualnym losie w sposób rzetelny i atrakcyjny, zaspokaja chęć uczestnictwa w kulturze wysokiej (czytanie przemienia się w aktywność nobilitującą), podsuwa interpretacje cudzego, a poprzez nie także własnego życia, wreszcie – jest odpowiedzią na bardzo prozaiczną potrzebę podglądania. Wymiar prywatny, osobisty, niekiedy intymny doświadczeń kogoś innego, w dodatku znanej osoby, staje się częścią opowieści biograficznej.

W powstających w XXI wieku narracjach biograficznych już nie o prosty powrót do genetyzmu i psychologizmu chodzi, lecz przeciwnie: o wyjście poza upraszczające dychotomiczne porządki (jak szukanie prostej zależności między twórczością a życiem autora), które pozwalały udzielić na każde pytanie odpowiedzi rozstrzygającej wszelkie wątpliwości. Wyjątkowość narracji biograficznych kryje się właśnie w ich hybrydycznym, nieoczywistym statusie⁷, w unaocznieniu procesu poznawania tajników cudzego życia, konstruowania hipotez na temat prawdopodobnych

⁶ I. Iwasiów, „Niosło ją to, że stała u boku”. *O genderowym modelowaniu biografii artystek*. „Autobiografia. Literatura – Kultura – Media” 2015, nr 2, s. 65.

⁷ Na hybrydyczny charakter biografii zwracało uwagę wielu badaczy tego gatunku: A. Maurois (*Aspects de la biographie*. Paris 1930), J. A. Garraty (*The Nature of Biography*. New York 1957), P. M. Kendall (*The Art of Biography*. London 1965), J. L. Clifford (*From Puzzles to Portraits: Problems of a Literary Biographer*. Chapel Hill, N. C., 1970), D. Madelénat (*La Biographie*. Paris 1984), F. Dosse (*Le Pari biographique. Écrire une vie*. Paris 2011). Prace te szczegółowo omawia w swojej książce A. Całek (*Biografia w ujęciu monograficznym – rzut oka na badania zagraniczne*. W: *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Kraków 2013, s. 21–47).

przyczyn, motywacji i oddziaływań, które zadecydowały o jego kształcie, ale też w uznaniu, że żadne pewne rozstrzygnięcia, spektakularne wyjaśnienia tajemnic cudzej egzystencji czy odsłonięcie ukrytych motywacji nie są możliwe. Zamiast narracji sugerującej obiektywizm prezentacji faktów z życia osoby, biografie oferują opowieść o zmaganiu się autora ich narracji ze skomplikowaną, nieoczywistą, splątana materia losu ludzkiego, który zawsze wymyka się jednoznacznej ocenie oraz prowokuje do stawiania kolejnych pytań.

I właśnie w tak przeformułowanym nurcie nowoczesnej biografistyki lokuje się książka Joanny Gromek-Illg *Szyborska. Znaki szczególne. Biografia wewnętrzna*, będąca jej opowieścią o Wisławie Szyborskiej. Autorka – polonistka, filozofka, krytyczka literacka i dokumentalistka filmowa – знаła poetkę od 1983 roku, ale prywatną stronę jej życia zgłębiła, jak twierdzi, przede wszystkim na podstawie korespondencji pisarki, gdy zaczęła tworzyć biografię:

Przystępując do pracy nad biografią poetki już po jej śmierci, mogłam czuć się zwolniona z zakazu poruszania tematów osobistych. Nie czuję się jednak zwolniona z szacunku dla tajemnic życia osobistego Szyborskiej. Większość z nich pozostanie zresztą tajemnicami i dla mnie, i dla przyszłych badaczy jej życia. [s. 324]

Wcześniej rąbka tajemnicy uchylała jedynie książka Michała Rusinka *Nic zwyczajnego*, aczkolwiek nie miała ona ambicji biograficznych i raczej ugruntowywała pomnikowy przekaz, niżli go naruszała⁸. Nawet biografia napisana przez Annę Bikont i Joannę Szczesną, w której nadanie ostatecznego kształtu włączyła się sama bohaterka, niewiele w sumie odsłoniła, choć dostarczyła imponującej porcji uporządkowanych informacji faktograficznych i przez wiele lat była jedynym tak dokładnym źródłem (po śmierci poetki uzupełnionym w drugim wydaniu) wiedzy o życiu autorki *Końca i początku*.

W powszechnej świadomości utrwalił się zatem jej obraz jako osoby tryskającej humorem, palącej ogromne ilości papierosów, z upodobaniem produkującej oryginalne wyklejanki, rozsyłane następnie przy różnych okazjach przyjaciółom i znajomym. Lecz znawcy poezji wiedzą, ponieważ wystarczy uważna lektura jej wierszy, by to dostrzec, że w monolitycznym wizerunku noblistki znajdują się pęknięcia, każące uznać, iż oficjalny portret nie wydaje się kompletny; że istnieje inna, mniej oczywista, prawda o Szyborskiej. Że – mówiąc po prostu – dotychczasowa wiedza o poetce nie pokazuje w pełni, jakim była człowiekiem, co czuła, czym się kierowała, podejmując trudne decyzje, jakie miała poglądy, jak myślała.

Takie przekonanie legło u podstaw biograficznego projektu Gromek-Illg i właśnie zmianę tego jednostronnego obrazu postawiła autorka sobie za cel. Na przekonaniu, że istnieje druga, nieznana strona osobowości poetki, która nikomu nie mówiła o swoich cierpieniach i traumach, opiera się jej pomysł napisania „biografii wewnętrznej”, w której udowadnia głęboki autobiograficzny sens kody wiersza *Niebo*, uczynionej tytułem opracowania: „Moje znaki szczególne / to zachwyt i rozpacz”⁹.

Głównym źródłem nowej wiedzy o Szyborskiej było dla Gromek-Illg archi-

⁸ M. Rusinek, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szyborskiej*. Kraków 2016.

⁹ Szyborska, *Niebo*, s. 318.

wum jej korespondencji, zawierającej bogaty zbiór listów od i do poetki¹⁰. Szyborska przez długie lata skrupulatnie gromadziła i przechowywała wszystkie listy i kartki, które otrzymywała. Po jej śmierci Rusinek znalazł je w pawlaczu, uporządkowane w paczuszkach, ale sama poetka raczej do nich nie sięgała. Traf chciał, że w 1997 roku, po tym, jak jej starsza siostra Nawoja umarła, Szyborska odziedziczyła zbiór dokumentów rodzinnych. Poetka zaczęła je wówczas przeglądać i o szczegółach z przeszłości opowiadać Bikont i Szczęsnej. Co prawda, nie zamierzała wracać do wspomnień, miała przed tym wyraźny opór, lecz robiła to z poczucia lojalności wobec swoich biografek. Szukając wyjaśnienia przyczyn owej niechęci, Gromek-Illg wskazywała, że w listach, opisujących zwyczajne życie, było też wiele śladów cierpienia. Zdaniem badaczki, właśnie te bolesne doświadczenia, jakie odcisnęły traumatyczne piętno na psychice poetki: śmierć ojca, który osierocił 13-letnią Ichnę, wojna, wstydlivy epizod stalinizmu, sprawiły, że przeszłość stała się dla Szyborskiej tematem tabu. Nie chciała rozdrapywać ran, nie chciała rozpamiętywać tego, czego zmienić i naprawić już nie mogła.

Autorka *Znaków szczególnych* pracowała nad archiwalnym zbiorem zdeponowanym w Bibliotece Jagiellońskiej jako jedna z pierwszych. Przeczytała tysiące listów, choć nie udało jej się poznać wszystkich. W biografii wykorzystała tylko ułamek całości, z tego powodu przewija się w niej zaledwie kilkadziesiąt nazwisk osób korespondujących z poetką, głównie postaci znanych, związanych z literaturą, bądź takich, na których rolę zwrócono jej uwagę¹¹.

Sięgnęła również do domowego archiwum Szyborskich, zachowanego dzięki Nawoi. Prócz listów jest tam całe mnóstwo pamiątek i dokumentów: kartki wysyłane z różnych okazji, księgi rachunkowe z odnotowanymi dokładnymi kwotami z opłat czynszowych, pisma odwoławcze Wincentego Szyborskiego z prośbą o zmniejszenie podatków, a także dziecięce rysunki siostr Szyborskich i oczywiście fotografie. Autorka hojnie cytuje przykłady zabaw słownych małej Isi, jej zabarwione ironią komentarze na temat osób i sytuacji w listach do mamy, poświadczających upodobanie do karykaturalnych opisów, potem zaś dowcip, komizm słowny, zabawy słowotwórcze w korespondencji nastolatki, wreszcie – pokazuje umie-

¹⁰ Wszystkie materiały, będące własnością Fundacji Wisławy Szyborskiej, przechowywane są w depozycie Pracowni Rękopisów Bibl. Jagiellońskiej. Spis autorów listów zajmuje 45 stron maszynopisu bez interlinii i liczy kilka tysięcy nazwisk. W tym oczywiście znaczną część, bo aż 19 tomów, stanowią listy gratulacyjne po otrzymaniu Nagrody Nobla.

¹¹ Biografka mówiła o tym w trakcie jednego ze spotkań autorskich. Rozległe archiwum Szyborskiej czeka na swoich badaczy. Dotychczas opracowana została korespondencja poetki z K. Filipowiczem, Z. Herbertem, S. Barańczakiem, J. Kulmową, K. i R. Krynickimi oraz Cz. Miłoszem. Zob. W. Szyborska, K. Filipowicz, *„Najlepiej w życiu ma twój kot”*. Listy. Red. T. Fiałkowski, S. Kudas. Kraków 2016. – W. Szyborska, Z. Herbert, *„Jacyś złośliwi bogowie zakpili z nas okrutnie”*. Korespondencja 1955–1996. Oprac. ed. R. Krynicki. Kraków 2018. – W. Szyborska, S. Barańczak, *„Inne pozytywne uczucia też uchodzą w grę”*. Korespondencja 1972–2011. Oprac. ed. R. Krynicki. Kraków 2019. – J. Kulmowa, W. Szyborska, *„Tak wygląda prawdziwa poetka, podciągnij się!”* Listy. Kraków 2019. – W. Szyborska, *„Kryniccy, to przecież dla Was!”* Listy, karteczki i dedykacje 1966–2011. Oprac. ed. R. Krynicki. Kraków 2023. – W. Szyborska, Cz. Miłosz, *„Pod dyskretną opieką Wielkich Mocy”*. Listy i nie tylko. Zebrał, oprac., komentarzami opatrzył E. Pasierski. Wstęp M. Wicha. Kraków 2024.

jętność przenikliwej obserwacji ludzi. Listy dokumentują nie tylko rozwój stylu dorastającej Ichny, ale też specyficzne cechy jej osobowości: poczucie humoru i zamiłowanie do zabaw literackich, w późniejszym czasie często idące w parze ze skłonnością do flirtu na piśmie, wytwarzającego rodzaj erotycznego napięcia w kontaktach z mężczyznami; nie tylko z Adamem Włodkiem i Janem Pawłem Gawlikiem (z którym związana była przez dekady), lecz także z wieloma innymi przyjaciółmi, jakich nazwiska i listy przewijają się na stronach biografii.

Obcowanie z odręcznie pisanymi prywatnymi listami to wyzwanie zarówno poznawcze, jak i etyczne. Zaglądając za kulisy publicznego wizerunku Szymborskiej, autorka napomyka o doświadczeniu skrepowania i onieśmienia. Nie pozbyła się więc poczucia wkraczania na teren intymnych tajemnic poetki ani skrupułów związanych z wrażeniem przekraczania dozwolonej granicy:

Nie kryję więc, że przy zbieraniu materiału towarzyszyło mi uczucie bycia nie w porządku wobec osoby, którą znałam i bardzo ceniłam. Równoważyło je jednak przeświadczenie, że warto przekroczyć granicę intymności, żeby zrobić krok w stronę zrozumienia tej postaci. [s. 13]

List to gatunek dialogiczny – opiera się na wymianie myśli między dwójgim ludzi. Tymczasem autorka często miała dostęp do korespondencji tylko jednego z piszących. Tak było choćby z listami od Artura Wekslera, Żyda, obiektu młodzieńczej miłości Szymborskiej. Podczas wojny wyjechał do Izraela, ale poetka utrzymywała z nim sporadyczny kontakt korespondencyjny jeszcze w latach dziewięćdziesiątych. Nie udało się biografce dotrzeć do listów Szymborskiej, pozostających w posiadaniu syna Wekslera, wyinterpretowuje zatem ton i treść jej odpowiedzi z reakcji adresata.

Przypuszczenia, wyobrażenia i domysły składają się na materię, którą autorka wypełnia zarówno luki w faktograficznej wiedzy o zachowaniach bohaterki w konkretnych sytuacjach, jak i braki w dokumentacji epistolarnej, będącej podstawą do rekonstrukcji hipotetycznych reakcji poetki na listy. To zatem wyzwanie archeologiczne, psychologiczne i literackie, z jakim Gromek-Ilg mierzy się na przestrzeni całej swojej opowieści. Szczególnie często podejmuje je w odniesieniu do dzieciństwa bohaterki, o którym wiadomo najmniej. Skrupulatne poszukiwania pozwoliły autorce zrekonstruować historię małżeństwa rodziców Szymborskiej, odtworzyć atmosferę jej domu rodzinnego, a nawet klimat jego okolicy w Kórniku – np. mimo luki w pamięci dorosłej Wisławy dotyczącej tamtego miejsca na podstawie gimnazjalnego brudnopisu wypracowania Nawojki stwierdzić można bez dodatkowych zastrzeżeń, iż „gładka toń jeziora i ciemna zieleń drzew oraz otaczająca je cisza obdarowały je [tj. obie siostry] w pierwszych latach życia harmonijnym pięknem” (s. 47). Następnie w opowieści o małej Ichnie biografka zauważa: „ciągle robi błędy ortograficzne, ale ważniejsze wydaje mi się to, że ma wspaniałe, pogodne usposobienie – w każdej sytuacji dostrzega jasną stronę” (s. 67). A kilka stron dalej wyjaśnia:

Życie domowe Szymborskich odtwarzane na podstawie zachowanej korespondencji składa się z wyjazdów, rocznic, świąt i imienin, nie jest to więc obraz pełny. Przechowywane w rodzinnym archiwum rysunki i życzenia są jednak tak pełne bezpretensjonalnego wdzięku, że z chęcią rezygnuje z właściwych proporcji. [s. 69]

Ten fragment – jeden z wielu autotematycznych komentarzy, układający się

w równolegle toczącą się dyskretnie narrację o pracy nad źródłami i o własnych pisarskich decyzjach – doskonale ilustruje istotę postawy autorki. Gromek-Ilłg jest czułą hermeneutką, która opowieść o Szymborskiej opiera na interpretacji źródeł pisanych oraz na swoich empatycznych wyobrażeniach. Tryb przypuszczający nie pozwala czytelnikowi o tych dwóch współbieżnych perspektywach zapomnieć. Narracja tkana z listów wymienianych między rodzicami Szymborskiej okazuje się pełna luk i znaków zapytania – wypełniają je domysły i spekulacje piszącej. Kiedy autorka rekonstruuje biografię ojca poetki, lub wysuwa własne hipotezy, używa modulantów i innych sformułowań, takich jak: „chyba”, „zapewne”, „miejmy nadzieję”, „przypuszczam”, „nie wiem”, sygnalizując niepewność co do słuszności swoich sądów. Emocjonalna warstwa opowieści o dzieciństwie poetki jest zatem w znacznej mierze owocem pracy wyobraźni autorki. Widać to zwłaszcza w tych fragmentach, gdzie posługuje się poetyką ekfrazy: nie tylko bowiem streszcza dokumenty, ale też opisuje i interpretuje fotografie, co stanowi zabieg jawnie literacki.

Podkreślić wypada zatem, że zamysł autorki daleki jest zarówno od wzorca anglosaskiej biografii, nicującej życie postaci w sposób, który odziera je z tajemnic, jak i od naukowych ambicji archiwistyki, mierzącej się z ogromem dokumentów nierozpoznanych jeszcze przez badaczy. Gromek-Ilłg nie przyjmuje postawy zawodowej archiwistki ani dokumentalistki. Przedmiotem poznania nie są tu materiały źródłowe, na podstawie których powstała książka *Znaki szczególne* – autorka nie kryje, że systematyczną pracę nad archiwum Szymborskiej pozostawia badaczom – lecz świat wewnętrzny Wisławy Szymborskiej, jej osobowość i życie psychiczne. Badanych źródeł Gromek-Ilłg nie traktuje więc z naukową systematycznością. Jest uważną oraz empatyczną czytelniczką zapisów cenionej przez siebie poetki i studiuje poprzez nie przede wszystkim historię jej wyborów życiowych. Stara się poznać jej wrażliwość, psychikę, upodobania, motywacje.

Książka *Znaki szczególne*, jak wiele innych biografii, jest równocześnie konstrukcją i reprezentacją. Ujawnia się w niej szlachetne pragnienie biografistki – dotarcia do prawdy doświadczenia, do faktograficznej materii życia, w tym także życia psychicznego poetki. A jednocześnie bardzo czytelnie rysuje się interpretacyjny charakter tej reprezentacji, która powstaje z materii precyzyjnie wyselekcjonowanej i podporządkowanej nadrzędnej myśli, że autor biografii zawsze musi stać po stronie swojego bohatera, być jego adwokatem, głosem uobecniającym osobę, która sama nie może już udzielić żadnych wyjaśnień. Można więc tę biografię czytać zarówno jako fascynującą, odkrywczą pod wieloma względami opowieść o życiu uczuciowym Szymborskiej, o tajemnicy jej niezwykłości i talentu, o przyczynach decyzji podejmowanych w młodości, popychających ją ku ideologii komunizmu, jak i jako towarzyszącą konstruowaniu tego portretu wewnętrznego autonarrację biografki, która z dbałością o zachowanie wierności intencjom przywoływanych przez siebie głosów i tekstów wypełnia luki swoją narracją. Nie stroni od interpretacji czytanych listów, bardzo często opisuje także fotografie, zgromadzone w archiwum. Owa skłonność do podsuwania czytelnikowi właściwego, nieco idyllicznego punktu widzenia zauważalna jest choćby w podpisach pod zdjęciami, jak w przypadku tego, które przedstawia sztywno upozowaną przez fotografa rodzinę Szymborskich z minami bardzo oficjalnymi, opatrzonego komentarzem: „Nawet na pozowanej fotografii widać ciepłe uczucia wiążące rodzinę”

(s. 31). Znać w tym jednym zdaniu wyraźną potrzebę budowania pogodnej wizji świata Szymborskiej, który skończył się wraz ze śmiercią jej ojca, znać też serdeczny stosunek autorki do swojej bohaterki. Gromek-Ilg dba również o szeroki kontekst historyczny i źródłoznawczy, chętnie i często korzysta ze stanu badań na temat życia i twórczości poetki.

Stałym punktem odniesienia jest dla Gromek-Ilg dzieło Bikont i Szczęsnej. Traktuje własną pracę trochę jako dopełnienie dokonania poprzedniczek, uważa jednak, by nie powtarzać ich ustaleń. Etap po etapie przypomina zatem fakty z życia poetki: dzieciństwo Marii Wisławy Anny (takie imiona nadano jej na chrzcie) w Kórniku, Toruniu, a następnie w Krakowie; przedwczesną śmierć ojca Wincen-tego, zarządcy dóbr hrabiego Zamojskiego; wojenne losy matki, Anny Szymborskiej i jej dwóch córek, a potem pracę początkującej poetki w redakcjach krakowskich czasopism literackich; małżeństwo z Adamem Włodkiem; mieszkanie w literackiej kohorcie (jak Szymborska nazywała współlokatorów) w Domu Literatów przy ul. Krupniczej 22; towarzyszącą im wtedy biedę; wreszcie – najciemniejszy fragment jej życia, gdy w 1950 roku wstąpiła do partii i dała się porwać ideologii w czasach szalejącego stalinizmu; potem bolesny dla niej rozwód z Włodkiem i kolejne miłości; podróże; w międzyczasie coroczne wyjazdy do Astorii w Zakopanem; wielomiesięczną chorobę; śmierć byłego męża, z którym łączyła ją niezwykła więź i z którym aż do jego śmierci pozostawała w przyjaźni poświadczonej przez niezliczone listy; po ostatni wieloletni związek z Kornelem Filipowiczem.

Te suche fakty – znane doskonale już wcześniej – są „portretem zewnętrznym”, biograficznym fundamentem, na którym autorka tka gęstą sieć opowieści o uczuciach, emocjach, przemyśleniach, niepokojach i cierpieniach, jakich zapis odkrywa w prywatnej korespondencji Szymborskiej. To właśnie studiując listy i inne materialne ślady, rejestruje biografka wewnętrzne przemiany najpierw małej Isi (Ich-ny), a potem Wisławy, która, choć nieczęsto mówi o swoich emocjach wprost, daje im przecież wyraz w korespondencji z bliskimi osobami. Zwłaszcza listy do Włodka, zachowane w jego archiwum, stanowią przebogate i przejmujące źródło wiedzy o tym, co autorka nazywa „biografią wewnętrzną”. Śledzi więc i interpretuje styl listów Wisłki, to, w jaki sposób zwraca się do adresatów, jak opowiada o sobie, o codziennych sprawach, relacjach z przyjaciółmi. Jest przy tym dyskretna i taktowna: ujawnia o swojej bohaterce tyle, ile pozwala jej lojalność i uczciwość wobec niej. Niezwykle wymowny wydaje się komentarz, którym opatruje niepozorne wyznanie Szymborskiej, poczynione tuż po pogrzebie Filipowicza w liście do Erwina i Gizeli Szancerów: „Teraz dopiero płaczę. Straciłam największą miłość mojego życia” (s. 534). Dwa proste zdania, pozornie beznamienne, otwierają przed czytelniczką, oswojoną ze stylem i wrażliwością poetki, bezgraniczną otchłań bólu. Gromek-Ilg komentuje i wyjaśnia te słowa, które wyrażnie ją poruszyły:

Ta nieukrywana, prosto opisana rozpacz jest dla mnie trudniejsza do ujawnienia niż wszystkie inne tajemnice Szymborskiej. W tym jednym liście przełamała swój „wstyd uczuć”, opisała wprost swoje cierpienie. [s. 535]

Lektura *Znaków szczególnych* bywa więc podwójnie przejmująca. Czytelnik śledzi nie tylko wyłaniającą się spod pióra Gromek-Ilg biografię wewnętrzną wielkiej poetki, lecz także snutą na marginesie, w cieniu, opowieść autorki o jej włas-

nych emocjach i przeżyciach, kryjących się za konkretnymi pisarskimi decyzjami i wyborami materiału, który odsłania publiczności.

Od biografa oczekuje się dziś, by był archiwistą, historykiem, interpretatorem tekstów, lecz również psychologiem, a przy tym – co stanowi warunek czytelniczego sukcesu – pisarzem, który potrafi zgromadzony materiał opracować literacko, tak by ułożył się w interesującą, barwną, angażującą emocjonalnie opowieść. Musi zatem znać się zarówno na epoce, o której pisze, jak i na psychice ludzkiej, nie sposób bowiem zrozumieć historii czyjegoś życia bez uwzględnienia wszystkich niuansów osobowości, upodobań, nawyków i setek innych detali, jakie się na nią składają. Z tego powodu jego praca jest żmudna i wymagająca, ale też balansuje on zawsze na pograniczu faktografii i fikcji. Nie dlatego, że autor celowo zniekształca dostępne informacje, lecz dlatego, że domenę jego działania stanowi ich wybór i interpretacja, podporządkowane nadrzędnej wizji, która niczym gęsta sieć oplata rozproszoną materię zgromadzaną w warsztacie piszącego, nadając jej spójny narracyjny i prawdopodobny psychologiczny kształt. I tak też należy czytać omawianą biografię.

Projektuje ona pewien szczególny typ lektury, który nazwałabym – idąc tropem poprzedniczek¹² – hermeneutyką egzystencji, nastawioną na zrozumienie osoby w całej złożoności jej bycia w świecie.

Hermeneutyczny wymiar biografii pióra Gromek-Illg jako projektu epistemologicznego i etycznego zarazem, w którym autorka podejmuje udaną próbę zrozumienia fenomenu życia swojej bohaterki, ujawnia się i w tym jeszcze, że biografka, świadoma tego, że nie ma do czynienia z faktami, lecz z ich tekstowymi reprezentacjami, musi wykazać się maestrią jako ich interpretatorka. Pracując ze źródłami, Gromek-Illg formułuje własne hipotezy, które stara się zweryfikować, konfrontując je ze stanem badań, odczytaniem innych, relacjami, wspomnieniami. Mając do czynienia z niezwykle mozaiką wątków, głosów, narracji, musi zaproponować taki punkt widzenia, jaki pozwoli jej uporządkować opowieść tak, by ta wielość materiałów ułożyła się w kompozycję, z której wyłoni się portret bohaterki. Z tego powodu autorzy współczesnych biografii nie uciekają od sięgania po teorie psychologiczne, ale przede wszystkim – nie boją się posługiwać wyobraźnią.

Autorka *Znaków szczególnych* korzysta z narzędzi i metod psychologicznych również w celu dokonania wiwisekcji subiektywnych stanów psychicznych, choć robi to dość przygodnie. Próba ustalenia wewnętrznych motywacji podmiotu jest bowiem zadaniem z całą pewnością wykraczającym poza kompetencje historyka, archiwisty czy literaturoznawcy. Gromek-Illg podsuwa zatem psychologiczny klucz do zrozumienia życia i twórczości Szymborskiej, wskazując, że pisanie było dla poetki rodzajem czynności autoterapeutycznej. Formułuje nawet śmiały pogląd, że wszystko, co trudne i bolesne, sublimowało się w jej wierszach. Hipoteza ta wydaje się niezwykle frapująca i gdyby potraktować ją jako klucz do twórczości autorki *Nieba*, wiele wierszy znalazłoby swoje nowe interpretacje.

¹² Zob. Nasiłowska, *Przełom anty-antibiograficzny*. – A. Legeżyńska, „Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem...” *Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*. „Teksty Drugie” 2019, nr 1.

Uzasadniając hipotezę o kompensacyjnym wymiarze poezji Szymborskiej, biografka zwraca uwagę na dysproporcję między trudnym, pełnym traum i negatywnych doświadczeń życiem poetki a jej pogodnym usposobieniem. Podobną tezę sformułowały Bikont i Szczęsna w drugim wydaniu swojej biografii: „Pod jej z pozoru pogodnymi wierszami zwykle kipiała rozpacz, tematy mroczne natomiast lubiła brać w nawias ironii, retorycznej figury, stylizacji”¹³.

Autorka *Znaków szczególnych* wskazuje również przykłady utworów, w których można odkryć czytelne ślady autobiograficzne, i przekonuje, że źródłem większości wierszy były osobiste przeżycia poetki. Zaglądając pod podszewkę jej oficjalnej biografii, do prywatnych listów, Gromek-Illg odnajduje mnóstwo śladów cierpienia, wynikających wprost z niełatwych doświadczeń: śmierci ojca, wojny, choroby matki i swojej powojennej biedy, wstydliwego uwiedzenia ideologią komunistyczną, miłosnych rozczarowań, wreszcie najtrudniejszego dla niej emocjonalnie rozvodu z Włodkiem i najboleśniej odczutej przez nią śmierci Filipowicza.

Związek między tym, co i jak zostało zapamiętane, a realnym oddziaływaniem zdarzeń z przeszłości na psychikę osoby jest bardzo skomplikowany. W dodatku tego, co zapamiętane i zapisane w listach, nie da się utożsamić z przeżytym. Aby zrozumieć i wyjaśnić ukryte mechanizmy psychologiczne, które umożliwiały poetce zachowanie równowagi emocjonalnej i pogody ducha, Gromek-Illg przywołuje pojęcie „rozwoju poprzez cierpienie, pokonywanie trudności” (cyt. na s. 326), stworzone przez amerykańską psycholożkę i terapeutkę Judith Viorst¹⁴. Wyjaśnia, że w owej koncepcji „chodzi o godzenie się z życiowymi ciosami i umiejętność ich pozytywnego przepracowania”. Jeśli osobie uda się przeżyć w takim nastawieniu stratę, może wejść na wyższy poziom rozwoju duchowego. „Wydaje mi się, że życie Szymborskiej mogłoby stanowić ilustrację tej teorii” (s. 326) – pisze Gromek-Illg, dodając, że uświadomienie sobie, w jaki sposób strata ukształtowała nasze życie, może stać się początkiem mądrej i rodzącej nadzieję zmiany.

Gromek-Illg powołuje się zatem na jedną z popularnych wersji narracji psychoterapeutycznych, wywodzących się z psychologii rozwojowej i szerokiego nurtu psychoanalizy z ich teoriami przepracowywania straty i pokonywania kryzysów jako warunku przejścia na kolejny etap rozwoju tożsamości. Biografka, po wielokroć pisząca o śmierci, żałobie i traumach związanych z trudnymi doświadczeniami w życiu Szymborskiej, buduje napięcie między tymi doświadczeniami a pozytywnym podejściem poetki do życia. Nieustannie krąży przy tym wokół ujęć psychoanalitycznych, z Freudowską teorią mechanizmów obronnych na czele. Zgodnie z nią, w przypadku wydarzeń traumatycznych procesy zapominania i zniekształcania przeszłości chronią przed cierpieniem związanym z bolesnym oddziaływaniem trudnych doświadczeń. Podmiot radzi sobie z nimi, uciekając się do reakcji mających niwelować cierpienie. Robi to nieświadomie, szukając zastępczych, kompensacyjnych działań, które stanowią remedium na ból straty. I rzeczywiście: wymie-

¹³ A. Bikont, J. Szczęsna, *O śmierci bez przesady i niedokończonych wierszach*. W: *Pamiętkowe rupiecie*, s. 355.

¹⁴ J. Viorst, *To, co musimy utracić, czyli miłość, złudzenia, zależności i niemożliwe do spełnienia oczekiwania, których każdy z nas musi się wyrzec, aby wzrastać*. Przeł. A. Gomola. Poznań 2000.

niane wśród nich wyparcie, przeniesienie, racjonalizacja i sublimacja mogłyby wyjaśnić sposób, w jaki poetka radzi sobie z bolesnymi przeżyciami, pisać wiersze. W sukurs psychologicznym intuicjom biografki przychodzi zatem rozległy nurt psychologii głębi i szkoda trochę, że autorka z tych możliwości nie skorzystała.

Jak ważną rolę w budowaniu systemu uzasadnień dla decyzji podmiotu odgrywa fundament teoretyczny, widać w niezwykle interesującym wywodzie Teresy Walas. Umieściła go Gromek-Illg w osobnym przypisie, w rozdziale poświęconym próbie wyjaśnienia motywacji, które skłoniły Szymborską do akcesu do partii komunistycznej. Walas, odrzuciwszy kolejno wszystkie racjonalne powody decyzji Szymborskiej, stwierdza:

wydaje się, że cechy jej osobowości: sceptycyzm, ironia, dystans, powściągliwość emocjonalna, ostrość spojrzenia [...] powinny były ją raczej impregnować na tę, jak i na inne wyraziste ideologie, z natury swej zawłaszczające, wymagające bezapelacyjnie intelektualnego i uczuciowego podporządkowania, prostackie w propagandzie, na ogół odpychające w estetyce. [cyt. na s. 622, przypis 90]

Szukając zatem innego niż zdroworozsądkowe uzasadnienia, odwołuje się do wyjaśnienia emocjonalnego i wskazuje na Włodka jako postać, która zauroczyła Szymborską i pociągnęła za sobą. I ten wybór pozostaje jednak zagadką: jakie jego cechy uwiiodły poetkę do takiego stopnia, że zrezygnowała na kilka lat z siebie i tego, co uznawała za wartości najcenniejsze: z wolności myślenia, humoru, dystansu i finezji? – pyta badaczka. Aby to zrozumieć, sięga do Jungowskiej psychologii głębi, która w podobnych sytuacjach jako przyczynę wymienia to, co pozornie jest przeszkodą. Jung opisywał psychikę ludzką jako dynamiczny konglomerat czterech funkcji, wśród których przewaga jednej (np. intelektu) prowadzi do jej zrównoważenia (tutaj: przez uczucie). W ten sposób – tłumaczy literaturoznawczyni –

u Szymborskiej właśnie we wczesnej fazie jej biografii dokonała się taka szczególna inwazja przydużonego przez intelekt psychicznego żywiołu: związek z Włodziem i wejście w komunizm były otwarciem drogi emocjom i jakościom przeciwstawnym w stosunku do tego, co dominowało w jej osobowości. [s. 623]

Gromek-Illg naśladuje ową metodę poszukiwania psychologicznych uzasadnień dla decyzji Szymborskiej, choć robi to mniej gruntownie. Przede wszystkim – eksponuje rozdzźwięk pomiędzy jej trudnym, pełnym traum oraz cierpień życiem a wrodzonym optymizmem, co prowadzi ją do sformułowania jednej z najważniejszych swoich hipotez: „Szymborska obdarzona była – jak się wydaje – wyjątkowym darem zamieniania traumatycznych przeżyć w wielką poezję” (s. 324). Parafrazując to zdanie w języku psychoanalizy: znaczy to, że pisanie pozwalało poetce przekierować negatywne uczucia i emocje na twórczą kreację.

Autorka przywołuje też wyznanie poetki: „Gdyby żył ojciec, nigdy nie wpisałabym się do partii” (cyt. na s. 623), które traktuje jako klucz do zrozumienia zarówno kontrowersyjnych decyzji, jak i wewnętrznej sytuacji Szymborskiej. Śmierć ojca uznaje bowiem – znów po Freudowsku – za przeżycie, z którym poetka nie potrafiła sobie poradzić. Brak ojca powoduje ponadto nadopiekuńczość matki i starszej siostry wobec kruchej i chorowitej Isi. Kobiety jednak nie mogą wypełnić pustki emocjonalnej odczuwanej przez dorastającą dziewczynę ani później wesprzeć jej w ważnych decyzjach. Dlatego ta uległa namowom pisarza Adama

Polewki¹⁵, a przede wszystkim Włodka, który był wówczas dla niej najważniejszym autorytetem. Żałowała tej decyzji do końca życia. Cytowany w biografii Adam Zagajewski również wskazuje na traumatyczny charakter zauroczenia stalinizmem i podkreśla, że Szymborska nigdy sobie nie wybaczyła młodzieńczych błędów. Gromek-Ilg do słów Zagajewskiego dodaje własny komentarz: „Myślę, że ani przez chwilę nie była konformistką. Dała się rzeczywiście porwać ideologii, tłumiąc swój wrodzony sceptycyzm” (s. 295).

Idąc psychoanalitycznym tropem sugerowanym przez biografkę, warto na koniec przywołać jeszcze jeden ważny moment w historii Szymborskiej, jaki uznać można za doświadczenie zwrotne, albo – używając terminów zaproponowanych przez Gromek-Ilg – przeżycie traumatogenne. Otóż w październiku 1948 na łamach „Dziennika Literackiego”, w którego redakcji Szymborska pracowała, ukazał się jej wiersz *Niedziela w szkole*. Utwór, dość długi, nasycony metaforami czytelnie nawiązujący do poetyki Juliana Przybosia, mimo swego dydaktycznego wydźwięku wywołał publiczną dyskusję, po której poetka na około dwa lata przestała publikować. Sytuacja ta była przedmiotem komentarza zarówno pierwszych biografek Szymborskiej, historyczki literatury Anny Zarzyckiej¹⁶, jak i korzystającej z prac poprzedniczek Gromek-Ilg. Najnowszy głos w tej sprawie należy do Nasiłowskiej, która odniosła się do stanowisk wszystkich komentatorek¹⁷.

Przebieg zdarzeń był następujący: po publikacji utworu do reakcji wpłynęły listy od czytelników, zarzucających poetce niezrozumiałość. Dyskusja nad wierszem Szymborskiej na łamach „Dziennika Literackiego” odbyła się w ciągu kilku dni – między 28 X a 4 XI 1948 – i rozwinęła się w spór ideologiczny o zadania i kształt współczesnej poezji. Zrekapitulowały go Bikont i Szczęsna w swojej biografii. Epizod ten poprzedził 2,5-letnie zamilknięcie poetki, które biografki tłumaczyły następująco:

Tak naprawdę nie wiadomo, jakie były powody tej przerwy w pisaniu. Może poetka zamilkła dlatego, że wyczerpała się poetyka, w jakiej pisała wiersze, a może dlatego, że pracowała już wtedy nad debiutem książkowym i mozolnie usiłowała ułożyć tomik z dorobku, który przestał jej się podobać?¹⁸

Analizująca ów spór Nasiłowska uznaje jednak takie wyjaśnienie za niewystarczające i jasno wskazuje powody przerwy w pisaniu, a przynajmniej publikowaniu, wierszy: „Została zrugana publicznie przez czytelników przy aprobacie kolegów z redakcji, która polemiki zatwierdziła do druku”¹⁹. Pouczył Szymborską otwarcie na forum również jej mąż, Włodek. Poetka, młoda i niepewna siebie, zaskoczona ideologiczną krytyką próbowała się bronić, aczkolwiek ostatecznie przyznała się do błędu. Nasiłowska dowodzi następnie, że zamieszczenie na łamach „Dziennika Literackiego” krytycznych głosów czytelników nie tylko nie było jedynie niezna-

¹⁵ Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *O powojennym debiucie i wierszowanej publicystyce*. W: *Pamiętkowe rupiecie*, s. 79.

¹⁶ Zob. A. Zarzycka, „Niedziela w szkole”. W: *Rewolucja Szymborskiej 1945–1957. O wczesnej twórczości poetki na tle epoki*. Poznań 2010, s. 130–134.

¹⁷ Zob. A. Nasiłowska, *Poetyckie początki Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2024, nr 1, s. 274–288.

¹⁸ A. Bikont, J. Szczęsna, *Wislawy Szymborskiej pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny*. Wyd. 3, zmien. i uzup. Warszawa 2003, s. 97.

¹⁹ Nasiłowska, *Poetyckie początki Szymborskiej*, s. 281.

czącym nic epizodem, lecz wywarło destrukcyjny wpływ na Szyborskiej poczucie własnej wartości. Wydarzenie to uznać można za symboliczne: redaktorzy wykreowali sytuację sądu nad redakcyjną koleżanką, która musiała publicznie tłumaczyć się ze swojej słabości do awangardowej poetyki. Dydaktyczny wymiar wiersza nie wystarczył – dydaktyzm miał się realizować środkami, jakie trafiają bez problemu do serc „zwykłych czytelników”. Jak podkreśla Nasiłowska:

Dyskusja wokół wiersza nie była błahym wydarzeniem, ale jednym z sygnałów przejścia od lewicowego zaangażowania w wersję „lekkiej”, strawnej dla wszystkich zwolenników pokoju, do „mocnej”, socrealistycznej. W tym samym czasie w prasie literackiej zaczynała się batalia przeciwko formalizmowi, a na najbliższe lata z prasy miały zniknąć [utwory] mniej skonwencjonalizowane przez ideologiczne wykładnie odwołań do drugiej wojny światowej [...]. Wszystko podporządkowane zostało wizji martyrologii narodu (traktowanego jednolicie) oraz walki klasowej i jedynie słusznym wzorom z ZSRR²⁰.

Nasiłowska odniosła się też do fragmentu książki Gromek-Ilłg, która także skomentowała historię *Niedzieli w szkole*. Przytaczając jej uwagę, że „Szyborska list ten [tj. krytycznych czytelników] dotknął i wprowadził w pomieszenie” (s. 207), badaczka uznaje ów komentarz za trafny, zarazem jednak również za bagatelizujący. Podkreśla następnie: „Publiczna dyskusja nad *Niedzielą w szkole* mocno wpłynęła na całą karierę Szyborskiej, skoro zahamowała publikację gotowego już pierwszego zbioru”²¹.

Warto jednak dopowiedzieć, że autorka w swojej biografii nie poprzestaje na zacytowanej przez Nasiłowską konstatacji. Odwołując się do pracy Zarzyckiej, analizuje na kilku stronach komentowany wiersz i zastanawia się nad znaczeniem krytyki „zwykłych czytelników” (wśród których, co tym bardziej musiało zboleć Szyborską, był nauczyciel polonista i uczniowie) na jej kolejne decyzje: „Dzisiaj nie sposób zrozumieć dramatyzmu tej sytuacji, wówczas jednak poetka mogła odczuwać całkiem realne zagrożenie wykluczeniem z grona »postępowych« literatów” (s. 210).

W przywołanym fragmencie świetnie ujawnia się postawa biografki, która po pierwsze nie ocenia, po drugie przypomina o tym, że współczesne kryteria oceny etycznej nie dają się zastosować do realiów historycznych i – co wynika z dwóch wcześniejszych – stara się zrozumieć motywy psychologiczne stojące za decyzjami jej bohaterki. To hermeneutyczne, personalistyczno-egzystencjalne podejście nie jest osadzone na żadnej konkretnej koncepcji teoretycznej. Autorka korzysta z różnych inspiracji: zarówno psychoanalitycznych, jak i feministycznych. Przyjmuje postawę empatycznej, dyskretnej i wnikliwej czytelniczki, która najstaranniej i najdelikatniej, jak tylko to możliwe, próbuje ukazywać – niejednokrotnie dramatyczne i zawikłane – kuluary działań poetki. W tym celu przytacza wypowiedzi innych, rekonstruuje sytuację, próbuje dotrzeć do opinii osób znających Szyborską. Wszystko to sprawia, że dostajemy nie tyle gotowy portret psychologiczny, co raczej

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 282. Chodzi o wydany dopiero po śmierci poetki tom *Czarna piosenka* (Kraków 2014), który zawierał wiersze z lat 1944–1948 i prawdopodobnie miał być debiutem Szyborskiej. Przyczyny zaniechania publikacji nie są jasne. Jedna z hipotez mówi, że poetka sama zrezygnowała z druku, a wpływ na to miała właśnie polemika wokół wiersza *Niedziela w szkole*, która odbyła się na łamach „Dziennika Literackiego” w 1948 roku.

cały wachlarz danych, które ukazują złożoność i komplikację historii, w której żadna z podjętych decyzji nie może podlegać jednoznacznej ocenie. Formuła „dzisiaj nie sposób zrozumieć” dobrze z kolei definiuje czytelnika, dla którego Gromek-Ilg pisze biografię. Jest to po pierwsze czytelnik nieprofesjonalny, a po drugie – tak młody, że nie tylko nie przeżył, ale też „nie potrafi sobie wyobrazić” sytuacji, w jakiej zarzut ideologicznej nieprawomyślności mógł zostać postawiony poecie na podstawie jednego wiersza, zamykając przed nim na zawsze drogę publikacji.

Na dowód tego, że tak właśnie było, Gromek-Ilg przytacza też tekst, przygotowany przez Szymborską na dziesięciolecie „Dziennika Polskiego”:

zdołałam pierwsze naprawdę poważne doświadczenie pisarskie: spotkałam się z surowym osądem zwykłego czytelnika, który [...] chce po prostu rozumieć czytane wiersze, a rozumiejąc – przeżywać je jak swoje własne. Po tej dyskusji nie pisałam prawie dwa lata. Wiedziałam już, że trzeba pisać inaczej, zupełnie inaczej²².

Milczenie zakończyło się całkowitą zmianą języka: nowe utwory powstały już w poetyce socrealistycznej. Równie ważne dla zrozumienia dalszej drogi poetyckiej Szymborskiej jest to, co napisała w kolejnym zdaniu:

Staralam się potem osiągnąć przynajmniej to, aby moje następne wiersze – mniej lub bardziej udane – nie spotkały się już więcej z najbardziej chyba druzgocącym dla autora wyrokiem: nie rozumiemy²³.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można zatem stwierdzić, że wydarzenie z 1948 roku zaważyło na kształcie całej twórczości autorki *Ludzi na moście*. Po epizodzie socrealistycznym nie wróciła już do poetyki awangardowej, wypracowując idiom poetycki, który od pierwszej lektury „chwycił za serce” czytelników. Słusznie więc Nasiłowska uznała ówczesną dyskusję za rodzaj doświadczenia zwrotnego w biografii Szymborskiej. Konkluzja wywodu literaturoznawczy jest jednoznaczna:

Ciągnięcie jałowego tematu publicznej oceny *Niedzieli w szkole* dyscyplinowało nie tylko autorkę, ale także wszystkich adeptów pióra. Z morałem: można być miłą i ładną kobietą, a nawet żoną – nikomu się nie upieczę²⁴.

Tym samym Nasiłowska traktuje ten moment jako kluczowy w młodzieńczej biografii poetki: publicznie poniżona i zawstydzona postanawia się ugiąć i poprawić, co, jak wiemy, oznacza przyjęcie schematycznych rozwiązań narzuconych przez socrealistyczny postulat powszechnej dostępności, przede wszystkim zaś – światopoglądowej prawomyślności. „I chyba nie jest nadużyciem biograficznym wiązanie kryzysu twórczego Szymborskiej z zewnętrznymi, a nie wewnętrznymi okolicznościami” – kończy badaczka rozważania o przyczynach zamilknięcia w 1948 roku i zaniechania publikacji przygotowywanego tomu²⁵.

To wniosek historyczki literatury, ale też osoby obdarzonej wrażliwością feministyczną, która decyzję poetki tłumaczy m.in. wpływem opresyjnej kultury pa-

²² W. Szymborska, *Kochany „Dzienniku Polski”*, „Dziennik Polski” 1955, nr 20, s. 10.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Nasiłowska, *Poetyckie początki Szymborskiej*, s. 285.

²⁵ *Ibidem*, s. 287.

triarchalnej, wymuszającej na niej rezygnację z samodzielnych poszukiwań artystycznych i patronatu Przybosa.

Tymczasem w nieuwzględnionym przez Nasiłowską fragmencie rozważań Gromek-Ilłg na temat przyczyn tej niepojętej zmiany w nastawieniu poetki, która nie tylko zaczyna pisać wiersze socrealistyczne, ale wstępuje do partii i staje się gorliwą, zaangażowaną ideowo komunistką, biografka, zadając sobie pytanie o przyczyny tego zwrotu, nie przystaje na jednoznaczne, kategoryczne rozstrzygnięcie. Wskazuje natomiast na kwestie w zasadzie przez Nasiłowską przemilczane: na śmierć ojca, który byłby powstrzymał Szyborską przed popełnieniem owego błędu oraz na rolę uczucia do Włodka, które – mówiąc wprost – odebrało poetce zdolność krytycznego myślenia. To, co Gromek-Ilłg bardzo ostrożnie ujmuje w nawias swoich przypuszczeń i domysłów, jednoznacznie i wprost nazywa cytowana wcześniej Walas.

Gromek-Ilłg również proponuje własną hipotezę dotyczącą przyczyn twórczego zamilknięcia. Nie przyjmuje jednak, że zdecydował o tym krytyczny list od czytelników, lecz raczej to, co było skutkiem bolesnej polemiki. Uznając ideową słuszność pisanego wiersza dla „prostego człowieka”, Szyborska zdała sobie bowiem sprawę, iż musi pisać inaczej, a to znaczy zgodzić się na „utrata języka” (s. 211) przejętego od awangardy, który uważała za swój. Najpewniej rezygnacja z niego sprawiła, że poetka „popadła w konflikt wewnętrzny, i to raczej skutkiem tego było zamilknięcie” (s. 211).

Różnica między proponowanymi przez obie autorki uzasadnieniami jest zatem kapitalna. Gromek-Ilłg zakłada, że naiwna wiara w ideowe przesłanki komunizmu, wzmocniona miłosnym zaślepieniem, spowodowała najpierw utratę języka, który poetka uznała za niewłaściwy, a następnie – podsunęła jej gotowy wzorzec pisania. Tymczasem Nasiłowska nie dopuszcza możliwości, że Szyborska decyzję o przyjęciu nowej estetyki i światopoglądu podjęła dobrowolnie. Badaczka dostrzega w tym procesie skutek zewnętrznej presji: sytuacji politycznej, redakcyjnych kolegów, wreszcie męża, którzy niepewną własnych racji kobietę zmusili do zaakceptowania obowiązujących twardych reguł. Opowiadając się po stronie zewnętrznych przyczyn zmian w postawie poetki, tym samym odmawia jednak poetce sprawczości. Gromek-Ilłg ową sytuację opisuje w kategoriach wewnętrznego, dramatycznego konfliktu racji.

Umieszczone w podtytule książki Gromek-Ilłg sformułowanie „biografia wewnętrzna” sugerować mogłoby skupienie się autorki wyłącznie na tajnikach tego, co związane z „życiem wewnętrznym” – psychiką i duchowością, wyznawanym systemem wartości oraz budowaniem uzasadnień i motywacji dla decyzji, które znajdują realizację w widocznych działaniach. Tymczasem w praktyce granice wnętrza oraz zewnątrz ulegają zatarciu; opowieści faktograficznej o biegu życia osoby nie sposób oddzielić od analizy jej osobowości. Wie o tym doskonale również autorka omawianej książki. Użyty w podtytule przymiotnik nie ma być chyba zresztą wcale precyzyjnym terminem, Gromek-Ilłg nie wyjaśnia jego konotacji. Należy zatem traktować go raczej jako znak szczególny autorskiej perspektywy, odmiennej od tej, którą przyjęły Bikont i Szczesna, a także jako rodzaj zachęty i obietnicy złożonej czytelnikowi, że lektura odsłoni przed nim dotąd nieznaną, ukrytą część życia Szyborskiej.

Gromek-Illg nie stworzyła pracy o aspiracjach naukowych, lecz rzetelną, doskonale napisaną biografię – dzieło o migotliwym, hybrydycznym statusie, zawieszone pomiędzy hermeneutyką egzystencji a literaturą. Pragnie (mówiąc najprościej) lepiej poznać i zrozumieć Szymborską i do takiej samej postawy zachęca swojego czytelnika. Sięgając po książkę, powinien on zatem nastroić się na uważne, empatyczne czytanie: opowieści biografiki, cytowanych przez nią listów, dających namiastkę obcowania z intymnym światem poetki, wreszcie wierszy, które – i to bodaj największa zasługa pracy Gromek-Illg – odzyskują, przyćmioną przez popkulturę popularność, egzystencjalną głębię oraz autobiograficzną więź z poetką. Ponieważ – i konkluzja ta nie powinna być dla nikogo zaskoczeniem – lektura biografii wewnętrznej Szymborskiej pokazuje, że cały zachwyt i rozpacz, których drobne ślady tropi autorka w prywatnej korespondencji poetki, można odnaleźć w jej wierszach.

Książka *Szymborska. Znaki szczególne* ukazała się w szczególnym momencie: na wciąż wzrastającej w Polsce fali zainteresowania biografistyką, ale też w czasie, gdy kultura popularna w coraz większym stopniu spłaszcza odbiór dzieła poetki, sprowadzanego do chętnie cytowanych złotych myśli, puent i sentencji. Publikacja biografii, komplikującej, a przede wszystkim pogłębiającej perspektywę, z której można czytać wiersze noblistki, stała się zatem szansą na powrót do jej twórczości.

Abstract

ELŻBIETA WINIECKA Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-8267-2219

INTERNAL BIOGRAPHY BETWEEN HERMENEUTICS OF EXISTENCE AND LITERATURE

The article discusses Joanna Gromek-Illg's biography of Wisława Szymborska entitled *Szymborska. Znaki szczególne. Biografia wewnętrzna* (*Szymborska. Distinguishing Marks. An Internal Biography*). The reviewer situates the book in the contexts of biographical writing and methodological transformations in contemporary humanities. She also pays attention to the hermeneutical dimension of Szymborska's latest biography as to both epistemological and ethical project.

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 CXVII, 2026, z. 1, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2026.1.16

MIECZYŚLAW JANOWSKI Rzeszów

SPROSTOWANIE

Wielce Szanowni Państwo,

Dotarł do moich rąk „Pamiętnik Literacki” z roku 2011 (zeszyt 2), w którym zamieszczony został (na s. 251–257) tekst wspomnieniowy, dotyczący Profesora Piotra Żbikowskiego, autorstwa pani dr hab. Jolanty Kowal, prof. Uniwersytetu Rzeszowskiego.

Mimo znacznego upływu lat, przeczytałem to wspomnienie z dużym zainteresowaniem. Miałem zaszczyt znać pana Profesora i często z nim oraz jego małżonką – dr Lucyną Żbikowską – rozmawiać, i to na różne tematy. Jako ówczesny prezydent Rzeszowa z wielką radością przyjąłem i wspierałem inicjatywę uhonorowania prof. Żbikowskiego prestiżową Nagrodą Miasta Rzeszowa (nazywaną często Nagrodą Prezydenta Rzeszowa). Tak się w istocie stało, prof. Piotr Żbikowski otrzymał bowiem Nagrodę Miasta Rzeszowa I stopnia za rok 1994 w dziedzinie nauki i techniki. W uzasadnieniu zawarto, zwięźłą siłą rzeczy, argumentację: „za całokształt działalności naukowej ze szczególnym uwzględnieniem wydanych książek: *Hugo Kołłątaj – więzień i poeta*, *Poezje więzienne Hugona Kołłątaja*”.

Dołączam fotografię z uroczystej gali, towarzyszącej wręczaniu Nagród Miasta Rzeszowa.



Wręczenie Nagród Miasta Rzeszowa za rok 1994. Laureaci z prezydentem Rzeszowa drem Mieczysławem Janowskim. Od lewej na pierwszym planie: Krystyna Świerczewska, Jan Kaznecki, Mieczysław Janowski, prof. dr hab. Piotr Żbikowski, prof. Klemens Gudel

We wspomnieniu pani prof. Jolanty Kowal przywołanym na wstępie znalazła się więc błędna konkluzja, poprzedzona prawdziwym stwierdzeniem na temat rozległej aktywności pana prof. Żbikowskiego: „Profesor bardzo [...] cenił sobie wszelkie kontakty z pozauczelnianymi ośrodkami kulturalno-oświatowymi. Gościł z prelekcjami w wielu podkarpackich szkołach, bibliotekach i domach kultury. To m.in. za tę działalność otrzymał w 1994 roku nagrodę I stopnia miasta Rzeszowa w dziedzinie kultury i sztuki” (s. 253; podkreśl. M. J.).

W tekście pani prof. Kowal znalazła się jeszcze jedna nieścisłość. Otóż czytając o kolejnych etapach pracy prof. Żbikowskiego, na s. 253 (podkreśl. M. J.) znajdujemy zapis: „Tytuł profesora nauk humanistycznych otrzymał w roku 1990, a z dniem 1 VII 1999 mianowano go profesorem zwyczajnym w rzeszowskiej uczelni, która w roku 2001 uzyskała status Uniwersytetu Rzeszowskiego”.

Ta informacja nie jest precyzyjna. Ustawa z dnia 7 czerwca 2001 o utworzeniu Uniwersytetu Rzeszowskiego w art. 3 u. 1. (Dz.U. 2001 nr 73 poz. 760) zawiera zapis odzwierciedlający stan faktyczny: „Uniwersytet tworzy się z Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie Filia w Rzeszowie oraz Wydziału Ekonomii w Rzeszowie Akademii Rolniczej im. Hugona Kołłątaja w Krakowie”.

Oczywiście, prawdą jest to, że fundamentem Uniwersytetu Rzeszowskiego była Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie.

W tych dniach (20 I 2026) przypadła 15 rocznica śmierci Profesora Piotra Żbikowskiego. W mojej pamięci i w moim sercu pozostaje On jako znakomity humanista, naukowiec oraz dydaktyk – człowiek rozległej wiedzy i pełen szlachetności, zatroskany o polską kulturę i naukę.