

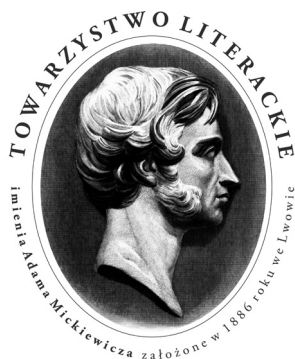
Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CXIV, zeszyt 3

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2023



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

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

Sekretarz redakcji: AGNIESZKA MAGREL

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

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

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: **erte**

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



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,
Wrocław-Warszawa 2023

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

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Lidia Kamińska, Obsesja wstępu. Wizje rozkładu a kategoria obrzydzenia w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera	5
Sabina Brzozowska, Teatr, alegoria, komercja. O „Ogrodzie młodości” Tadeusza Rittnera	25
Marian Bielecki, „Niewiadoma tedy Intencja”, czyli o tym, czego Gombrowicz chciał od Geneta	37
Elżbieta Kiślak, Między listami. Miłosz o Różewiczu – na marginesie „Braterstwa poezji”	63
Dorota Rochecka-Sembratowicz, „Miasto Sagena” – nieznaną powieść Czesława Miłosza	87
Tomasz Kunz, Poeta „w błazeńskiej czapce na głowie”. Śmieszność (u) Różewicza	119
Jacek Kopciński, W schronie słuchowiska. Dramaturgia Idy Fink	137
Marcin Czardybon, „Opowieść się opowiedziała. Tylko to było jej i moim celem [...]”. O „tetralogii polskiej” Jarosława Marka Rymkiewicza	155
Bogusław Żyłko, Rosjanie o intertekstualności	169

2. MATERIAŁY I NOTATKI

Jadwiga Goniewicz, Nieznany rękopis „Śmierci” z 1888 roku. Przyczynek do biografii Ignacego Dąbrowskiego ad fontes	189
Dorota Samborska-Kukuć, Beata Utkowska, Bezcenne reymontiana. Archiwum mecenasa Witolda Kotowskiego	199
Łukasz Własiuk, Edytorskie niepokoje. „Namiętny pielgrzym” Anatola Sterna w perspektywie materiałów archiwalnych	213

3. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Krystyna Pietrych, W tekstualnym gąszczu (nie tylko) Aleksandra Wata. Rec.: Paweł Paszek, Aleksander Wat: forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności. Katowice 2021. „Oikos”. [T.] 1	223
Adam Dziadek, Literatura polska według innego. Rec.: Maria Delaperrière, Okiem innego. Studia porównawcze o polskiej tożsamości literackiej i kulturowej. Kraków (2022)	231
Marek Błaszczyk, Hermeneutyka i egzystencja. Rec.: Michał Januszkiewicz, W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermenutyka. Poznań 2016. „Filozofia i Logika”. Nr 120	235
Magdalena Bąk, Długa podróż po Chinach. Rec.: Tomasz Ewertowski, Images of China in Polish and Serbian Travel Writings (1720–1949). Leiden–Boston (2020). „Studia Imagologica”. Volume 28	242

4. DYSKUSJE – KORESPONDENCJA

Piotr M. Pilarczyk, Kilka uwag historyka prawa o piętnastym wydaniu „Pana Tadeusza” w serii „Biblioteka Narodowa”	251
---	-----

CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

1. TREATISES AND ARTICLES

Lidia Kamińska, Obsession with Repulsion. Vision of Decay and the Category of Disgust in Kazimierz Przerwa-Tetmajer's Poetry	5
Sabina Brzozowska, Theatre, Allegory, Commercialism. On Tadeusz Rittner's "Ogród młodości" ("Youth Garden")	25
Marian Bielecki, "Niewiadoma tedy Intencja [Thus Unknown Intention]," or What Gombrowicz Wanted from Genet	37
Elżbieta Kiślak, Between Letters. Miłosz about Różewicz: On the Margin of "Braterstwo poezji" ("Brotherhood of Poetry")	63
Dorota Rochecka-Sembratowicz, "Miasto Sagena" ("The City of Sagena")—Czesław Miłosz's Unknown Novel	87
Tomasz Kunz, The Poet "in a Fool's Cap on His Head." The Comical in/of Różewicz	119
Jacek Kopciński, In a Radio Play Shelter. Ida Fink's Dramatic Works	137
Marcin Czardybon, „Opowieść się opowiedziała. Tylko to było jej i moim celem [...] [The Story Has Been Told. Only That Was My and Its Purpose (...)]." On Jarosław Marek Rymkiewicz's "Polish Tetralogy"	155
Bogusław Żyłko, The Russians about Intertextuality	169

2. MATERIALS AND NOTES

Jadwiga Goniewicz, An Unknown Manuscript of "Śmierć" ("Death") from 1888. A Contribution to the Biography of Ignacy Dąbrowski Ad Fontes	189
Dorota Samborska-Kukuć, Beata Utkowska, Priceless Reymontiana. Attorney Witold Kotowski's Archive	199
Łukasz Własiuk, Editorial Unrest. Anatol Stern's "Namiętny pielgrzym" ("A Passionate Pilgrim") in the Perspective of Archive Materials	213

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

LIDIA KAMIŃSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

**OBSESJA WSTRĘTU WIZJE ROZKŁADU A KATEGORIA OBRZYDZENIA
W POEZJI KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA**

Wyłaniający się z utworów Kazimierza Przerwy-Tetmajera poetycki obraz świata niepokoi częstymi wizjami rozkładu, jawiącego się jako wszechogarniająca destruktywna siła, której podlegają ciało i dusza, życie i śmierć, natura i poezja, a także podmiot i jego wspomnienia czy uczucia. Za nadrzędny katalizator imaginacyjnej eksplozji sensualnych obrazów, pełnych rozkładających się ciał, błotnistych przestrzeni, martwych wód i butwiejącej przyrody, uznać można doświadczany przez podmiot afekt wstrętu. Jest to zwłaszcza wstręt do siebie, u którego podstaw tkwi dojmujące poczucie braku. Szerzej pisze o tym Julia Kristeva:

Wstręt do siebie byłby szczytową postacią doświadczenia podmiotu, który zaczyna dostrzegać, że każdy z jego przedmiotów zasadza się wyłącznie na początkowej stracie, będącej podstawą jego własnego bytu. Nic lepiej niż wstręt do siebie nie wskazuje, iż każdy wstręt to w istocie uznanie braku leżącego u podstaw wszelkiego bytu, sensu, języka, pragnienia¹.

Koncepcja, zgodnie z którą źródłem wstrętu jest pierwotne doznanie braku, wydaje się szczególnie zasadna w przypadku autora takich utworów jak *Hymn do Nirwany*, *Nirvano! Pochyl ku mnie twarz matowoblada...*, *Pusty okręt*, *Pusta wyspa* czy lirycznych wyznań skierowanych do nieobecnych kobiet², w swoich impresyjnych pejzażach chętnie eksplorującego „pola puste, szare, głuche” (*Stuchacze*, P-2 178)³,

¹ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007, s. 11.

² Na temat różnego typu postaci nieobecnych kobiet w poezji Tetmajera pisałam w artykułach „Widzę cię w mych oczach / jak gdyby w jakimś przymglonym odbiciu”. *O spojrzeniu na kobiece odbicie ideału w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera* („Maska” 2019, nr 3) oraz „Śniłem cię cichą i pogodną...” *O onirycznej obecności kobiet nieobecnych w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Bolesława Leśmiana* („Ruch Literacki” 2020, z. 3).

³ Skrótem P odsyłam do wydania: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*. Warszawa 1980. Liczba po dywizie oznacza numer serii (np. P-1 = *Poezje*. Seria 1), kolejna zaś numer strony. M. Podraza - Kwiatkowska („Wędrowiec przez pustki wieczyste...” *O poezji Kazimierza Tetmajera*. „Życie Literackie” 1968, nr 24, s. 6) pisze o szczególnej roli kategorii pustki: „Dokładniejsze przejrzanie tomików Tetmajera pozwala na odkrycie w nich dużej częstotliwości tak zwanych kategorii negatywnych, oznaczających brak czegoś. Kategorii negatywnych różnego rodzaju. Niekiedy owa negacja zostaje zasygnalizowana przy pomocy zabiegów słowotwórczych, jak to ma miejsce w następujących przykładach: bezbrzeż, bezdeń, bezedno, bezkres, bezdroże, bezmierza, bezbyt, bezkształt, niebyt, bezwybrzędne, bezsłowny itp. Kiedy indziej [...] zawarta jest w warstwie semantycznej utworu: cisza, milczenie, głuchność, pustka, próżnia, martwota, nicość”.

po których snują się cienie – jedyni świadkowie wyznań osamotnionego podmiotu. Ale próby poetyckiej eksplikacji obcowania z tym, czego w istocie nie można wyjaśnić ani nazwać, nie są wyłącznie obrazowym oddźwiękiem wstępu infekującego Tetmajerowskie przeżywanie świata. Doznanie to najsilniej przejawia się bowiem we wspomnianych na początku wizjach rzeczywistości pogrążonej w rozkładzie. Gabriela Matuszek wymienia zespół motywów implikujących pojawienie się tekstowej reprezentacji wstępu:

Topika wstępu obejmuje bagnisty, lepki grunt, galaretowatość, śluzowatość, brejowatość, robactwo, smród, wrzody, pot, ropę, śluz, krew menstruacyjną, kał, mocz, ślinę, kałdun, fallus, zmarszczki, otwory w ciele, rozwarłe usta, obsceniczne ruchy itp.⁴

Wiele spośród tego typu motywów odnaleźć można w całej twórczości autora *Otchtëni*, a za najbardziej reprezentatywne przykłady ich szczególnego nagromadzenia uznać trzeba dwa najwcześniejsze tomy – pierwszą (1891) oraz drugą (1894) serię *Poezji*⁵. Upodobanie poety do motywów tanatycznych nie było wyjątkiem na tle imaginarium epoki. Tetmajer, uznawany za „głos pokolenia”, wpisywał się we wspólną dla literatury o nachyleniu dekadencckim fascynację śmiercią i rozkładem (choć należy dodać, że wcześniej interesowali się tym zagadnieniem naturaliści, a później ekspresjoniści)⁶. Co istotne, także wstęp był jednym z wyróżników dekadencckiej osobowości, odczuciem znamionym dla dekadentów, doświadczających permanentnej odrazy do świata, społeczeństwa i natury⁷.

Życie – wstrętna kochanka

Ludzka egzystencja, postrzegana przez pryzmat śmierci, przybiera w poezji Tetmajera formę gnijących zwłok. Takie obrazowanie pojawia się w zamieszczonym w drugiej serii *Poezji* wierszu *Życie*, w którym tytułowe Życie bardziej przypomina wizję śmierci ze średniowiecznych rycin o tematyce *danse macabre* czy ze słynnego *Dialogu mistrza Polikarpa ze Śmiercią* (choć wizja młodopolska pod pewnymi

⁴ G. Matuszek, *Witalizm i wstęp w literaturze modernistycznej*. W zb.: *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, U. M. Pilch. Kraków 2016, s. 63.

⁵ Zob. I. Sikora, *Droga poetycka Kazimierza Przerwy-Tetmajera*. W: *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*. Zielona Góra 2001, s. 112–115. Analizując ewolucję poetycką Tetmajera, badacz zauważa, że wiersze z pierwszej serii „w sposób emocjonalnie jednoznaczny zasygnalizowały nową modernistyczną świadomość”, drugi tom *Poezji* jest jeszcze bardziej „jednolity pod względem tematycznym, emocjonalnym i ideowym”, a utwory umieszczone w trzeciej serii stają się subtelniejsze i mniej bezpośrednie.

⁶ Jak twierdzi T. Wałasa (*Ku otchtëni. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*. Kraków 1986, s. 188), „wszystkie obrazy martwoży lub zamierającego życia wymagają wyrazistość tekstu dekadencckiego i powodują, iż jego kontur odcina się dostatecznie ostro na tle zjawisk literackich i światopoglądowych końca wieku dziewiętnastego”.

⁷ Zob. *ibidem*, s. 72: „W tekście dekadencckim nienawiść i obrzydzenie do współczesnego społeczeństwa staje się przedmiotem przeżycia, faktem obligującym świadomość do zaprojektowania jakichś dających się przyjąć zachowań”. Nieco dalej (*ibidem*, s. 85) badaczka wspomina o dekadencckim wstręcie do natury jako przyczynie kultu sztuczności: „Wybrać naturę to znaczy wybrać posłuszeństwo, podporządkować się ślepej i odrażającej sile; wybrać kulturę – to odzyskać wolność”.

względami znacząco się różni się od tej średniowiecznej, na co zwraca uwagę Wojciech Gutowski⁸).

Doznania wynikające z konfrontacji z Życiem, przybierającym formę piekielnej „upiorzycy”⁹, pierwotnie, nim jeszcze dotrą do świadomości podmiotu, manifestują się w jego ciele. Przed wstrętem pojawia się doświadczenie grozy: zwiastunem nadejścia Życia jest niepokojący chłód, kojarzący się bardziej ze sferą tanatyczną niż witalną („Wtem owiał mię chłód”, P-2 180). Nagłe odrętwienie podmiot definiuje jako przerażenie („i w przerażeniu stanąłem jak wryty”, P-2 180). Następnie zewnętrzny chłód zostaje zinterioryzowany („Krew mi się wszystka ścięła w żyłach w lód”, P-2 180). W tym momencie śmierć zaczyna infekować żywą jednostkę, rozpoczyna się nieuświadomiony, ale irracjonalnie odczuwalny proces stopniowego obumierania. Źródłem najintensywniejszych doznań staje się wszakże wizualizacja Życia. Aktywacja zmysłu wzroku wywołuje eksplozję wstrętu, a wręcz jego skrajnej formy – „śmiertelnej odrazy” do upersonifikowanej manifestacji rozkładu (toczący bohatera trąd, gnijące łachmany czy charakterystyczny dla wyobrażeń upiора trujący oddech¹⁰) i pożądania (węzowe sploty włosów, oczy „żarłoczne jak sep”):

Trąd jej okrywał trupio-żółte lica,
a oczy miała żarłoczne jak sep,
którego nigdy i nic nie zasycą.

W zmierzwionych włosach gadów wil się kłęb;
ohydna, straszna, weszła mi na drogę,
odziana w łachman gnijący i strzep. [P-2 180]

Życie z wiersza Tetmajera jest najbardziej klasyczną personifikacją wstrętu, przyjmuje bowiem postać kobiecą¹¹. Ów żeński, seksualny aspekt, spotęgowany w scenie obnażenia, budzi nekrofilskie pożądanie do żywego trupa. W mężczyźnie następuje zatem konfrontacja przeciwstawnych afektów – wstrętu (uznawanego przez Sarę Ahmed za afekt odpychania) oraz pożądania, które rzuca w objęcia obnażającej się „wiedźmy”, „upiorzycy” („Jam czuł / żądzę wśród wstrętu, rozkosz wśród cierpienia”, P-2 181):

Wstręt odciąga nas od przedmiotu niemal bezwiednie, jak gdyby nasze ciało myślało za nas,

⁸ Zob. W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 44: „W *Rozmowie mistrza Polikarpa* odrażająca postać kobiety-śmierci – jakże podobna do figury życia z wiersza Tetmajera – nie zachęcała mnicha do miłosnych igraszek, wywoływała lęk, skłaniała do przyjęcia moralistycznych pouczeń”.

⁹ Co ciekawe, zupełnie inaczej K. Przerwa-Tetmajer ukazuje personifikację śmierci:

Śmierci!
Patrzysz tak na mnie dobrymi oczyma,
nie upiór straszny, nie kościana mara,
(*Śmierć*, P-5 705)

¹⁰ Z kolei w drugiej części dyptyku tytułowa Śmierć objawia się za pomocą łagodnej, kojącej muzyki. Ł. Kozak (*Upiór. Historia naturalna*. Wyd. 2. Warszawa 2021, s. 190–192) zauważa, że jedną z cech charakterystycznych upiора był sprowadzający zarazę oddech.

¹¹ Jak pisze Matuszek (*op. cit.*, s. 64), odwołując się do ustaleń I. Kanta, F. Nietzschego, S. Freuda, G. Bataille’a i J. Kristevej: „Ciało kobiece, ze względu na otwory, fałdy, brodawki, wklęsłości i wypukłości oraz krew menstruacyjną, bardziej podatne jest na bycie wstrętnym niż ciało męskie [...]”.

w naszym imieniu. Pożądanie przeciwnie – ciągnie nas w stronę przedmiotu, otwierając nas na ciała innych¹².

Tego rodzaju starcie kontrastowych sił uniemożliwia ucieczkę, blokuje odruch obronny i energię libidinalną, wprowadza ciało w stan paraliżu. Kobięce zwłoki magnetyzują wpatzonego w nie wbrew swojej woli mężczyznę, a zbliżenie do Życia wywołuje skrajne obrzydzenie, przyrównywane do infernalnych tortur („wśród piekielnych obrzydzeń i mąk”). Według Pierre’a Bourdieu sam wstręt jest afektem prowadzącym do przeciwstawnych doznań – to „paradoksalne doświadczenie rozkoszy wymuszonej, rozkoszy budzącej odrazę”¹³.

Nieco inaczej, lecz w podobnej estetyce, poeta ukazał życie w wierszu *Widziałem wizję cudną...*, gdzie przybiera ono postać rozkładającej się mumii, wywołującej w obserwatorze wstręt i grozę. Brak tu witalistycznej energii, tak wyraźnej w poprzednim utworze: mumia jest pasywna, odpycha jedynie wyglądem. Zmumifikowane życie już nie atakuje, wstręt nade wszystko przypomina o nieustannym procesie tanatycznym, który staje się boleśniejszy w konfrontacji z drugą wizją – idealnej, bezcielesnej kochanki „pół z światła, pół z ciała” (P-4 613). Imaginacyjne zderzenie ulotnych obrazów – anielskiej kobiety i odrażających zwłok – ujawnia prawdę o ludzkim życiu, gdzie piękne marzenia o tym, co wieczne, czyste i doskonałe (jak światło¹⁴), okazują się iluzją, która znika, gdy człowiek uświadamia sobie nietrwałość egzystencji, nierozzerwalnie związanej z fizjologią umierania. Winfried Menninghaus, interpretując sformułowaną przez Mosesa Mendelssohna teorię wstrętu, zauważa, że tworzenie złudzenia „rzeczywistej obecności nieobecnego” stanowi główną funkcję piękna, wstrętność z kolei, nawet ta wyłącznie wymagowana, zawsze wywołuje doznanie prawdziwości¹⁵. Spośród dwóch wyobrażeń to „wizja straszna, sen bolesny” jest intuicyjnym odczuciem prawdy:

a owa, w zgniłe włożona spowicia,
co twarzą swoją dech w piersiach zatłumia:
to życie ludzkie – – – i ludzkie, i moje... [P-4 613]

¹² S. Ahmed, *Performatywność obrzydzenia*. Przeł. A. Barcz. „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 172.

¹³ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*. Przeł. P. Bilos. Warszawa 2005, s. 601. Zob. też *ibidem*, s. 601–602: „Wstręt jako podwójne wyzwanie rzucone wolności, ludzkości, kulturze (tej antynaturze) stanowi [...] ambivalentne doświadczenie okropnego uwiedzenia przez rzeczy odstręczające oraz rozkosz, które dokonuje swego rodzaju powszechnej redukcji do zwierzęcości, do cielesności, do żołądka i do płci, to znaczy do tego, co wspólne, a zatem popolite [...]”.

¹⁴ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Kazimierz Tetmajer – metafizyk*. W zb.: *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala. Kraków 2003, s. 17.

¹⁵ W. Menninghaus, *Wstręt. Teoria i historia*. Przeł. G. Sowiński. Kraków 2009, s. 59. Zob. też *ibidem*, s. 58: „Jako nagle i gwałtowna odpowiedź na inwazję wobec naszych narządów wstręt po prostu nie zostawia miejsca na wnikliwą a zdystansowaną analizę. Jest tyleż decydująca, co zdecydowaną reakcją, podczas gdy doświadczenie estetyczne, jak je rozumiano od mniej więcej 1750 roku, umożliwia właśnie bezdecyzyjność i nieskończoność refleksji”. W utworze Tetmajera przywołana na początku wizja pięknej, świetlistej kochanki szybko znika po pojawieniu się wyobrażenia odrażającej mumii, która stanowi dominantę wiersza i zaciera wszelkie początkowo pozytywne doznania.

Jak zauważa Martha C. Nussbaum, wchłonięcie tego, co ulega rozkładowi, prowadzi do spotęgowania poczucia własnej śmiertelności. Za odrażające uznaje się bowiem wszystkie zjawiska przypominające o podatności na proces tanatyczny¹⁶. Georges Bataille wskazuje na szczególną cechę martwych ciał znajdujących się w stanie rozkładu, cechę, która jest nadrzędnym bodźcem wywołującym u człowieka wstręt. Wbrew pozorom to nie uznanie zwłok za stadium najbliższe śmierci budzi największe obrzydzenie, tylko podświadome dostrzeżenie w nich paradoksalnego potencjału życia¹⁷. Można przyjąć, że to ów ukryty, przekraczający granice martwoty witalizm śmierci, określany przez Ewę Domańską mianem „metamorfozy nekrotycznej”¹⁸, prowokujący odruch wstrętu w zetknięciu z jej najbardziej materialnymi przejawami, staje się podstawą reakcji odwrotnej: wstrętu do życia, procesu nieuchronnie prowadzącego do ostatniego stadium, a więc do cielesnego rozkładu, w perspektywie dekadentów połączonego z unicestwieniem duszy. W poezji Tetmajera życie nie bez przyczyny jawi się jako zwłoki podlegające procesom tanatycznym, to bowiem pierwiastek witalny jest katalizatorem śmierci, nieistniejącej w odniesieniu do martwej materii. Wejście w kontakt z życiem oznacza zatem włączenie się w cykl, którego końcową fazę stanowi cielesny rozkład.

Błotnisty „wy-miot”. Pejzaż rozkładu

Aby wyrazić obrzydzenie pozbawioną celu egzystencją¹⁹, Tetmajer zazwyczaj wykorzystuje symbolikę gnijącego, martwego świata. Wstręt do siebie – wstręt, którego źródło tkwi w podmiocie – jest rzutowany na zewnątrz. Eksplozja afektu przekracza granice między wewnętrzem a zewnętrzem, odraza wylewa się na zewnątrz i przybiera postać wszechogarniających bagien, w których grzeźnie znużony wędrowiec. W jednym z listów do Ferdynanda Hoesicka poeta pisał:

kiedy się ma duszę w błocie, wtedy się i w oczach ma błoto, a nie słońce i „mórz błękity”: bo to, co z duszy idzie i duszę wypełnia, silniejsze jest niż to, co świat daje, co z zewnątrz idzie. Moje życie zalewa mi duszę błotem²⁰.

W takim ujęciu wstręt zyskuje wymiar dramatyczny, ponieważ nie pochodzi ze świata zewnętrznego, skąd można uciec, tylko z ludzkiego wnętrza – obrzydzenie

¹⁶ M. C. Nussbaum, *Hiding from Humanity: Disgust, Shame, and the Law*. Princeton, N. J. – Oxford 2004, s. 89–90.

¹⁷ G. Bataille, *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Warszawa 2008, s. 104. Zob. też *ibidem*: „Znów oto spotykam się ze wstrętną naturą i cuchnącym kłębowiskiem życia bezmiennego, nieskończonego, rozpościerającego się jak noc – życia będącego śmiercią. Pewnego dnia ten żyjący świat będzie się klebić w moich martwych ustach”.

¹⁸ E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa 2017, s. 46. Badaczka definiuje „metamorfozę nekrotyczną” jako „od-stawanie się”, przekształcanie ciała. W naturalnej formie taka przemiana przybiera postać „humifikacji”, czyli rozkładu w glebie, lub „dendryfikacji” – zamiany w drzewo.

¹⁹ M. Finkielsztein (*Nuda a wstręt. Przesyt, ennuï i wstręt do życia*). „Stan Rzeczy” 2016, nr 2, s. 65) wyróżnia dwa rodzaje wstrętu związanego z nudą, XIX-wieczną *ennuï*: wstręt do samego siebie oraz wstręt do świata.

²⁰ K. Przerwa-Tetmajer, list do F. Hoesicka, z 14 V 1895. Cyt. za: T. Januszewski, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer*. Warszawa 2015, s. 5.

staje się tak intensywne, że nie może się już w nim pomieścić. Dochodzi zatem do eksterioryzacji, a następnie do ponownej interioryzacji afektu:

płynąć przez życia mętne i cuchnące błota
 pod niebem zachmurzonym, bez gwiazd i bez słońca.
 Wiem, że błot nie przepłynę – odrzucam precz wiosła,
 i przytknąwszy powieki na dnie łodzi leżę,
 nie dbając, kędy by mnie mętna woda niosła,
 (Falsz, zawiść..., P-1 24)

Czyliżby cała ziemia była błotem,
 wszystkież by rzeczy ziemskie kalaf brud?
 (Preludia, P-2 302)

Wpatrując się w nieskończony błotnisty ocean, podmiot pragnie wyzbyć się świadomości. Ze świata skażonego projekcjami wstępu nie ma jednak ucieczki, nie sposób bowiem oddzielić się od własnych afektów. Odwołując się do sformułowanej przez Jacques'a Lacana koncepcji Realnego, Monika Bakke zauważa, że jest ono tym, czego nie można zasymilować ani przedstawić – to „sfera psychotyczna, stadium zupełnego rozpadu, braku tożsamości”, a „powroty do niej są ciągłym zagrożeniem dla każdego podmiotu”²¹. Za taki powrót wolno uznać obrazy błotnistej, amorficznego świata. Spoglądanie w „zgniłe [...] bezedno” przybiera bardziej charakter spojrzenia do wnętrza własnej podświadomości, przepełnionej pierwotnym wstętem, niż oglądania rzeczywistego otoczenia. Ową głębię sugeruje wielowarstwowość niezwykle sensualnych projekcji – widać to choćby w *Obłokach nad miastem*, w których lepkość ziemskiej powłoki jest tylko jedną ze sfer. Pod nią kryje się przestrzeń nieskończona, bagnista, grożąca wchłonięciem i roztopieniem. Odrza do życia zyskuje wymiar totalny, co prowadzi do całkowitej dezintegracji podmiotu, do jego rozpląnięcia się w podświadomie wyzwolonych imaginacjach:

w zgniłe, cuchnące spojrzałem bezedno – –
 i dzisiaj tylko mam pragnienie jedno:
 przekląć, zapomnieć!...
 (Preludia, P-2 294)

w butwielinę strawioną i zgniłą;
 galareta kleju jest powłoka,
 pod powłoką zbutwiałość przepadła,
 (Obłoki nad miastem, P-7 968)

Warto zaznaczyć, że w ujęciu poety wstętem ma charakter wszechogarniający i polisensoryczny. Obrzydzenie wzmaga się po konfrontacji z pozorną nieskończonością życia („bezedno”). Choć dominują halucynacje wizualne, Tetmajerowski imaginariusz nie jest wolny od przykrych zapachów. Rozkładające się życie odrzuca od siebie trującą, cmentarną wonią („dusi mię zgniła, wstętna woń cmentarza”, *Zasnąć już!...*, P-1 34; „ohyda mię zadusza”, *Hymn do Nirwany*, P-2 174), która zdaniem Jarosława Barańskiego stanowi pierwszą, niewidzialną oznakę informu-

²¹ M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań 2000, s. 38.

jąca człowieka o zagrożeniu²². Zapach jest duszący, ale nie prowadzi do upragnionej śmierci, lecz odpycha w głąb ciała-więzienia, tak więc nie zabija, tylko boleśnie uświadamia nieustanny proces życia. Konfrontacja z uzewnętrznionym wstrętem powoduje jeszcze większe obrzydzenie i skłania do próby odizolowania się we własnym wnętrzu. Spojrzenie w głąb duszy wywołuje jednak podobne reakcje, Tetmajer przedstawia pamięć jako cmentarz, na którym spoczywają zwłoki własnego życia („i drży, że trup w nim ohydny odżyje...”, *Pamięć to cmentarz...*, P-2 189). Widać tu nieskończony ruch podmiotu: wstręt jest uzewnętrzniany, a po zderzeniu z wyłaniającymi się z nieświadomości wizjami powtórnie uwewnętrzniany, co skutkuje ponowną eksplozją afektu. Jak zauważa Ahmed: „odczuwać wstręt to być afektowanym *<affected>* tym, co się odrzuciło”²³. Ale w przypadku Tetmajerowskiego podmiotem odrzuconym przedmiotem jest życie – coś na wskroś wewnętrznego, od czego jednostka nie potrafi się oddzielić. Właśnie niemożność separacji podmiotowej świadomości od życia i z każdą chwilą bardziej obumierającego ciała sprawia, że oddzielanie i synteza nie mogą się zakończyć. Przez to dochodzi do następujących po sobie faz projekcji oraz introjekcji afektu. Nie jest on wszakże przekazywany na inne przedmioty czy osoby: podmiot rzutuje wstręt na świat zewnętrzny, a owa projekcja prowadzi do powtórnego wchłonięcia afektu i jego introjekcji²⁴.

W wyniku opisanego procesu wszystkie elementy świata nasycają się rozkładem. Budząca odrazę ziemską wędrówka wiedzie przez „cmentarny ogród”, w którym dostrzec można jedynie niszczące szczątki roślinności („pośród spróchniałych jaworowych kłód”, *Wybiegła dusza...*, P-1 15). Staje się to bardziej intensywne, gdy poeta posługuje się antropomorfizacją. Rosnące na „cmentarzysku świata” obumarłe drzewa zostają określone jako „trup drzew uschniętych” (*Wiersze liryczne*, P-1 45). W *Wędrowcu* sad, który z daleka wydaje się idealnym miejscem odpoczynku, z bliska ujawnia zwisające z gałęzi gnijące owoce:

wtem ujrzał w dali śliczny sad,
doszedł więc doń, dobywszy sił:
gałęzie jabłek, sliw i grusz
zgięte nad ziemią wiszą tuż,
lecz mór na wszystkie drzewa padł
i owoc robaczywy był... [P-6 882]

Jak uważa William Ian Miller, drzewa owocowe same w sobie nie wywołują odrazy. Tym, co implikuje wstręt, jest przede wszystkim robactwo, którego obecność

²² Szerzej semantykę woni rozkładu analizuje U. M. Piłch (*Woni rozkładu w liryce Młodej Polski*. W zb.: *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności*. Red. W. Bolecki. Warszawa 2013. Na stronie: <https://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/won-rozkładu-w-liryce-młodej-polski-37> [data dostępu: 13 XI 2020]). Zob. też J. Barański, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*. Wrocław 2000, s. 97: „Ta fascynująca cecha zmysłu węchu polega przede wszystkim na tym, iż potrafi on uprzedzić doznaniem to, co jest niewidoczne dla wzroku, czego nie da się dotknąć, co jest niekiedy bardziej rzeczywiste niż to, co jest widoczne”.

²³ Ahmed, *op. cit.*, s. 174.

²⁴ Zob. E. van Alphen, *Afektatywne działania sztuki i literatury*. W: *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*. Red. K. Bojarska. Kraków 2019, s. 221 (przeł. K. Bojarska).

świadczy o gniciu owoców. Czynnikiem afektującym nie są zatem rośliny, tylko sfera animalna, a zwłaszcza jej elementy najbardziej pierwotne²⁵. Ujrzawszy „w dali śliczny sad”, tytułowy wędrowiec z wiersza Tetmajera czuje ulgę. Wstręt pojawia się dopiero później, gdy bohater zbliża się do drzew i dostrzega kłębiące się w owocach robactwo.

W *Sierpniowych złotych muchach* podmiot spogląda na słoneczny pejzaż przez pryzmat wstrętu do życia i zamiast podziwiać piękno letniego popołudnia, skupia się na muchach – owadach, których wystąpienie konotuje rozkład. Nie tylko one zresztą wprowadzają do otoczenia dysharmonię i stają się elementem przenoszącym z pozornie pięknego krajobrazu do wnętrza duszy pogrążonej w autodestrukcyjnych doznaniach. Kolejnym takim symbolem są zacumowane na wybrzeżu butwiejące statki, które już nigdy nie będą mogły wyruszyć w rejs:

Butwieją statki u wybrzeży,
choć się ocean pianą szerzy,
choć tysiąc wichrów na topieli
grzmi, jak na trąbach grzmią anieli... [P-6 868]

Obraz wzburzonego oceanu i wichury kontrastuje z wizją pasywnych statków toczonych zgnilizną. Choć wydaje się, że sztorm szybko doprowadzi do ich destrukcji, tak się jednak nie dzieje: statki skazane są na powolny rozkład, podobny do tego, który zachodzi we wnętrzu podmiotu lirycznego.

Przedstawiona w analizowanych wierszach deformacja świata stanowi wizję skrajnie subiektywną, wynikającą ze szczytowej dezintegracji „ja”. Według Kristeviej „wy-miot pobudza i zarazem rozbija podmiot”²⁶. Mętny, lepki i cuchnący świat, utożsamiany przez Tetmajera z życiem, jest tego rodzaju „wy-miotem”, nieudaną i niemożliwą do osiągnięcia próbą oddzielenia się od sił rozsadzających podmiot od środka²⁷, pragnieniem zanegowania energii witalnej, naznaczonej symboliką kobiecości, która ze względu na swoje telluryczne wizualizacje budzi wstręt tym większy, że posiadająca atrybuty płodności Ziemia-Matka miała zapewnić zmarłym odrodzenie²⁸.

Uczestnicy tanecznego korowodu rozkładu

Do eskalacji wizji skażonego wstrętem świata dochodzi, gdy projekcja kończy się wytworzeniem przez nieświadomość afektywnych figur²⁹. Obrzydzenie w tym wy-

²⁵ W. I. Miller, *The Anatomy of Disgust*. Cambridge, Mass. – London 1997, s. 44.

²⁶ Kristeva, *op. cit.*, s. 10.

²⁷ Jak pisze w kontekście symboliki ziemi G. Bachelard (*Ziemia, wola i marzenia*. W: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz. Przedm. J. Błoński. Warszawa 1975, s. 250 (przeł. A. Tatariewicz): „ktoś, kto boi się lepkiej materii, sam ją sobie wytwarza na każdym kroku”. W twórczości Tetmajera owa lepkość błotnistej rzeczywistości byłaby zatem wynikiem rzutowania afektów na świat zewnętrzny.

²⁸ Zob. L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Wyd. 2. Warszawa 2001, s. 65.

²⁹ Jak twierdzi G. Deleuze (*Logika wrażenia*. Przeł. M. Kędzierski. „Kwartalnik Artystyczny” 2005, nr 4, s. 96), figury stanowią wizualizację niewidocznych sił. Odnosząc się do wspomnianej koncepcji, A. Daukša (*Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji re-*

daniu jeszcze bardziej wymyka się spod kontroli, usamodzielnia się, atakuje podmiot z zewnątrz. Zacieśniający się krąg wstrętnych, gnijących postaci staje się wizualizacją niemożności ucieczki od pierwotnego wstrętu do siebie i życia, obrzydzenia pochodzącego z ludzkiego wnętrza:

Ha! Tłum okropny mar ciśnie się białych,
w szatach zwałanych ziemią i zbutwiałych,
tańczą wokół z szalonym pośpiechem,
szyderyczym w twarz mi wybuchając śmiechem

[.]

Tloczą się ku mnie ohydna gromada,
trupie swe ręce na czoło mi kładą
i spróchniałymi szczękami klekocą
najokropniejsze z wszystkich pytań: Po co!?!...

(Zasnąć już!..., P-1 34)

Wyłaniające się z imaginacji twory są na poły widmowe, zwiewne i nierzeczywiste, choć także na wskroś materialne, cielesne i zanurzone w żywiole ziemi³⁰. Rozkładowi podlega zatem nie tylko *soma*, ale też – wydawałoby się – wolna od aspektu tellurycznego dusza. Można rzec, że postaci z wiersza *Zasnąć już...* uzewnętrzniają chorobliwy wstręt trawiący Tetmajerowskie „ja”. Co istotne, owe „białe mary” wykonują szaleńczy, opętańczy taniec wokół centralnie usytuowanego podmiotu. Tego rodzaju hipnotyczny, kolisty ruch staje się obrazem witalistycznego, dionizyjskiego zatracenia, lecz uczestniczące w nim figury nie symbolizują upojenia życiem, tylko... śmiercią. Egzystencja jawi się jako wirujący, nieskończony (symbolika koła) taniec rozkładu (powraca problem tkwiącego w zwłokach potencjału życia). Krąg stopniowo się zacieśnia, projekcja powtórnie wnika w podmiot – postaci kładą „trupie swe ręce” na czole bohatera lirycznego, wizja zostaje wchłonięta przez umysł. Jak zauważa Anna Pochłódka, występujące w poezji młodopolskiej korowody widmowych mar przywodzą na myśl skojarzenia z orszakami pogrzebowymi³¹. W kreacji zjaw, uosabiających pierwotny wstręt do życia, znamionym aspektem jest również szyderyczy śmiech, uznawany przez Platona za jeden z najniebezpieczniejszych afektów³². Śmiech o złowrogich konotacjach pojawia się także w drugiej części

lacyjnej. Warszawa 2017, s. 84) pisze, że figury „jako obrazowe metafory są nośnikami tego, co afektywne”.

³⁰ Interesujące uwagi na temat powstawania projekcji psychicznych przedstawił w 1910 roku S. Brzozowski (*Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Kraków-Wrocław 1983, s. 17–18): „Każda psychika zawiera w samej sobie logikę swych postępów; gdy logika ta nie jest w stanie wytrzymać nacisku świata, psychika wytwarza sobie obrazy świata sztuczne, mające za zadanie uzasadnić ją we własnych oczach. Współczesna literatura przynosi niezmiernie charakterystyczne przykłady prawdziwych z d z i c eń duchowych, powstających stąd, że psychika wytworzona przez pewne specjalne ukształtowanie społeczno-historyczne usiłuje stworzyć sobie obraz świata, w którym mogłaby samej sobie wystarczać, samą siebie utrzymywać”.

³¹ A. Pochłódka, *Po śladach konduktu. O Młodej Polsce za pośrednictwem motywów funeralnych*. „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1, s. 114–115.

³² W wierszu Tetmajera widać tzw. śmiech dominacji, prowadzący do obniżenia pozycji osoby wyśmiewanej. Zob. R. Michałski, *Rozważania wokół platońskiej koncepcji śmiechu*. „Studia z Historii Filozofii” 2015, nr 4, s. 166: „Uwypuklony przez Platona śmiech jest śmiechem stadnym, zaraziwym,

tryptyku *Dzwony*, gdzie stanowi już nie tylko element figury wstrętu, lecz przede wszystkim samodzielną kreację alegoryczną³³:

Jak ptak wabiony wzrokiem węża,
Śmiech błędne swoje koło zwęża,
kraży i w tył się cofa, zwraca,
a jednak przestrzeń, co go dzieli
od drzew na śniegu mrocznej bieli,
jakby zmuszony skrócić – skraca.
[.]

Przez Śmiechu lód w księżycu lśnieniu,
jakby przez szybę kryształową,
Dusza i Śmierć na siebie patrzy. [P-5 737-738]

Tym razem Tetmajer dokonuje przetworzenia samego Śmiechu – doznanie audytywne zyskuje charakter wizualny. Upostaciowiony złowrogi dźwięk znajduje się w szaleńczym, obrotowym ruchu, w którym ujawnia się jego agresywna próba powtórnego wnikięcia do podmiotu. Śmiech niepokojący, ale symbolizujący aspekt witalny, zostaje jednak unicestwiony przez wstręt do wszystkiego, co wiąże się z życiem. Dlatego taneczny, ognisty wir („ogniste jego ślady”, P-5 737) zostaje nagle wstrzymany, zamrożony. Dopiero po zamianie Śmiechu w martwą lodową bryłę, po przekształceniu ruchu w bezruch i głosu w ciszę, możliwe jest zbliżenie do Śmierci – upragnionej i zapewniającej pozorny spokój. Niemniej tak bliska konfrontacja z pustką³⁴, spojrzenie na śmierć zaledwie przez cienką „szybę kryształową” budzi powtórne pragnienie życia, nawet jeśli wiąże się ono z cierpieniem, które dla dekadenta jest tożsame z egzystencją. Ucieczka przed śmiercią znów przywołuje demoniczny Śmiech. W *Dzwonach* poeta ukazuje naprzemienne przyciąganie i odpychanie (raz od życia, raz od śmierci), ruch nieskończony, powtarzalny jak charakterystyczny refren tryptyku.

„Ja”-zwłoki wobec trupów bliskich

Oprócz eksterioryzacji wyobrażeń związanych z wewnętrznym odczuwanym wstrętem częstą postawą u Tetmajera jest przyjmowanie perspektywy obserwatora wobec

wybuchającym nagle jak płomień, który zasilany paliwem ludzkich emocji wciąż od nowa rozpala się i nie daje się ugasić”.

³³ Podobnym obrazowaniem opętańczego śmiechu o mortalnych konotacjach posłużył się np. B. Leśmian w *Matysku* (w: *Poezje zebrane*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 2010, s. 338):

I wygrał, i wygrał – śmiech zmarłej dziewczyny,
O śmiechu niedobry, dlaczego się śmiejesz?
Dlaczego tak żywcem po lesie szalesz?

³⁴ W ten sposób o wizualizacji pustki w *Dzwonach* pisze U. M. Pilch (*Strach nicości – młodopolska liryka wobec kategorii braku*. W zb.: *Śmiech i strach w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku*. Red. H. Ratuszna, M. Kaźmierkiewicz, A. Łazicka. Toruń 2019, s. 44): „U Tetmajera nawet zniszczenie podlega unieruchomieniu w słupie lodu – w specyficznie zmateriaлизованей, przezroczystej i martwej nicości. Lód potraktowany zostaje jako materializacja, urzeczywistnienie pustki. Staje się ona dostępna zmysłom i w swej dostępności jest namacalnie doskwierająca, przerażająca”.

własnego śmiertelnego ciała, podlegającego nieustannym procesom rozkładu. W wierszach staje się ono przedmiotem, z jednej strony odseparowanym od duszy, z drugiej – w wykreowanym przez poetę świecie, w którym śmierć i sen dają nadzieję nie na transcendencję, lecz na niebyt i wyzbycie się uczuć, jedynym wyznacznikiem jej trwania. Choć własny rozkład jest dla podmiotu tylko wizualizacja, a nie doznaniem rzeczywistym, wzbudza intensywny wstręt, ponieważ projekcja zyskuje charakter polisensoryczny. W liryku *Jak dziwnie smutne, posepne, złowieszcze...* jednym z kluczowych symptomów postępującego rozkładu jest pojawiające się w zwłokach robactwo. Jak zauważa Barański:

Zadomowily się [robaki] na styku dwóch form percepcyjnych, wzrokowej i dotykowej: robak jest o tyle widoczny, o ile nas dotyka. Istnieje nawet wtedy, gdy jest nie postrzegany, lecz zmysł dotyku potwierdza jego obecność. Stąd pierwszeństwo doznania dotyku w ciemności, która spowija robaka, jego nieosiągalnego dla wzroku istnienia³⁵.

Uzewnętrznione wizje podmiotu lirycznego oddziałują na ciało, wskutek czego dochodzi do uświadomienia stanów afektywnych, pierwotnie wymykających się językowi. Po odczuciu własnego rozkładu podmiot potrafi już zdefiniować doznanie wstrętu, które pojawia się wobec imaginacji zwłok bliskich osób:

straszno pomyśleć, że ciało, dziś żywe,
niedługo w trumnie robactwo roztoczy.
Okropna wizja!... Naokoło wszyscy
sercu mojemu, duszy mojej bliscy,
w mogiłach swoich tak mi jasno widni,
leżą tam, tacy wstrętni i ohydni!...
Życie podaży do przekłetej mety –
jak gardzę życiem! W twarz śmierci złowroga
patrząc, szkieletom zazdroścę – – szkielety
przynajmniej śnić już o śmierci nie mogą.

(*Jak dziwnie smutne, posepne, złowieszcze...*, P-1 36)

Niezrozumiała może wydawać się zazdrość, którą „ja” liryczne odczuwa w stonku do szkieletów. Jeżeli snucie wyobrażeń o sobie jako o trupie otoczonym zwłokami bliskich wynika ze wstrętu i prowadzi do jego intensyfikacji, dlaczego podobnych doznań nie wywołuje myśl o szkieletach? Bataille twierdzi, że tego rodzaju reakcja ma charakter uniwersalny, ogólnoludzki – odrazy nie wzbudzają naznaczone martwością kości, lecz materia płynna i ciepła, materia paradoksalnie żywa³⁶. Marzeniem jest zatem stan śmierci absolutnej, w którym witalny dotyk nie będzie mógł wywoływać projekcji wstrętu wynikającej z irracjonalnego odczucia najbardziej odrażającej postaci życia³⁷. Tetmajer w *Hymnie do Nirwany* pisze:

Oto mię wstręt przepęłnił, ohyda mię zadusza,
[.]
Żem żył, niech nie pamiętam, ani wiem, że żyć muszę, [P-2 174]

³⁵ Barański, *op. cit.*, s. 36.

³⁶ G. Bataille, *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Wyd. 2. Gdańsk 2007, s. 62.

³⁷ Jak zauważa Bakke (*op. cit.*, s. 26): „Podmiot zawsze stoi nad otchłanią narodzin i śmierci, początku i końca, zbawienia i potępienia, *abject* zaś łączy go z tym wszystkim, czego *ratio* nie pojmuje i czego się wystrzega, czyli z rozpadem, przypadkowością i śmiercią; *abject* zaciera więc jasne granice między właściwym i niewłaściwym, czystym i pokalanyim”.

Wizję podobną do tej z wiersza *Jak dziwnie smutne, posępne, złowieszcze...* można odnaleźć w *Achillesie*:

Jak Dant, przez piekło kroczyłem za życia –
 a tym okropniej, że czułem rąk siłę –
 lecz w sercu wszczęły mi się pleśnie gnicia
 i żyjąc – czułem pod sobą mogiłę – –
 i te cmentarne, przytłumione wycia – –
 i te wyziewy wewnętrzne, trupie, zgniłe – –
 i to poznanie nikczemne, padalcze:
 że nie o Życie ja – – lecz z śmiercią walczę! [P-8 1161]

Życie staje się piekłem, ponieważ jest postrzegane jako niepowstrzymany proces gnicia (totalnego, połączonego z pleśnieniem). To cielesny rozkład i codzienna obserwacja postępującego obumierania są dla wykreowanego w poezji człowieka najgorszymi z możliwych kar. Kolejne uderzenia serca tylko z pozoru wyznaczają życiodajny rytm, w istocie każde z nich przybliża do śmierci, wyczerpuje witalny potencjał, a raz zapoczątkowana przemiana materii dąży do ponownego zespolenia z ziemskim żywiołem. Zdaniem Millera materia organiczna może budzić wstręt tym bardziej intensywny, im większa jest jej zdolność do życia. Śmierć przeraża nade wszystko dlatego, że nie zamyka cyklu witalnego w sposób definitywny³⁸. Aktywna walka o życie wydaje się jednak niemożliwa w kontekście skończonego procesu, którego każdą chwilę naznacza świadomość śmierci. W wierszu *W Tatrach* podmiot liryczny mówi o sobie tak:

ów trup, przez swoje nędze, ból, brud idący
 uczuwa, że mu w piersi bije serce żywe. [P-5 700]

Podmiot postrzega więc życie jako walkę z niewidzialnym wrogiem, która skazana jest na porażkę, jako powolny rozkład, nierozzerwalnie związany z okrutną świadomością finału. Pierwotny wstręt staje się przyczyną eksplozji polisensorycznych doznań. Wizje grobów atakują ciało poprzez wyobrażenia haptyczne („czułem pod sobą mogiłę”), wdzierają się do wnętrza w formie halucynacji słuchowych („przytłumione wycia”) i węchowych („wziewy wewnętrzne, trupie, zgniłe”), co potęguje wstręt do siebie, odrazę do konieczności biernego uczestnictwa w ponurej i bezcelowej farsie, na którą człowiek zostaje skazany w momencie przyjścia na świat. Jak zauważa Bakke, odwołując się do koncepcji Lacana: „W przypadku powrotu w pole porządku Realnego pojawiają się psychotyczne fantazje o rozpadzie i byciu kontrolowanym przez świat zewnętrzny [...]”³⁹.

Wyobrażenie własnego ciała jako gnijących zwłok prowadzi do rzutowania tego rodzaju wizualizacji na inne osoby. W utworze *Czemu dziś mój kochanek ze schyłym czołem...* to ciało kochanki obserwowane przez zainfekowany dekadencją chorobą wieku umysł przybiera postać złożonych do grobu zwłok, co przywodzi na myśl *Padlinę* Charles'a Baudelaire'a. Symbolicznym bodźcem wywołującym wizję rozkładu staje się róża, którą mężczyzna otrzymał poprzedniego dnia od kobiety. Widok wędnącego kwiatu ewokuje refleksję nad przemijaniem. Kierując się zasadą

³⁸ Miller, *op. cit.*, s. 40.

³⁹ Bakke, *op. cit.*, s. 24.

analogii, podmiot przenosi cechy rośliny na ukochaną. Długotrwałe wpatrywanie się w obumarły kwiat powoduje, że z jego wnętrza niejako eksploduje wizja kobiecych zwłok. Spoglądanie na rzeczywistość różę sprawia, że w zainfekowanym przez pierwotny wstręt umyśle otwiera się fantazmatyczny grób, w który podmiot coraz bardziej się zagłębia, eksplorując najmroczniejsze obszary własnej podświadomości. Jak stwierdza Menninghaus w kontekście *Padliny*: „cudowny kwiat-kobieta staje się kwiatem gnicia”⁴⁰. Niezwykle sensualny charakter rzutowanej na zewnątrz projekcji zaciera granice między jawą a uzewnętrznionym wnętrzem podmiotu:

kiedym na ten kwiat patrzył, dziwną wizję miałem –
zdało mi się, że w grobie zwłoki twoje leżą,
a grób ten się powoli przede mną otwiera,
i dźwignęło się wieko trumny nad twym ciałem.

Byłaś podobna sobie, lecz jakże zmieniona!...
Cała woskowej barwy, twe oczy błękitne
zapadły się w głąb czaszki, zamglone i szkliste;
rój robaków się wgryzał do twojego łona,
kłębił się, pożerając biodra aksamitne,
wkręcał się w twoich włosów jedwabie złociste.

(*Czemu dziś mój kochanek ze schyłonym czołem...*, P-2 184)

Największą odrazę budzi podobieństwo między pożeraniem przez robactwo ciałem a ukochaną. Choć w zwłokach z hiperbolicznym przyspieszeniem sprokowanym przez doznawane afekty zachodzi tanatyczny proces, twarz została zdeformowana wskutek stopniowego odsłonięcia czaszki, a niewidzące oczy potęgują odczucie obcości, w kobiecym trupie ciągle można rozpoznać żywą niegdyś osobę⁴¹. W umyśle podmiotu nie pojawia się nieruchomy i anonimowy szkielet, lecz ciało w trakcie procesu nicestwienia. Szczątki są w pewien sposób aktywne, co w warstwie językowej zostało podkreślone za pomocą nagromadzenia czasowników ekspresywnych („zapadać się”, „wgryzać się”, „kłębić się”, „pożerać”, „wkręcać się”). Wyobrażenie zwłok może więc atakować podmiot od wewnątrz. Jednocześnie on sam, obserwując zeksterioryzowaną wizję martwej kochanki, niejako wnika w głąb jej ciała, a spoglądanie na rozkładające się ludzkie wnętrzości potęguje wstręt⁴². Co istotne, plastyczne wyobrażenie zwłok jest naznaczone specyficznym, nieuświadomionym pożądaniem: nie bez przyczyny „rój robaków” wgryza się w łono, pożera biodra i wkręca się w sploty włosów – elementy kobiecego ciała nacechowane erotycznie⁴³. Wizja jest bardzo intensywna i prowadzi do tak gwałtownego spotęgowania wstrętu, że zahamowane zostaje pożądanie do rzeczywistej kobiety. Paradoksalnie to, co wstrętne i martwe, wabi do siebie bardziej niż klasyczne piękno.

⁴⁰ Menninghaus, *op. cit.*, s. 180.

⁴¹ Jak zauważa S. B. Miller (*Emotions of Menace and Enchantment: Disgust, Horror, Awe and Fascination*. London – New York 2018, s. 36), dwa podstawowe wyróżniki wstrętu to jego związek z tym, co sytuuje się między różnymi kategoriami, oraz uczucie obcości w stosunku do przedmiotu odrazy. Obiekty, którym da się przypisać owe cechy, mogą wywoływać wstręt.

⁴² Według W. I. Millera (*op. cit.*, s. 58) wnętrzości są w kulturze uznawane za sferę zanieczyszczoną ze względu na swoją lepkość, wilgotność i śluzowatość.

⁴³ Analogiczną zależność między wstrętem a pożądaniem zauważa Menninghaus (*loc. cit.*) w opisie rozkładających się zwłok z *Padliny* Baudelaire’a.

W obliczu tanatycznych refleksji przejmujących kontrolę nad umysłem niemożliwe staje się obcowanie z żywą kobietą. Dojmujący wstręt sprawia, że podmiot liryczny zaczyna podświadomie uznawać siebie oraz ukochaną za niemal martwe, zawieszona nad krawędzią grobu ciała, które tylko nic nieznacząca chwila dzieli od zespolenia z konwulsyjnymi ruchami pożerającego je robactwa. Jak zauważa Louis-Vincent Thomas, „trup jest pustym signifiantem funkcjonującym bez fenomenalnego podmiotu; dlatego właśnie jest obecnością, która odsyła do nieobecności”⁴⁴. Podświadomy atak imaginacji własnej oraz cudzej śmierci przez intensywne wyobrażenia prowadzi zatem do zanegowania tego, co witalne. Podobna wizja pogrzanego ciała kochanki występuje w *Elegii na wiolonczelę* – budząca wstręt przejściowość stanu, w jakim znajdują się zwłoki, zostaje tam określona jako „półspróchlina”:

Martwe w ziemi twoje kości...
Kości twoich się pytam? Twych zwłok półspróchliny? [P-7 956]

Tego rodzaju perspektywa rozkładu jest widoczna również w przypadku kontaktu z anonimowym ludzkim tłumem. W wyłaniającym się z poezji Tetmajera świecie wszystko, co istnieje, ma w sobie tylko pozorny i krótkotrwały pierwiastek życia:

[...] Zda mi się, że słyszę,
jak na zegarze życia ich życie przedzwania,
i czuję tę cmentarną przeraźliwą ciszę,
w której spoczna, rzuceni robactwu na łupy,
dziś pełni namiętności, marzeń, pożądania,
jutro nieczule, sztywne i ohydne trupy.
(*Zamyślenia*, P-2 284)

Dlatego właśnie obcowanie z żywym człowiekiem nieuchronnie prowadzi do refleksji o przemijaniu. Uruchomione zostaje myślenie antynomiami, skutkujące wytworzeniem kontrastowych fantazmatów. Imaginacje charakteryzują się większą intensywnością i plastycznością niż rzeczywistość, przejmują kontrolę nad ludzkim umysłem, a totalne zanurzenie w pierwotnym wstręcie do życia sprawia, że podmiot traci rozgraniczenie między bodźcami pochodzącymi ze zmysłów a tymi, które płyną ze świata. Odrza do przyszłego cielesnego kształtu, efektu procesu witalnego zachodzącego w człowieku, przenosi się na obecną formę, przez co życie wpisuje się w tarczę zegara odmierzającego czas do jego końca.

Odrażająca cielesność i kusząca świetlistość

Tetmajer zdradza ambiwalentny stosunek do cielesności. Z jednej strony, w jego utworach pojawia się fascynacja budzącymi pożądanie pięknymi ciałami kobiet, z drugiej – ciało jako to, co kulturowo powiązane z nieczystością, budzi pierwotny wstręt⁴⁵. Ponadto, jak zauważa Marian Stala, „wyobrażenia Tetmajera, jego świat-

⁴⁴ Thomas, *op. cit.*, s. 45.

⁴⁵ Nie jest to reakcja znana wyłącznie z dzieł Tetmajera, lecz doświadczenie głęboko zakorzenione w wyobraźni epoki. G. Matuszek (*Ciałem i krwią. O somatyzacji uczuć w twórczości Przyby-*

odczucie wyraźnie opanowane są przez widzenie ciała jako trupa, jako zwłok⁴⁶. W wierszu *Na szczytce* poeta określa je mianem „kłątwy” i „upokorzenia”, ponownie wykorzystując metaforę związaną z błotem oraz symbolikę dołu, która łączy się z brudem i upadkiem. François Chirpaz, odnosząc się do teorii gnostycznych, podkreśla:

Ciało jest materią przeciwstawną duchowi. Spokrewniona z Wiecznymi Esencjami, z istotami ze sfer niebieskich, dusza upadła w materię, ale ów upadek jest tylko chwilowy. Egzystować to powracać do tych sfer, uczyć się umierać cielesnie. Dusza może się w materii zatracić, ale ciało nie może się ponad nią wynieść. Jest ono tym i n n y m, przeznaczonym światu stawania się, spokrewnionym ze sferami piekielnymi⁴⁷.

W opozycji sytuuje się wszystko, co bezcielesne, nieskończone: sen, słoneczne światło, wiatr i bezdeń. W poemacie *Qui amant* ciała zostają nazwane siedliskiem wstrętu i brudu (P-4 648), co wskazuje na źródła odrazy promieniującej od powierzchni w kierunku ludzkiego wnętrza. To, co somatyczne, nie pozwala zapomnieć o dialektyce procesów witalistyczno-tanatycznych. Dlatego cielesne zanikanie Tetmajera uznaje za zjawisko pozytywne:

Tam ciała nikną lub stają się raczej
duchami [...] [P-4 648]

W marzeniach o pozbyciu się cielesności i rozplynięciu się w świetlistej energii zazwyczaj pojawia się wertykalna opozycja góra–dół. Wyzwolenie od wszechogarniającego wstrętu miałyby zatem odbywać się za pomocą ruchu w kierunku sfer niebieskich, natomiast ziemskie zniewolenie wiąże się z symboliką błotnistych, wypełnionych lepką materią dołów i parowów:

Dlaczegożem się zrodził! Czemuż spadłem z góry!
Komu na co potrzebny! Dla jakiej przyczyny!
Pęknij, marna pokrywko podłej ludzkiej gliny,
a ty, Geniuszu Światła, weź mnie, białopióry!
(*Myśl*, P-8 1104)

Ucieczka od odrażającej cielesności odbywa się zatem często poprzez wędrówkę po górskich szczytach. Siegające nieba, niemal rozplywające się w powietrzu wierzchołki niejako odrywają się od wszystkiego, co ziemskie. Perspektywa oddalenia i zatopienie w kontemplacji piękna natury pozwalają odseparować się na chwilę od doznania wstrętu i sensualnych wrażeń związanych z zachodzącym na dole procesem tanatycznym:

Tam żaden wiatr nie będzie wiał
z padołów trupiej woni gnicia.
(*Zachód szczytów...*, P-8 1121)

szewskiego. W zb.: *Przybyszewski. Re-wizje i filiacje*. Red. G. Matuśek. Kraków 2015, s. 32–33) w kontekście utworów Przybyszewskiego zaznacza: „W kolejnych tekstach cielesność zawsze będzie się jawić jako byt problematyczny dla podmiotu, uwierająca forma materii, która budzi sprzeczne afekty i uczucia”.

⁴⁶ M. Stala, *Rozbita dusza i jej cień. Pytanie o człowieka w poezji Kazimierza Tetmajera*. W: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*. Kraków 1994, s. 128.

⁴⁷ F. Chirpaz, *Ciało*. Przeł. J. Migasiński. Warszawa 1998, s. 7.

Górskie szczyty stanowią w wyobraźni podmiotu przestrzeń transgresji niepodległą gnilnej przemianie, odgrodzoną od spraw ziemskich tajemniczą barierą:

zamkniętych u ich stopy bram
nie przejdzie nic, co wstanie z błota.
(*Zachód szczytów...*, P-8 1121)

Czy zatem wszystko, co duchowe i transcendentne, jest wyłączone z powszechnego prawa rozkładu? Wydaje się to wątpliwe, zważywszy na występujące w pewnych utworach postaci podległych śmierci dusz, które zostały niejako wygnane z owej świetlistej sfery. Zanurzone w brudnej materii, same zostały przez to ucieleśnione i pozbawione atrybutów duchowych. Następstwem tego skażenia jest infekowanie wstrętem wymiaru transcendentnego. Takie obrazowanie również tłumaczy kategorię wstrętu do życia – wszak dusza przypomina o możliwości wiecznego trwania, a pragnący zakończenia cierpienia i zafascynowany stanami dematerializacji, niemości i braku podmiot odrzuca wszelkie ewentualne formy egzystencji:

gdy dusze, pogrążone w brud,
we własną boskość swą nie wierzą,
na kształt zaraza tkniętych trzód
mra same i zarazę szerzą...
(*Zachód szczytów...*, P-8 1121)

Postrzeżenie cielesności przez pryzmat rozkładu nie jest wszakże jedynym czynnikiem wywołującym wstręt. Podobne stany afektywne prowokuje myśl o jej związkach z płciowością i pożądaniem. W wierszu *Westalka do Apollina* kapłanka darzy miłością swoje wyobrażenie idealnej boskości, skojarzonej ze światłem („myśli twoich zorzę”, „promienny, potężny śpiew”, „tęczę twego chodu”, „żeś słoneczny”) i sferą sztuki („natchnień twoich idealny zdroj”). Kontakt cielesny prowadzi do destrukcji pięknych wyobrażeń, powodując pojawienie się konotacji związanych z błotem i zwierzęcością:

I upadłeś na pierś moją białą,
nie bóg słońca – niewolnik swych żądz,
i splamileś moje czyste ciało,
i odarłeś blask z mych złotych słońc...

Sen o tobie z moją krwią upłynął,
lecz czyś przeczuł, że padając tam,
tyś na niebie mi na zawsze zgiął,
w błoto runął z olimpijskich bram?... [P-1 43–44]

Dla *Westalki*, łączącej miłość z pierwiastkiem transcendentnym, pozazmysłowym, kontakt z ciałem, stanowiącym jej materialne przeciwieństwo, staje się rytuałem skalania, niszczącym pielęgnowaną przez nią czystość. Dotyk Apollina ewokuje wizję upadku, doznanie wstrętu przywołuje wyobrażenie zmieszania tego, co boskie, z tym, co na wskroś ziemskie. Duchowość zostaje zanegowana i wtłoczona we wszechogarniający błotnisty ocean. Jak zauważa Susan Beth Miller, wstręt może przenosić się z jednego obiektu na inny za pomocą dotyku⁴⁸. Dlatego po doświad-

⁴⁸ S. B. Miller, *op. cit.*, s. 32.

czeniu bliskiego kontaktu z cielesnością Westalka ma wrażenie, że także jej ciało zostało skalane („splamiłeś moje czyste ciało”, P-1 43). Utwór Tetmajera przełamuje jednak młodopolskie konwencje, to bowiem kobieta odczuwa wstręt do mężczyzny. Kapłanka sytuuje się bardziej po stronie duchowej niż ucieleśniony, zstępujący z nieba bóg, co stanowi ujęcie odmienne od mizoginicznych tekstów, w których kobieca seksualność stanowiła poniekąd epicentrum odraży⁴⁹.

„Pamięć to cmentarz”

Postrzeganie życia jako nieustannie zachodzącego tanatycznego procesu prowadzi do rozbudowanej refleksji nad pamięcią, w której wspomnienia (kolejny element pozornie niematerialny) zostają zwizualizowane jako zwłoki⁵⁰. W poezji Tetmajera rozkład zyskuje wymiar totalny: nie jest wyłącznie wyobrażeniem odnoszącym się do przyszłości, jego absolutnemu prawu podlegają także chwile już przeżyte. Rozpamiętywanie przeszłości wywołuje wizje czasu minionego. Symboliczną trupią postać zyskują wspomnienia zarówno negatywne, jak i pozytywne. Te wiążące się z traumą budzą przerażenie, ich chwilowy nawrót wyzwala w podmiocie lęk przed kontynuacją cierpienia. Powrót do tego rodzaju doświadczeń ma jednak charakter masochistycznego rytuału. Od owego wewnętrznego mechanizmu podmiot nie potrafi się uwolnić, podświadoma siła każe mu poszukiwać bolesnych doznań. Tomasz Swoboda wskazuje, że życie dekadenta mija na „wspominaniu, więcej – celebracji i roztrząsaniu samego życia”⁵¹. Odrzę budzi w tym przypadku nie sam „trup wspomnień”, lecz możliwość jego wskrzeszenia:

Czasem bezwiedna ją zmusi potęga,
iż płytę z grobu, choć z wstrętem, podważy:
spojrzy na zwłoki z groza w bladej twarzy,
chce odejść – stopy jej z ziemią coś sprzęga,
w grób patrzeć musi, chociaż oczy kryje,
i drży, że trup w nim ohydny odżyje...

(*Pamięć to cmentarz...*, P-2 189)

Samoistny rozkład przyjemnych wspomnień budzi natomiast smutną refleksję nad nieuchronnym zanikaniem pamięci o pięknych doświadczeniach: „Próżno tęsknota do życia go woła” (*Pamięć to cmentarz...*, P-2 189). Podmiot liryczny wiersza *W jesieni* obserwuje u siebie, że wraz z upływem czasu słabną przeżyte niegdyś pozytywne emocje. Mechanizmy pamięci prowadzą do destrukcji dawnej miłości, a sam rozpad nosi znamię wampiryczne:

ileż miłości, och, ileż kochania
umarła przeszłość z naszych serc pochłania, [P-1 16]

⁴⁹ Problem ten zostaje szeroko przedstawiony w pracy D. D. Gilmore’a *Mizoginia, czyli męska choroba* (Przeł. J. Margański. Kraków 2003).

⁵⁰ O wspomnieniach kobiet w poezji Tetmajera szerzej pisałam w artykule „W pamięci mojej złożyłem cię grobie”. *O wspomnieniowych kreacjach kobiet w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Bolesława Leśmiana* (w zb.: *Czas, przestrzeń, przemiana*. Red. A. Ścibior. Kraków 2021).

⁵¹ T. Swoboda, *To jeszcze nie koniec? Doświadczenie czasu w powieści o dekadentach*. Gdańsk 2008, s. 68.

Wydawałoby się, że w przepelnionej cierpieniem terażniejszości przeszłość mogłaby stanowić formę ukojenia, zatopienie we wspomnieniach pięknych chwil jawi się bowiem jako rodzaj przeżycia wyzwalającego. Pograżony w nieskończonym bólu Tetmajerowski podmiot nie potrafi jednak skoncentrować się na przyjemnych doznaniach, jego świadomość jest zorientowana na stany negatywne. Dlatego właśnie odwrócenie uwagi od czasu terażniejszego prowadzi do koncentracji nie na samych pięknych chwilach, ale na ich stopniowym rozkładzie w przestrzeni niepamięci. To z kolei pogłębia cierpienie i eskaluje wstręt do życia, rozumianego jako temporalny proces rozpadu, który uniemożliwia zachowanie choćby reminiscencji nielicznych momentów szczęścia.

Obrazy wszechogarniającego rozkładu są w poezji Tetmajera wyraźnie umotywowane wyłaniającą się z jego utworów dekadencją postawą światopoglądową podmiotu lirycznego. Afekt wstrętu wywiera silny wpływ na odbiór otoczenia, innych ludzi, a wreszcie na autopercepcję podmiotu, jego życia i funkcjonowania w świecie. Co należy podkreślić, źródła odrazy nie są osadzone w rzeczywistości zewnętrznej. To pierwotny wstręt do siebie, obrzydzenie koniecznością życia i cierpiąca wskutek tego świadomość inicjują eksterioryzację wizji rozkładu naznaczonych obrzydzeniem. Metamorficzny potencjał afektu prowadzi do wytworzenia wokół „ja” lirycznego przestrzeni opustoszałego cmentarzyska, w której obumierająca natura przypomina o procesie zachodzącym również w ludzkim ciele. Uzewnętrzniona wizja błotnistej podłogi, amorficzna materia, będąca jednym z najbardziej znaczących elementów owego świata, po ponownym wnikięciu do świadomości prowokuje eskalację wstrętu. Podmiot, nie umiejąc wyzwolić się od obrazów przedostających się z nieświadomości do świadomości, zamyka się w sferze swoich przeżyć. Skutkuje to pojawieniem się przerażających wizji rozkładu własnego ciała, a co za tym idzie, intensyfikacją wstrętu do samego siebie. Oprócz nakładania na otoczenie filtrów eksponujących aspekt przemijania podmiot nieświadomie wytwarza figurację wstrętu. Z ludzkiego wnętrza do świata zewnętrznego przenikają odrażające postaci: życia będącego upiorną kochanką, rozkładających się świetlistych zjaw, zwłok ukochanej czy personifikacje pojęć takich jak Śmiech z tryptyku *Dzwony*.

Ani naznaczone wstrętem otoczenie, ani głębie własnej *psyche* nie mogą przynieść ukojenia podmiotowi Tetmajerowskich wierszy. Nie ma ucieczki ze świata, w którym prawo rozkładu dotyczy w takim samym stopniu tego, co cielesne, oraz tego, co bezcielesne, w którym pojawiają się naznaczone śmiercią niematerialne zjawy. Nawet piękne przeżycia sprzed lat ulegają w pewnym momencie zatarciu, ponieważ ludzka pamięć nie jest wyłączona z powszechnego tanatycznego prawa. Wstręt w ujęciu młodopolskiego poety to afekt obdarzony wyjątkową potencją inicjowania wizji rozkładu, co powoduje, że staje się on swego rodzaju wysłannikiem śmierci, uświadamiającym człowiekowi jej budzącą grozę obecność.

Abstract

LIDIA KAMIŃSKA Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0002-5426-586X

OBSESSION WITH REPULSION VISION OF DECAY AND THE CATEGORY OF DISGUST
IN KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER'S POETRY

The paper is devoted to common in Kazimierz Przerwa-Tetmajer's poetic work visions of decay, the catalytic agent in which is repulsion experienced by the subject, in particular the one described by Julia Kristeva as „fear of the self.” The body and soul, life and death, nature and poetry, subject and its memories and feelings in Tetmajer's imaginarium are subordinated to decay—a destructive force in its nature. Most representative examples of uncommon accumulation of the motifs in question are two earliest volumes: the first (1891) and the second (1894) series of *Poezje (Poetry)*. Assumptions of affective studies are employed to interpret Tetmajer's poetry. The article also touches the following issues: repulsion to life, landscapes of decay, repulsion figures, decay of the self, repulsion of the bodily, decay of memory and memories.

SABINA BRZOZOWSKA Uniwersytet Opolski

TEATR, ALEGORIA, KOMERCJA O „OGRODZIE MŁODOŚCI” TADEUSZA RITTNERA

Tadeusz Rittner w felietonie *Z Wiednia* napisanym w 1901 roku – na przykładzie dramatów Carla Karlweisa *Der kleine Mann* i *Die neue Simson* – zdefiniował prawdziwą, niesfałszowaną „wiedeńszczyznę”, a przy okazji specyfikę wiedeńskiej publiczności, jej potrzeb i przyzwyczajęń kulturalnych, ekonomicznych i towarzyskich, publiczności unikającej niewygodnych prawd¹. Rittner skrupulatnie odnotował:

Wiedeń powiada zawsze o sobie, że ma „złote serce” – Carlweiss nigdy serca tego nie zranił, a ilekroć zdawało się, że w którejś sztuce jakby mierzył w nie prosto, tyle razy w ostatnim akcie zatrute, ostre strzały przemieniały się w strzały Amora i „satyra” Carlweissa kończyła się uśmiechem przebaczenia, a sztuka, jak się należy – małżeństwem².

Wydaje się, że autor *Sąsiadki*, trafnie unikając złośliwości, sformułował swoje spostrzeżenia o twórcy ściśle związanym ze scenami wiedeńskimi, niechętnym jakiegokolwiek prowokacji artystycznej bądź obyczajowej, oportunistycznym, niedrażnianym, piszącym sztuki *zum Lachen*, który – oddajmy prawo pointy Rittnerowi – był „zanadto wiedeńczykiem, żeby być w większym stylu artystą”³. Dobroduszość, naiwność, niewinna gra półprawd stanowiły źródło sukcesów Karlweisa na scenach Volkstheater czy Burgtheater. Zresztą Rittner – jakby dla usprawiedliwienia artystów – konstatował:

Jeżeli w Wiedniu w ostatnich czasach pojawia się ochota do wygrywania rzeczy banalnych na wybornych, delikatnych instrumentach, jeżeli aktorowie Burgu występują w *Trójce hultajskiej* Nestroya, a walc Straussa rozbrzmiewa w operze, to nie można jeszcze mówić o degeneracji opery i Burgu, a fakta takie ilustrują raczej chwilowe usposobienie całego społeczeństwa, którym nieraz w sztuce rządzi kaprys, tak jak *Fee Caprice* Burgiem, które starając się uznać, wyszukać i podnieść piękność drobnych rzeczy w sztuce, zapomina nieraz o wielkiej sztuce⁴.

Felietonista „Czasu” dostrzegł problem w „italianizacji” scen wiedeńskich – „we Włoszech nie ma właściwie teatrów, tylko są aktorzy” – polegającej na zatarciu różnic między poszczególnymi teatrami. Deutsches Volkstheater, Burgtheater, nawet Theater an der Wien, „gdzie mieszkała wesołość, muzyka Straussa i owa sław-

¹ T. Rittner, *Z Wiednia*. „Czas” 1901, nr 262, s. 1.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*. Autor przywołuje jako przykład sztukę O. Blumenthala *Die Fee Caprice. Lustspiel in drei Akten* (1901).

na czy osławiona »*Gemütlichkeit*« [...]» – zdaniem Rittnera – upodobniły się reper-tuarowo, a owa rezygnacja ze specyfiki, z przypisanego poszczególnym teatrom „stylu i ducha” wiązała się z ciągłymi zmianami w zespołach aktorskich, również z zapraszaniem trup na gościnne występy, przekształceniem teatrów w – jak to określił felietonista – „hotele teatralne”⁵.

Trudno jednak nie zauważyć, że Rittner z dużą dozą pobłażliwości pisze i o let-nim temperamencie wiedeńczyków, i o wiedeńskim przedsięwzięciu kabaretowym Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin:

Będzie to coś w rodzaju *Ueberbrettln* z wiedeńskim sosem. Der liebe Augustin nie może przynieść wiele niespodzianek tym, którzy znają inspiratorów i założycieli wiedeńskiej „nadszceny”; będzie to tylko maskarada, w której każdy będzie się starał bawić tym, czym nie jest, lecz będzie, niestety, nudził tym, czym jest⁶.

Rejestrował Rittner przenikanie się różnych zjawisk kulturowych, tak naprawdę bez wielkiej dezaprobaty pisał o kulturze popularnej i przekraczaniu granic kiczu. Rozpознаwał szyfry prowadzące do gustów wiedeńskiej publiczności. Niewymuszona, spokojna radość, wygoda i swoboda – owa *Gemütlichkeit* – i niewinność płytkiej maskarady musiały swą wszechobecnością, niejaką oczywistością uwodzić Rittnera. We fragmencie felietonu poświęconym „teatrykowi nad Wiedenką” konstatował on:

Tam mieszkała właściwa dusza wiedeńska, tam po kupletach śpiewanych przez ulubieńców wiedeńskich szumiały czasem burze entuzjazmu, a scena była echem publiczności, publiczność echem sceny⁷.

Rittner dobrze orientował się w potrzebach wiedeńskiego rynku teatralnego. W drugiej dekadzie XX wieku jego nazwisko znajdowało się na liście kandydatów na dyrektora Burgtheater⁸, toteż gdy w roku 1916 pisał – zdaniem nie tylko Zbigniewa Raszewskiego – swą najgorszą sztukę, *Ogród młodości*, płacił, jak można odnieść wrażenie, swoisty haracz rozpoznanej przez siebie widowni Burgu, publiczności trzymającej w nim abonamenty na łoża. Władysław Rabski na łamach „Kuriera Warszawskiego” przywołał istotny fragment swojej rozmowy z dramaturgiem:

Gdy mi niegdyś Rittner opowiadał treść swej nienapisanej wówczas jeszcze bajki, miałem wrażenie, że będą to melancholijne szelesty jego własnej, srebrzącej mu już włosy jesieni, rozpaczliwa tęsknota za wiosną odlatującą. Ale już wtedy rzucił mi jakieś słowo o Burgu, o jego ludziach i smaku, jakby się z czegoś tłumaczył, jakby skrzydeł lekać się zaczynał...

No! A potem dał tego króla, który ma lat 55, ale dzięki sztuce swego lekarza zatrzymał czas i stanął na 35⁹.

Warto dodatkowo przytoczyć sugestywną i godną uwagi charakterystykę autor-

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*. Podkreśl. S. B. „*Ueberbrettln*”, czyli „*Überbrettln*” – superkabaret (nadkabaret, „nadszcena”), to berliński kabaret literacki, powstały w 1901 roku.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Rittner po raz pierwszy kandydował na stanowisko dyrektora Burgu w sierpniu 1912; kolejne próby ubiegania się o to stanowisko podjął jeszcze w latach 1917–1918. Ambicję pisarza podsycały dowody uznania dla jego dokonań. Sezon teatralny 1912/1913 w tymże Burgu otwierała premiera dramatu *Lato (Sommer)* Rittnera. Spektakl odniósł sukces. Zob. P. Szarota, *Wiedeń 1913*. Gdańsk 2021, s. 201.

⁹ W. R. [W. Rabski], *Teatr „Maska”: „Ogród młodości”. Komedia fantastyczna w 4-ch aktach Tadeusza Rittnera. Ilustracja muzyczna F. Szopskiego*. „Kurier Warszawski” 1922, nr 30, s. 14.

stwa Stefana Zweiga dotyczącą Burgu jako cesarskiej instytucji: „Każdy pisarz wiedeński marzył, by wystawiano jego sztuki w Burgtheater; oznaczało to jak gdyby otrzymanie szlachectwa i związane było z szeregiem zaszczytów [...]”¹⁰.

Jeśli w przypadku *Człowieka z budki suflera*, *Don Juana* czy *Tragedii Eumeneasa*, nieco późniejszej od *Ogrodu młodości*, również zauważyć można Rittnerowską pokusę poetyczności, fantazji, romantyzmu, ale i metateatralności, to w sztuce z roku 1916 dominuje cukierkowa maskarada, zaludniona „korowodem porcelanowych figurek”¹¹, będąca prawdopodobnie aluzją do barokowej „powieści” komicznej. Paradoksalnie jednak trywialna historia o męskiej pogoni za młodością i o kobiecej determinacji w ratowaniu małżeństwa, łączącej wyrozumiałość z intrygantwem, obrazuje w uproszczeniu główne motywy, tematy i sensy solidnych dramatów realistycznych, tyle że banalne sytuacje przedstawia w mylących, baśniowych kostiumach. Ale trudno zarazem wykluczyć, iż stworzona dla Burgtheater komedia w czterech aktach jest „wołaniem do poetyczności”, formą „wywczasów po znakomitych rzeczach z codziennego życia”¹², sposobem odmłodzenia pisarstwa przez autora kojarzonego z realizmem, po prostu ukłonem w stronę ludycznej magii komercji teatralnej¹³.

Ogród młodości odniósł sukces w Burgu (porównywany do rynkowego sukcesu *Bliźnich siostr* Ludwika Fuldy), wiedeński teatr sprostął wymogom scenograficznemu, inscenizacyjnemu i technicznemu. Lekki dramat z rozsądnym happy endem trafił do publiczności teatru, w którym wcześniej oceniano przecież *Norę* (*Dom lalki*) Henrika Ibsena i zażądano od dramaturga, aby zmienił „niemoralne” zakończenie sztuki. Przypomnijmy: Burgtheater odrzucił też dramat Rittnera *W małym domku*.

Natomiast polska premiera *Ogrodu młodości* we wrześniu 1919 w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie skończyła się kląpą. Anachroniczność pomysłu Rittnera opisał Tadeusz Boy-Żeleński:

Był król. Taki król z bajki: dobry i stary. Ale ten król zbuntował się przeciw tradycjom bazarzy: nie chciał być stary. Przy pomocy swego lekarza stworzył sobie eliksir młodości, dzięki któremu włos jego nie siwiał, a twarz nie miała zmarszczek. I dusza (o co, niestety, łatwiej) pozostała młoda; toteż tłukła się w biednym, starym królu i nie dawała mu spokoju. Jakkolwiek kochał żonę Biankę, piękną mimo dorosłego syna, dobrą i wierną, trapiły go niespokojne sny: śniły mu się jakieś kwitnące, pełne zapachu ogrody, jakieś niescałowane dotąd usta; i śnił mu się on sam, ale taki, jakim był niegdyś, jurny, szumny, niespożyty. Puścił się tedy król w podróż, przez góry i rzeki, aby szukać przygód, a w nich dawnego siebie; napotkał młode, śliczne dziewczę. I wobec talizmanu prawdziwej młodości jego talizman okazał się czczą złudą: dobry król uczył się starym, i, z białym jak mleko włosem, wrócił do kochającej go zawsze królowej. [...]

Oto treść symbolicznej komedii Rittnera.

I był pisarz dramatyczny. Stary i dobry. Stary nie wiekiem, ale myślą, doświadczeniem, kunsztem swego rzemiosła. I był stary, gdyż był dzieckiem swojej epoki, ach, jak bardzo starej epoki, która więcej żyła w mrokach bibliotecznych niż na swobodzie hal i łąk; więcej poila się atramentem, niżeli rosą polnych kwiatów; która zanim cokolwiek zdąży odczuć, już wie, jak to samo czuli inni, począwszy od Hin-

¹⁰ Cyt. za: Szarota, *op. cit.*, s. 201.

¹¹ W. Pr. [W. Prokesch], *Teatr Miejski im. Słowackiego*. „Nowa Reforma” 1919, nr 357, s. 1.

¹² Z. Jachimiecki, *Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego*. „Ogród młodości”, komedia Tadeusza Rittnera. „Głos Narodu” 1919, nr 221, s. 2.

¹³ Dostrzegalne jest podobieństwo konwencji między sztuką Rittnera a operą R. Straussa z librettem H. von Hofmannstahla *Kawaler srebrnej róży* (prapremiera: 1911). Odnosząca ogromne sukcesy na europejskich scenach komedia opierała się na schemacie bogatej intrygi miłosnej z ukrywaniem się, przebierankami, sekretnymi schadzkami i pogonią za młodością.

dusów i Greków, aż do symbolistów i futurystów. I, przy pomocy swego wielkiego talentu, pisarz ów stworzył eliksir, dzięki któremu płodził dzieła; utwory żywe i młode. Ale temu pisarzowi to nie wystarczało: zapragnął sam być młodym; zapragnął wyjść z kręgu plotek i konszachtów swego dworu i iść hen, w uroczy i świeży świat baśni; chciał, aby serce jego zabiło naiwnym wzruszeniem i aby tym samym młodym wzruszeniem zadrgało łono tej najmiłszej, tej jedynej – poezyi!

Tym pisarzem jest Tadeusz Rittner, a *Ogród młodości* można by pojąć jako mimowolną satyrę na niego samego i na... komedię jego *Ogród młodości*¹⁴.

Lektura dramatu – którego akcja rozgrywa się na zamku oraz w malowniczym dworze otoczonym różanym ogrodem, a bohaterami są Król Artur, Królowa Blanka, ich syn Konrad, Sylwiusz będący lekarzem Króla oraz Laura, dawna miłość Króla, i Juliana, jej 16-letnia córka – pozostawia, zwłaszcza w aktach pierwszym i czwartym, wrażenie sztuczności, nieprzystawalności „barokowych” dekoracji do realistycznych dialogów. *Ogród młodości* otwiera banalna, ale i dosyć prawdziwa scena małżeńska: sankcjonująca stereotypy demonstracja damsko-męskiej gry, której reguły wydają się od lat uporządkowane i sprawdzone przede wszystkim – takie można odnieść wrażenie, czytając dramat – doświadczeniami pokoleń kobiet. Pozornie tylko upodrzedniona Królowa, starająca się czytać w myślach niespokojnego Króla, stanowi dosyć konwencjonalny model żony „lampartującego się” męża. W tym „bajkowym” dramacie Rittner pozostaje baczny obserwatorem ludzkich zachowań, a jego spostrzeżenia obejmujące damsko-męską grę gestów, spojrzeń i domowych intryg wpisują się w schemat spostrzeżeń badaczy realizmu i naturalizmu. Pasywna kobieta – Królowa – tak naprawdę w sposób mistrzowski rejestruje spojrzenia mężczyzny, czyta jego intencje, jest, sięgnijmy po podpowiedź Krystyny Kłosińskiej, „owym »miejscem«, z którego można widzieć patrzeć Innego”¹⁵. W tekście pobocznym dramatu czytamy:

Królowa siedzi beczynnynie spoglądając niekiedy jakby ukradkiem na Króla, który chodzi niespokojnie, zamysłony, tam i z powrotem. Przez jakiś czas niema gra. [R 1¹⁶]

Król nie patrzy już na żonę. Owo niedostrzeżenie jej wynika po prostu z narcyzmu, uruchamiającego w dramacie wymiar komiczny. Rittner stworzył przejawskrawiony portret mężczyzny niedojrzałego i egocentrycznie skupionego na samym sobie, który bezmyślnie zadaje kobiecie cierpienie swą obojętnością¹⁷, w zamian wręcz maniakalnie, z rosnącym niepokojem śledzi własne odbicie w lustrze. Pisarz nie pozostawił miejsca na niedopowiedzenia, co akurat wydaje się chwytem trafionym, generującym potencjał humorystyczny i uruchamiającym maszynę interpretacyjną. Kwestie Króla to miałka autoanaliza własnej cielesności, zdekomponowanej na fragmenty – włosy, zęby, zmarszczki, oczy – i sprowadzonej do młodzieńczej jurności. Antynomiczne zestawienia młodości i jesieni życia (również młodości udawanej, fałszywej) ze starością mentalną, jak to ma miejsce w *Czerwonym bu-*

¹⁴ Boy [T. Boy-Żeleński], „*Ogród młodości*” T. Rittnera. „Czas” 1919, nr 239, s. 2.

¹⁵ K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, s. 40.

¹⁶ Skróttem R odsyłam do: T. Rittner, *Ogród młodości. Komedia w 4 aktach*. Mpis. Bibl. Ossolineum, nr inwent. 12262/III. Liczby po skrócie wskazują numery kart. W cytatach uwzględniłam naniezione przez autora poprawki interpunkcyjne i leksykalne.

¹⁷ Tworzy zatem Rittner odwróconą sytuację, zwykle bowiem to patrzeć sprawia ból, obnaża, reifikuje.

kiecie, to motywy powtarzające się w twórczości Rittnera, lecz dopiero w tej sztuce można usłyszeć jednoznaczną deklarację:

KRÓL: [...] dałbym chętnie nasze dwie korony, przepraszam, także i twoją, za dwa lata młodości. [R 4]

To jasne, że Król myśli o dodatkowych dwu latach młodości tylko dla siebie. Rittner uniknął melodramatyzmu i patosu. Zbudował nieskomplikowaną, papierową postać niesympatycznego mitomana, w finale sztuki poskromioną przez wytrwałą, wyrozumiałą i po prostu sprytną żonę:

KRÓL: [...] jestem jeszcze za młody na takiego syna. (*wspaniałomyślnie*) No i ty poniekąd. [...]

KRÓLOWA: (*z uśmiechem*) Sam jesteś jeszcze królewiczem. [R 6-7]

Królowa chytrze toczy grę z mężem, szermuje sentencjami godnymi staromodnego wzorca żony idealnej: „Moja młodość to mój Artur” (R 2), „Zdaje mi się, że nie potrzebujesz cudownych środków, bo jesteś zawsze takim, jakim byłeś” (R 3), „Tak, jeśli inaczej być nie może, radzę dalszą podróż. Tak jak chce mój król” (R 5). Podszyte mieszaniną smutku i rozsądku kwestie Królowej przeplótł Rittner z naiwnymi eksplozjami narcyzmu Króla:

KRÓL: Czy mam zmarszczki? Nie? Więc powiedz, co cię razi? [...] Co się we mnie zmieniło?

KRÓLOWA: Ależ nic, nic takiego, co mógłby spostrzec ktoś obcy. Tylko twoje serce.

KRÓL: Ach, serce –

KRÓLOWA: Zmieniło się tak, że aż przykre.

KRÓL: Uspokój się, Blanko. Serce moje kocha cię. Jeżeli mówiłem do ciebie ostrzej, gwałtowniej niż zwykle, zapomnij o tym zaraz. To nic. Jesteś moim wszystkim, moją panią, królowa. – Czy nie ma tu gdzie zwierciadła? Nie, siwym nazwać mnie nie można. [...]. [R 4]

W realistyczną międzyludzką relację wprowadził autor motyw snu, pozornie neutralizującego trywialną dwuznaczność męzowskich intencji, snu Króla o „ogrodzie młodości”, o tajemniczej kobiecie z dawnych lat:

KRÓL: [...] Ta kobieta to szczegół podrzędny. Tylko drobny epizod, nic więcej. Zresztą, w rzeczywistości nic między nami nie było.

KRÓLOWA: Nic?

KRÓL: Nie. Wieraj mi, jakoś tak się złożyło, że nigdy...

KRÓLOWA: Może właśnie dlatego śnisz o niej tak często? [R 3]

Wprowadzenie tematu śnienia do komedii wyznacza linię dramatyczną i uruchamia akcję romansowo-przygodową. Baśniowa, naiwnie pretekstowa, wydawać by się mogło, nieprawdopodobna motywacja działań pary protagonistów, z jednej strony, rozprzega porządek realistyczny dramatu, z drugiej zaś – wprost przeciwnie: pokazuje po prostu nieograniczoną zdrowym rozsądkiem męską zdolność do konfabulacji, aby spełnić pragnienie o użyciu, a także kobiecą umiejętność wpisania się w każdą, nawet najbardziej absurdalną narrację w imię obrony szańców małżeństwa. Obiegowe, staroświeckie, powierzchowne poglądy Rittner splótł z podszytym lekką ironią wątkiem onirycznym oraz jawnie literackimi akcesoriami: królewskim sztafżem, motywem zwierciadła i peregrynacji do ogrodu młodości. Niepoprawny uwodziciel ruszy oczywiście w podróż w poszukiwaniu pożądanego i użycia, wtórować mu będzie lament dam dworu, ale zapobiegliwa żona wyśle za nim ich

syna, Konrada, wejdzie również w komitywę z medykiem Sylwiuszem, aplikującym wszak Królowi eliksir młodości. Zakończenie tej nieco farsowej etiudy na temat małżeństwa jest zatem przewidywalne.

Nośny i literacko, i teatralnie motyw starzejącego się światowca oraz „walki, jaką podejmuje męskość w przededniu nadchodzącego zmierzchu [...]”, zamienił Rittner w „barokową” maskaradę: „żeby się podobać” – przede wszystkim wiedeńskiej publiczności¹⁸. Recenzenci wskazywali antenatów Rittnerowego Króla: Fausta i Don Juana. Jednak nie uszła ich uwadze – zwłaszcza po premierze w Teatrze „Maska” w roku 1922 – mieszczańska podszełka komedii. Ze swadą pisał Zygmunt Kisielewski:

Tę pradawną, gorzka jak prawda, że gdy siwe włosy zaproszą głowę, nie wypada myśleć o pensjonarkach, sentencję, obserwację podniósł poeta na poziom fantastyczności. Uczynił to wcale prostym i tak samo starym sposobem. Tatusia zamienił na króla, mamę ustroił na królową, panicza na królewicza. Ten środek pozwolił mu [tj. Rittnerowi] sztukę z poziomu mieszczańskiego wznieść na koturny królewskie, olśnić barwami strojów, oczarować blaskiem dworu, a wszelkim rekwizytom urzędowej poezji błysnąć świeżością. Rzetelny obserwator ludzkich słabości z podejrzliwej i chytrej połowicy, która np. w szatach pani Dulskiej wyglądałaby bardzo pospolicie, uczynił pełną taktu i godności damę. Pensjonarka Julia pachnie tu niby kwiatek rajski, nieprzypominający zwykłej pensjonarki¹⁹.

Trudno nie przyznać Kisielewskiemu racji. W melanzu mieszczańskiej problematyki z baśniową fantastycznością przynajmniej pierwszy akt zdominowały sceny małżeńskich gier, zaprawione odrobiną melancholii, całkowicie zaś pozbawione niezbędnej i ożywczej ironii czy oczywistej kontrowersji. Kostiumy postaci z nieokreślonej przeszłości przywołać również mogą na myśl dziwaczne (ale chyba też nieco perwersyjne) przebieranki, w komedii Rittnera służące tylko alegoryzowaniu i ekstrawaganckich pragnień, i przyziemnej codzienności, aby nie za bardzo i nieszkodliwie poruszyły zmysły widzów-urzędników, przedstawicieli austriackiej hofterii. Kisielewski dostrzegł jednak w utworze pewien potencjał:

Zespół może grać wszelkimi barwami dworu królewskiego, co na tle komnat pałacowych, dam dworskich, strojów pysznych sprawia, iż z sypialni wiedeńskiego mieszczaucha przeniesiono nas w bezkres i beczas „czystej” poezji²⁰.

W akcie drugim temat spotkania starości z młodością zostaje zwizualizowany, usceniczniony na kilku płaszczyznach. Król w poszukiwaniu dawnego siebie trafia do dworku, w którym również przeglądają się w sobie różne etapy życia:

Juliana, 16-letnie dziewczę, i Regina, stara panna, siedzą na niskich stołkach [...]. [R 22]

Wątek ten dodatkowo wzmacniają dialogi, w których pojawia się katalog zakazów, praw i przywilejów, bezdyskusyjnie przypisanych określonej momentowi ludzkiej egzystencji. Odizolowaną od świata dorosłych niewinność dziewczęcego dzieciństwa, karmioną fikcjami, fantazją i marzeniami, symbolizują kolorowe gobeliny, „przedstawiające Królewicza w niebieskim stroju [...]” (R 22). Motyw miłości

¹⁸ J. Pietrzycki, „Ogród młodości”. *Komedia w 4 aktach Tadeusza Rittnera*. „Goniec Krakowski” 1919, nr 251, s. 2.

¹⁹ Z. Kisielewski, *Teatr „Maska”*. „Ogród młodości”, *komedia fantastyczna w 4 aktach T. Rittnera, ilustracja muzyczna F. Szopskiego*. „Robotnik” 1922, nr 31, s. 6.

²⁰ *Ibidem*.

pojawia się jednak poza kontekstem abstrakcyjnych rojei o księciu, starość zaś zostaje po prostu skontaminowana z dorosłością, czyli – paradoksalnie – z czasem swobody, flirtów, zabawy, muzyki, folgowania sobie:

JULIANA: [...] Gdybyś chciała, mogłabyś pójść do starych.

REGINA: *(poprawiając)* Do dorosłych.

JULIANA: Cóż masz z tego, że ci już wszystko wolno, kiedy ciągle siedzisz przy mnie! Idź tam, gdzie gra muzyka.

REGINA: Już nie słychać muzyki.

JULIANA: Zaraz znowu się zacznie. Schowała się tylko na chwilę za chmurę. *(Muzyka zaczyna znowu grać)*. A co, nie mówiłam, znowu jest.

REGINA: Jest. Świeci jak słońce.

JULIANA: Cóż, nie pójdziesz do drugiego pokoju?

REGINA: Przecież muzyka jest tu tak samo, jak tam!

JULIANA: O nie! Mój Boże, jakże inna musi być tam! Teraz znowu śmiech. Dlaczego starzy ludzie tak często się śmieją?

REGINA: Z różnych powodów.

JULIANA: A ja mówię, że zawsze jest tylko jeden powód: miłość.

REGINA: Skądże?

JULIANA: Tak, ten obcy pan, który wczoraj przyjechał, powiedział do niej „ty, różo kwitnąca”.

REGINA: Do kogo?

JULIANA: Do mamy. [R 22–23]

Matka Juliany wydaje się kobiecym sobowtórem Króla:

twarz naróżowana i upudrowana, ale głos i temperament jeszcze młody, nie bez wdzięku, mimo pewnych sztuczności i komicznej afektacji, naiwna mimo czterdziestu kilku lat [...]. [R 24]

Rittner dodał jej orszak podstarzałych, zazdrosnych wielbicieli:

LAURA: [...] Burza! Wszędzie, gdzie jestem, szaleje dzika burza między mężczyznami. O, piękności, nie jesteś szczęściem! *(do Króla)* Wybacz mi, drogi gościu, że widzisz wybuchy obłąkanej zazdrości w moim domu. *(nagle się śmieje)* Ach, Cyprian! Jak śmiesznie wytrzeszczył oczy! [R 26]

Przede wszystkim jednak ukazał ją jako narcystyczną wyznawczynię kultu młodości:

KRÓL: Pokój dziecinny?

CYPRIAN: *(tłumacząc)* Córki pani Laury.

LAURA: Mojej córeczki, całkiem małej, maleńkiej. [R 25]

Autor i w przebiegu akcji, i w charakterystyce postaci wprowadził sekwencję kontrastowych zestawień, operując przy tym sugestywną, bezceremonialnie przekraczającą granice kiczu plastycznością obrazów i czytelną symboliką barw. Oto Juliana spotyka najpierw Króla w purpurach, a potem królewicza w błękitach jak z gobelinu; w ogrodzie, który jest miejscem wchodzenia dziewczyny w dorosłość, kwitną białe i czerwone róże. Niczym w czarodziejskich dramatach postępuje proces starzenia się Króla, u dojrzałej zaś i ponętnej przecież jeszcze Laury uwidacznia się kłamstwo pudrów i szminek. Przeciwwstawiony im obraz młodości autor poddał alegoryzacji, wyidealizowanemu uproszczeniu – wszak ukazana na tle ogrodu

dziewczyna w bieli, cierpliwie czekająca na wymarzonego księcia przypomina nieco śpiącą królową czy „wiosenną wróżkę”²¹ – ale i melancholijnej refleksji:

KRÓL: (*drżącym głosem*) Spójrz! Taka biała, słiczna, młodziutka... Aż boli, aż razi wzrok. O, ja, stary człowiek, o mało nie płaczę. Co za cudna dziewczyna! Pierwiosnku mój, dlaczego patrząc na ciebie, tak strasznie cierpię? [R 33]

Rittner odwołał się do tradycji teatralnych, opierających komizm na ciągu mistyfikacji, pomyłek i kłamstw, na demonstracyjnej sztuczności gestów:

LAURA: [...] Tomaszu, czemu tak bezczelnie patrzycie na króla! (*przy słowie „króla” Król robi gest rozpaczliwy, Laura krzyknęła i jak dziecko wsadziła palec do ust. Cyprian, który dotychczas biegł na scenie, naraz staje, a po chwili on i Tomasz kłaniają się Królowi głęboko, fantastycznie i komicznie. Sylwiusz przechodzi w głąb sceny, pod okno, skąd daje Królowi jakieś tajemnicze znaki, których tenże nie widzi*). [R 29–30]

Tyle że wszystkie mistyfikacje i niby-misterne intrygi bardzo szybko wychodzą na jaw, jakby nie miały za długo trzymać w napięciu publiczności teatralnej. W aktach drugim i trzecim rozmowy całkiem rezolutnej Juliany z goniącym za młodością i otumanionym swym narcyzmem Królem, który – chcąc zostać sam na sam z młodą dziewczyną – nieopatrznie przepędził swojego medyka Sylwiusza, prezentują kamuflowany, osłabiony naiwnym komizmem żywioł erotyczny:

JULIANA: O cóż chcesz prosić?

KRÓL: O pocałunek.

JULIANA: (*zdziwiona*) To wszystko? Rzeczywiście? Nie, ty ze mnie żartujesz –

KRÓL: Odkąd ujrzałem cię po raz pierwszy, tylko o tym myślę. Czy wiesz, że tylko dlatego zostałem tutaj, zamiast udać się z twoją matką nad morze?

JULIANA: (*ju.*) Co, tylko dlatego, by mnie pocałować? To dziwne. (*prędko, dziecinnie*) A więc pocałuj mnie. (*schyla głowę*)

KRÓL: W czoło?

JULIANA: Mama zawsze tak całuje.

KRÓL: Ja całuję w usta.

JULIANA: To dziwne. (*podnosi głowę*) Mnie wszystko jedno. [R 47–48]

Motyw pocałunku zostanie w komedii powtórzony, ale w innym układzie, z ostentacyjnie steatralizowanym wątkiem rywalizacji w tle. Wszak Konrad i jego kompania dokonali już rozpoznania terenu. Książę zdażył zobaczyć Julianę i wprawdzie stwierdził początkowo, że pozostaje wierny swojej Beatrycze, pannie utożsamionej w dramacie z zapachem jaśminu, jednak trudno mu się oprzeć urokowi dziewczyny z różanego ogrodu, ukazanej jako typ baśniowej – ale też rezolutnej, XIX-wiecznej – śpiącej królowy i pensjonarki zarazem, trzymanej w ukryciu przed pokusami dorosłości aż do momentu debiutu-inicjacji:

KONRAD: [...] Jesteś cudna jak ten ogród.

JULIANA: (*prędko, aby pokryć swoje uzruszenie*) Ogród jest całkiem zwykły [...]. Drzewa wyglądają tego roku całkiem tak, jak w zeszłym. A woda w studni płynie zawsze tak samo. A kamienny człowiek na studni nigdy nie chce mówić. Tu nie ma nic, ale może chcecie zobaczyć króliki, tam, po tamtej stronie ogrodu?

KONRAD: Nie, poproszę cię o coś innego. Daruj mi...

²¹ Pietrzycki, *loc. cit.*

JULIANA: (*przerwywając szybko*) Wiem, wiem. Powiecie, że to jest stokroć piękniejsze od wszystkiego w ogrodzie, powiecie, że to pocałunek i że wy nie lubicie całować w czoło, tylko zawsze w same usta. Ale błagam was, nie czyńcie tego. Nie, nie, bo nie zniosę tego nigdy. Mówię wam, że z pewnością zemdleję. Zachoruję, umrę, nie pozwalam wam.

KRÓL: (*głosem bardzo donośnym*) Nie pozwalam!!

KONRAD: (*wyciąga szpadę i pędzi najpierw na prawo, potem na lewo. Wraca*) [...]. [R 54–55]

Alegoryczne uproszczenie akcji i rezygnacja z wieloznaczności poskutkowały osiągnięciem efektu dosadności, ale i powiązaniem go z funkcją ornamentacyjną. Rittner wątki dojrzewania, inicjacji seksualnej skontaminował z kiczem alegorii scenicznej:

JULIANA: O, ręce moje! Przyjdź, królewiczu, bo ogród nie chce zasnąć! Przyjdź, bo jest noc, a róże płoną.

CZERWONE RÓŻE: To my, róże czerwone. Zerwij nas, bo jesteśmy już pełne i rozwarte.

KAMIENNY DZIADEK: (*potężnym głosem*) Już jesteś dorosła, Juliano!

JULIANA: Ale dlaczegoż ja tak się boję, kamienny dziadku, dlaczego?

KONRAD: (*okazuje się na murze; i radosnym głosem*) Juliano! (*zeskakuje z muru do ogrodu*)

JULIANA: (*zbliżając się do Konrada*) Ty, mój!

(*zastona spada*) [R 62]

Dialog w ogrodzie, ostatnią scenę aktu trzeciego, trudno byłoby chyba wybronić. Ów „alegoryczny festyn” – zdaniem recenzentów spektaklu z roku 1922 – został skrojony według gustu niemieckiej publiczności, która szczególnie upodobała sobie podawaną w ten sposób „filozofię na codzienny użytek”²². Zakłopotanie recenzentów wywołał też trick, za pomocą którego zaprezentowano na scenie moment odkrycia przez dziewczynę cudu życia i białe róże w jej dłoniach zaczęły się różowić – dzięki ukrytej w bukicie czerwonej lampce elektrycznej. Kornela Makuszyńskiego zdeprymowało obnażenie teatralności świata przedstawionego. Recenzent pisał:

Pomysł ten fatalnie brutalny jest grzechem przeciwko czystej wierze widza, któremu nagle ukazało, jak się robi czarodziejską sztuczkę [...]. Jest to szczegół, lecz i w sztuczności światła tego szczegółu stała się nagle widoczna sztuczność wysiłona poetyczności tej komedii [...].

I dalej czytamy o wypadkach scenograficznych nowego teatru:

zbyt bliski oczom stał się teatralny szych i zbyt jaskrawy; purpura okazała się drelichem; tylko chwile półmroku czyniły z ogrodu młodości ogród bajeczny. Fantastyczność jego jednak uległa niezłomnym prawom optycznym i stała się wesoła, kiedy wskutek źle zastosowanego oświetlenia kontury dziwacznych ruin odbijały się cieniem aż na niebie²³.

Koniec aktu trzeciego polscy recenzenci uznali za arcyniemiecki, „jak owe kolorowane koboldy i karzelki z żółtymi brodami, jakie widzi się porozmieszczane wśród zieleni w niemieckich ogródkach”²⁴. Aluzje do dramy czarodziejskiej – anachronicznej czy wręcz śmiesznej w teatrze europejskim już w połowie XIX wieku – najwyraźniej trafiały jednak do gustu publiczności wiedeńskiego Burgu, technicz-

²² K. Makuszyński, „Ogród młodości”, komedia fantastyczna w czterech aktach Tadeusza Rittnera; ilustracja muzyczna F. Szopskiego. – *Otwarcie teatru „Maska”*. „Rzeczpospolita” 1922, nr 30, s. 5.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Boy [Boy-Żeleński], *loc. cit.*

nie wszak świetnie przygotowanego na wystawianie sztuk Ferdinanda Raimunda i w stylu Ferdinanda Raimunda²⁵.

Wszakże to nie gry miłosne, sekwencje nieporozumień, intrygi czy epatowanie scenicznymi trickami wysuwają się w komedii na pierwszy plan, ale satyrycznie ujęty temat filozoficzny: obsesyjny lęk przed starością i obramowany tonami uczuciowymi sens, że zwycięzcą teatralnych potyczek będzie – nieprzynoszący rozczarowań – zdrowy rozsądek. Ów *leitmotiv* splatający schemat baśniowy i melancholię z realizmem raz po raz znika z oczu odbiorcy w zderzeniu z kiczem inscenizacyjnych rekwizytów (ogrodowy dziadek, gobelinowi książę i księżniczka), w szumie niekontrowersyjnych dialogów. Kontrastujący z tytułem dramatu motyw starzenia się powraca w komedii w kilku odsłonach i za każdym razem Rittner zdaje się ujawniać bezwiedne okrucieństwo młodości, pojawiające się we wcześniejszych jego dramatach. Konrada i jego kompanów Rittner ukazał w konwencji humorystyczno-awanturniczej, nieco łotrzykowskiej – jako pełnych witalizmu, wysportowanych, przekrzykujących się i prześmiewczych młodzieńców. Również „biała” Juliana zdolna jest do bezdusznych zachowań, przedrzeźnia ruchy starzejącego się Króla:

JULIANA: [...]. Przecież nie mówiłam, że jest dzieckiem. (*naśladując chód króla w poprzedniej scenie*) Dzisiaj był taki smutny, a ręce mu się trzęsły, wyglądał całkiem tak, jak kulawy Onufry.

KONRAD: Kto to jest?

JULIANA: Kataryniarz, nie znasz go? Czasem przychodzi do mnie i dostaje kaszy. [R 52]

Podążający tropem ojca książę wypowiada się o Królu w wyraźną pobłażliwością:

KONRAD: [...] kazała mi królowa potajemnie pilnować króla.

KRÓL: (*w altanie, niewidzialny, półgłosem*) O!

KONRAD: Jechać za nim i czuwać, żeby mu się nie zdarzyło nic złego. Bo to nadzwyczajny człowiek, ale strasznie dziecinny i lekkomyślny.

KRÓL: (*ju. głośno*) Do stu piorunów!

(*Konrad i Juliana rozglądają się szybko dokoła, a potem patrzą na siebie pytającym wzrokiem*). [R 50–51]

Cały konflikt w dramacie jest pozorny, ukartowany, niegroźny, niezwiastujący rewelacji, zmierzający do przewidywalnego, szczęśliwego finału. Tym finałem jest oczywiście powrót Króla do domu, w dramacie poprzedzony wejściem Sylwiusza:

SYLWIUSZ: Król wysłał mnie naprzód, żeby was przygotować, pani.

KRÓLOWA: Przygotować mnie na co? Jeżeli jest zdrow, jeżeli mnie kocha...? Czy boi się, że nagła radość z jego powrotu mogłaby mnie zabić?

SYLWIUSZ: Boi się, w istocie boi się bardzo.

KRÓLOWA: (*innym tonem, bez łez i wzruszenia*) Dlaczego? Co się stało? Co on ma na sumieniu?

²⁵ W. Prokesch (W. Pr., *Teatr im. J. Słowackiego: „Ogród młodości”. Komedia w 4 aktach Tadeusza Rittnera*. „Nowa Reforma” 1919, nr 356, s. 3) po krakowskiej premierze konstatował: „Piękna poetycka baśń do sukcesu scenicznego, który jej przypadł w udziale w wiedeńskim Burgu, wymaga wspaniałego ła i dostosowanej odpowiednio wystawy.

Teatr im. Słowackiego mógł w drobnej zaledwie częście tym wymaganiom zadość uczynić zarówno pod względem wystawy, jak i inscenizacji. Toteż ogólnym wrażeniem sztuka Rittnera nie zdobyła tego powodzenia, na jakie miała prawo liczyć po sukcesie wiedeńskim. Główne role znalazły bardzo dobrych wykonawców w paniach Bednarzewskiej, Czarneckiej i Hryniewiczównie, i w panach Nowackim, Bialkowskim, Orwidzie i Guttnerze”.

[...]

SYLWIUSZ: [...] Król nie ma nic na sumieniu. Ale... (z dumą) To jest, nie chwaląc się, przeważnie moja zasługa.

KRÓLOWA: (oburzona) Co, co mówisz?

SYLWIUSZ: Król wraca w takim stanie, jak sobie tego życzyłaś, miłościwa pani. Wraca jako stary człowiek. [R 66–67]

Z jednej strony, wydaje się, że starość w komedii Rittnera jest czymś wstydliwym, szpetnym, właściwie wykluczającym z aktywnego życia, ośmieszonym także przez ukazanie obsesyjnego pędu za młodością; z drugiej zaś – zakończenie dramatu: powrót i Króla, i królewicza Konrada z narzeczoną do domu, mają walor porządkujący, przywracający zachwiany ład. Przybycie królewicza we właściwym momencie można rozumieć jako otwarcie perspektywy na świetlaną przyszłość, na sukcesję. Rittner jednak dopowiada „mieszczkański” morał. W zakończeniu dramatu czytamy:

KRÓL: (do Juliany) Czy widziałaś mnie już kiedy, moje dziecko?

JULIANA: (z wahaniem) Wasz głos... nie, nigdy go nie słyszałam. (pewnie) Nie, nigdy nie widziałam tak ślicznego mężczyzny, jak wy.

KRÓL: (spogląda najpierw z komiczną dumą na Królową, potem mówi do Juliany) Ponieważ tak mi pochlebiasz, Juliano...

JULIANA: (powtarzając, jakby słyszała jakąś znaną melodię)

Juliano! (głośno) Ja was znam! (stąbszym głosem) Nie, nie znam...

KRÓL: Nie znasz mnie. A i mnie samemu wydaje się, jakbym patrzył po raz pierwszy w twoje oczy! Ponieważ masz tak czysty wzrok, Juliano, dam ci syna za męża (głosy w tyle sceny „siwy, całkiem siwy”)

Widzicie, drodzy moi, takim do was wróciłem. Włosy moje są białe. Czy nie poznajecie waszego ojca? (głosy „Niech żyje król”) Witajcie! Nigdy nie było mi tak lekko na duszy, jak dzisiaj.

SYLWIUSZ: (powtarza ostatni, za późno) Niech żyje Król!

KRÓL: (na pół wzruszony, na pół drwiąco) Sylwiuszu! (Sylwiusz zbliża się do tronu) Mój drogi, zdaje mi się, że nie będę już tak prędko potrzebował twojej sztuki. (do wszystkich) Włosy moje są białe. A jednak jestem jak najmłodszy z was, ciekaw wszystkich dni przyszłych. Także dnia ostatniego. Tak, drodzy moi. Nawet ostatniego. [R 77]

Oprócz morału, że „młodość mężczyzny najlepiej konserwuje się w domu, przy boku żony...”²⁶, słyhać w sztuce Rittnera ton jednak gorzki, wynikający niejako ze zdroworozsądkowego, ale też książkowo przykurzonego oglądu rzeczywistości. Raz jeszcze przywołajmy sugestywny fragment recenzji Boya-Żeleńskiego: „I był pisarz dramatyczny. Stary i dobry. Stary nie wiekiem, ale myślą, doświadczeniem, kunsztem swego rzemiosła”²⁷.

Przywrócenie ładu w finale dramatu – z dodatkowym zaakcentowaniem przemiany ojca birbanta w ojca opiekuna i protektora – stanowi odzwierciedlenie baśniowej zasady pomyślnego zakończenia: „żyć razem długo i szczęśliwie aż do ostatnich dni”²⁸, i koresponduje z uniwersalnym pojmowaniem kategorii szczęścia, polegającym po prostu na uzyskaniu zarówno harmonii wewnętrznej, jak i harmonii w relacjach z innymi ludźmi. W dramacie Rittnera o tę harmonię zabiega „Królowa Dulska”, kontrolując i chytrze rozgrywając pragnienia męża. Na początku dramatu

²⁶ Jachimecki, *loc. cit.*

²⁷ Boy [Boy-Żeleński], *loc. cit.*

²⁸ B. Bettelheim, *Cudowne i pozytywne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Przekł., przedm. D. Danek. T. 2. Warszawa 1985, s. 128.

był on ukazany jako osoba niemająca wpływu na królestwo, pozbawiona decyzyjności, bierna, skupiona całkowicie na sobie i – co można wywnioskować z dialogów – na damach dworu oraz rozpamiętująca świetlaną przeszłość. Król z *Ogródu młodości* został zaprezentowany zgodnie ze schematem przedstawiania postaci mężów w dramacie naturalistycznym, mężczyźni niezaangażowanych, niebiorących udziału w życiu domowym. Dopiero w finale sztuki – dzięki podstępowi Królowej i Sylwiusza – Król wchodzi na ścieżkę cnoty, a przy okazji przypisuje sobie niebagatelną zasługę w uszczęśliwieniu syna:

KRÓL: [...] Ale mój duch ojcowski unosił się nad tobą, a twoje przygody podróży znane mi są wszystkie. Ha, może właśnie ten duch wyszukał ci żonę, a nie ty sam ją uwiodłeś? Jak myślisz? [R 75]

Z „bajkowej” komedii Rittnera wyraźnie wystaje podszewka realizmu. Zresztą sam autor taką sytuację obwarował teoretycznie: „Ponieważ każda bajka jest rozszerzeniem ograniczonej rzeczywistości [...]”²⁹. W *Ogrodzie młodości* Król pozostawia następcę. Sztuka kończy się sceną zbiorową z dwoma szczęśliwymi parami w centrum.

W roku 1909 na łamach „Świata” Rittner notował:

Do smutnych doświadczeń artysty należy przede wszystkim spostrzeżenie, że sztuka jest tak samo towarem, jak np. herbata lub mydło. Albo musi on zrezygnować z publiczności, albo poznać ten szczególnie twardy życia. A że publicznością *par excellence* jest ta, która siedzi w teatrze, więc uczą się tej prawdy najboleśniej aktor i autor dramatyczny³⁰.

Nie ma wątpliwości, że nad wiedeńskimi sztukami Rittnera krążyły duchy kiczu i komercji. Alegoria na scenie w XX wieku była anachronizmem. U Rittnera osłaniała oczekiwane przez odbiorców prawdy moralne, ubierała w biele i różowości nieprzyswajalny przez wymagających widzów dydaktyzm. Skontaminowana z widowiskową baśniowością, a jednocześnie osadzona w codzienności, wносиła pierwiastek zabawy o znamionach nietrudnej łamigłówki dla każdego.

Abstract

SABINA BRZOZOWSKA University of Opole
ORCID: 0000-0003-4891-4429

THEATRE, ALLEGORY, COMMERCIALISM ON TADEUSZ RITTNER'S "OGRÓD MŁODOŚCI" ("YOUTH GARDEN")

The paper depicts Tadeusz Rittner's unknown drama *Ogród młodości* (*Youth Garden*), an example of a piece written for the public of the Vienna Burgtheater. It contains allusions to at that time already outmoded aesthetics of Baroque comic "novel" with a love plot, masquerades, trysts and youth potions. Nonetheless, this trivial story of a man chasing the youth and of woman determination to save marriage, a combination of understanding with intrigue, in a simplified manner pictures the main motifs of realist dramas, except that trivial matters are clad in fairy-tale costumes. Rittner took up theatre-expressive themes of an aging man of the world and a woman falsehood of face powder and lipstick, and contaminated them with allegorical kitsch and commonsense happy end awaited by the Vienna public. *Youth Garden* achieved success in Vienna, while its Polish première turned out a failure.

²⁹ T. Rittner, *O smach i bajkach*. „Kurier Warszawski” 1909, nr 350, s. 7.

³⁰ T. Rittner, *Teatr niemiecki*. „Świat” 1909, nr 45, s. 8.

MARIAN BIELECKI Uniwersytet Wrocławski

„NIEWIADOMA TEDY INTENCJA”, CZYLI O TYM, CZEGO GOMBROWICZ CHCIAŁ OD GENETA

Wszystko zaczyna się od przeczytania jednej książki, *Ceremonii żałobnych*. Wrażenia lekturowe są silne i Witold Gombrowicz zachłannie rzuca się na kolejne powieści napisane przez Jeana Geneta, takie jak *Querelle z Brestu*, *Cud róży*, *Matka Boska Kwietna*, pomiędzy nimi czyta *Świętego Geneta* Jeana-Paula Sartre'a. Genet nie pozwala o sobie zapomnieć, zmusza najpierw do rozmów, potem do pisania. Héctor Bianciotti opowiadał, że pierwszą rzeczą, jaką usłyszał w czasie hotelowego spotkania z Gombrowiczem, było wspomnienie lektury *Ceremonii żałobnych*, podzuczonych przez Konstantego A. Jeleńskiego, dobrego znajomego Geneta:

Utwór, w którym, jak mówił [Gombrowicz], odnalazł to wszystko, czego nie ośmielili się napisać. [...] wyraźnie pozostawał pod jej [tj. książki] wrażeniem. Mówił o niej dużo, rzeczy piękne i głębokie, które można odnaleźć w *Dzienniku*¹.

W owym czasie było to zachowanieomalże natrętne, Gombrowicz wszystkim opowiadał o Genecie, np. innej uczestniczce stypendium Fundacji Forda, Ingeborg Bachmann, a także Klausowi Völkerowi czy Januszowi Odrowąż-Pieniążkowi². W liście Gombrowicza w odpowiedzi na nieodnaleziony list Kota Jeleńskiego czytamy:

otrzymałem Twoje pismo, tudzież z Londynu żołnierzyka, którego z Héctorem [tj. Bianciottim] wymyśliłiście. Mocno się obawiam, że moja reputacja w Paryżu już na zawsze ustalona. Bój się Boga, chłopie, mylisz się, jestem starym koniem, nie w głowie mi takie szpryncy, cała rzecz w tym, że podróż mnie zbulwersowała i wytrąciła z równowagi, a też nie moja wina, że dziś nie można powiedzieć „młodość”, ŻEBY zaraz (moja maszyna nawala) nie rozumiano czego innego. Ciężko walczę (z sobą), żeby tę problematykę wydobyć z jej ciasnego kręgu, zuniwersalizować, i wiedz, że jeśli mi się to nie uda, będę w 50% zbankrutowany. Co to za chłopaczek opowiadał te głupstwka? Francuz? Argentyńczyk? O Paryżu czy Argentynie? Dowiedz się przy sposobności, jak się nazywa, ciekawi mnie po prostu, jak może się nazywać autor takich niedorzeczności³.

¹ R. Gombrowicz, *Héctor Bianciotti*. W: *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963–1969*. Przeł. O. Hedemann [i in.]. Tekst pol. wyd. przejrzał J. Jarzębski. Wyd. 2, popr. Kraków 2002, s. 129.

² Zob. R. Gombrowicz: *Ingeborg Bachmann*. W: jw., s. 171; *Klaus Völker*. W: jw., s. 221; *Janusz Odrowąż-Pieniążek*. W: jw., s. 304.

³ W. Gombrowicz, list do K. A. Jeleńskiego, z 29 V 1963. W: W. Gombrowicz, *Walka o stawę. Korespondencja*. Cz. 2: *Konstanty A. Jeleński, François Bondy, Dominique de Roux*. Układ, przedm.

Odpowiedź nie jest znana. W kolejnym liście Gombrowicz kontynuuje:

Matce Boskiej Częstochowskiej się ofiarowuję. Tutaj okropne rzeczy, *entre nous soit dit*, okropnego ataku pederastii dostałem, nic innego nie robię, tylko to właśnie z czterema na razie Niemczykami, bój się Boga, w moim wieku! Proszę, nie rozbębniaj tego Hectorowi [tj. Bianciottiemu] ani nikomu, bo popufnie zwierzam. Jestem zrujnowany facet i jedyna nadzieja, że to mi wkrótce przejdzie, wyjazd z Arg<enty> mnie zbulwersował. A także okropne, iż w Genecie (o którym pojęcia nie miałem) odkrywam najcenniejsze inspiracje z *Pornografii*, tylko że w pedkowatym sosie; chłopie, jeśli mnie nie uda się tej problematyki wyciągnąć z pederastii *sensu stricto*, to jestem artystycznie wykończony. Zalem się wódka, jak nigdy, i przeżywam. Bogu Najw<yzszemu> się polecam⁴.

Znany jest natomiast list Kota A. Jeleńskiego do Czesława Miłosza:

Do swojego dzieła [Gombrowicz] ma stosunek złożony. Prawdziwą pasją – przekonanie, że jest pierwszym, który odkrył pewną prawdę. Ciosem dla niego była lektura Geneta, którego mu dałem. „Ja myślałem, że jestem pierwszy – a tu ten Genet przez lata szedł w tym samym kierunku”. – „Jeżeli ja tego problemu nie wyciągnę za uszy z erotyzmu, który jest zarazem jego polem – ale i źródłem nieporozumienia – to kłapa, Panie Święty”, itd. A więc do dzieła stosunek bardzo poważny, niemal ascetyczny. Natomiast do odgłosu dzieła – stosunek impresaria. Wchodzą w grę pieniądze – „ja przecież z tego żyję”. Wchodzi w grę przekonanie, że krytyka jest zawsze nieporozumieniem i że, tak jak z orkiestrą strażaków, trzeba tylko, żeby głośno i – jak w *Ślubie* – „tylko z uszanowaniem”. Co do Paryża – typowy stosunek zanalizowany dawno przez Ciebie pisarza Marchii... „Tyłko niech sobie, Panie Święty, nie wyobrażają”⁵.

W końcu Gombrowicz odnosi się do sprawy w *Dzienniku 1961–1966* w zapisach datowanych na rok 1963 i opublikowanych w numerze 12 paryskiej „Kultury” tegoż roku:

Genet! Genet! Wyobraźcie sobie, co za wstyd, przyplątał się do mnie ten pederasta, ciągle za mna chodził, ja idę ze znajomymi, a tu on na rogu, gdzieś, pod latarnią, i jakby kiwał... daje mi znaki! Zupełnie jakbyśmy byli z tej samej branży! Kompromitacja! A także – możliwość szantażu! Przed wyjściem z hotelu wyglądałem przez okno... nie ma go... wychodzę... jest! Jego plecy stulone zerkają na mnie! [D-3 133⁶]

J. Jarzębski. Przypisy T. Podoska, M. Nycz, J. Jarzębski. Przeł. I. Kania. Kraków 1998, s. 95.

⁴ W. Gombrowicz, list do K. A. Jeleńskiego, z 15 VI 1963. W: jw., s. 97–98. Co do „Niemczyków”, to W. Gombrowicz przechwalał się w liście do M. Betelú z 23 VI 1963 (cyt. za: K. Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*. T. 2. Wołowiec 2017, s. 287–288): „Stary, <...> mam bardzo ładne mieszkanie, gdzie odwiedzają mnie dwa Günthery, poza tym Herman i Thomas, bardzo aryjscy młodzieńcy, ekstremalnie blond, którzy są moimi uczniami i mistrzami jednocześnie”.

⁵ Cz. Miłosz, list do K. A. Jeleńskiego, z 10 VII 1963. W: Cz. Miłosz, K. A. Jeleński, *Korespondencja*. [Red. B. Toruńczyk]. Warszawa 2011, s. 35.

⁶ Skrótom D-3 odsyłam do *Dziennika 1961–1966* (Wyd. 2, dodruk. Kraków 1989) W. Gombrowicza. Stosuję jeszcze inne skróty do dzieł tego autora: D-1 = *Dziennik 1953–1956*; K = *Kronos*. Wstęp R. Gombrowicz. Pośl. J. Jarzębski. Przypisy R. Gombrowicz, J. Jarzębski, K. Suchanow. Kraków 2013; P = *Publicystyka. – Wywiady. – Teksty różne 1963–1969*. Przeł. I. Kania [i in.]. Red. nauk. J. Błoński, J. Jarzębski. Wybór i układ tekstów J. Jarzębski, K. Jeleński. [T. 2]. Kraków 1997; TR = *Testament. Rozmowy z Dominikiem de Roux*. Oprac. J. Margański. Kraków 2018. W artykule wprowadzam też skróty do dzieł J. Geneta: CC = *The Criminal Child. Selected Essays*. Transl. Ch. Mandell, J. Zuckerman. New York 2020; CR = *Cud różny*. Przeł. B. Szwarzman-Czarnota. Warszawa 1994; CŻ = *Ceremonie żałobne*. Przeł. K. Rodowska. Gdańsk 1995; DZ = *Dziennik złodzieja*. Przeł. P. Kamiński. Pośl. J. Prokop. Kraków 1984; M = *Matka Boska Kwietna*. Przekł., pośl. K. Zabłocki. Warszawa 1994; Q =

Ma się rozumieć, w grę wchodzi możliwość szantażu podwójnego, tyleż obyczajowego, co literackiego, związanego z obawą przed nieoryginalnością i wtórnością⁷. Dlatego Gombrowicz zastrzega, że przeczytał Geneta dopiero w Paryżu: „W tygodniu jakiś po wylądowaniu na paryskim bruku ktoś mi pożyczył jego *Les Pompes Funèbres*” (D-3 133), zatem opublikowana wcześniej *Pornografia* nie może być wynikiem inspiracji. Pisarz odnotowuje też lekturowe wrażenia:

To z wojny, to lata 1939–45, w tym jest najdoskonalszy ekstrakt owego okropnego smaku, nigdy nie czytałem książki bardziej „wojennej”. Drugie wrażenie? Ludzie, ależ on [tj. Genet] brzydotę i piękność stopił w jednego anioła, u niego obie spoglądają tymi samymi oczami, jaka zuchwałość, jakie bohaterstwo! Trzecie wrażenie? Genialna Francjo, oto znowu zdobyłaś się na włamywacza, który wytrychem otwiera drzwi na klucz zamknięte – zdumiewasz mnie i przerażasz! Czwarte? Poezja! Piąte? On dobrze wywęszył, opryszek, kasę ogniotrwałą z niesłychanymi a zakazanymi bogactwami! Szóste? O, jakie to... trudne i nieuniknione, niby sen, niby Golgota, z losu powstałe i związane z przeznaczeniem...

Siódme? Wydawało mi się, że to ja wywołałem Geneta, ja go sobie wymyśliłem, jak wymyśliłem sceny z moich książek... A jeśli przewyższał mnie, to jak twór własnej mojej wyobraźni. [D-3 133–134]

Przyznaje nie bez nonszalancji, że przeczytał wyłącznie tę powieść i że nie była to lektura nazbyt dokładna, tak samo z czytanąomalże równoległe monografią Sartre’a. Relację autokreacji Geneta i Sartre’owskiej egzegezy stawia Gombrowicz jako sprawę interpretacji. Zasadnicza pretensja dotyczy tego, że w ujęciu autora *Bytu i nicości*:

Genet, pederasta, traci swój charakter odrębny, „anormalny”, aby połączyć się z „normalnymi” w najgłębszym człowieczeństwie: ktoś, jak wszyscy, który tylko „stał się” pederastą i „stał się” zloczyncą, jak inni „stają się” sportowcami lub kupcami. [D-3 134–135]

Co oznaczać miało zneutralizowanie subwersywności Geneta, jego „nie ludzkości” i „demonizmu”. Według Gombrowicza – Sartre uległ stworzonej przez Geneta iluzji:

aktem wolnego wyboru zwraca się [Genet] przeciw własnej wolności, wybierając siebie jako „złodzieja”, „pederastę” i „złego” – akt tyleż potwierdzający wolność, co ją niweczący – i wywiązuje się proces dialektyczny, w którym to, co wymierzone przeciw własnej wolności, doprowadza do ruiny byt w ogóle,

Querelle z Brestu. Przeł. K. Kot. Warszawa 2003; T = *Teatr. Pokojówki*. – *Ścisty nadzór*. – *Balkon*. – *Murzyni*. – *Parawany*. Wstęp A. Falkiewicz. Przeł. J. Błoński, J. Lisowski, M. Skibińska. Warszawa 1970; Z = *Zakochany jeniec*. Przedm. A. Soueif. Przeł. J. Giszczak. Warszawa 2012. Ponadto występują w rozprawie także skróty do innych pozycji: A = *Against Theory, Literary Studies and the New Pragmatism*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago–London 1985. – C = J. Derrida, *Clang*. Transl. G. Bennigton, D. Wills. Minneapolis, Minn. – London 2021. – I = *Intentions and Interpretation*. Ed. G. Iseminger. Philadelphia, Pa., 1992. – KZ = W. B. Michaels, *Kształt znaczącego. Od roku 1967 do końca historii*. Przeł. J. Burzyński. Kraków 2011. – Ś = J.-P. Sartre, *Święty Genet. Aktor i męczennik*. Przeł. K. Jarosz. Gdańsk 2010. – W = E. White, *Genet. With a chronology by A. Dichy*. London 1993. Liczby po skrótach oznaczają stronicę. W przypadku D-1 i D-3 liczba po dywizie wskazuje numer tomu *Dziennika*, kolejna – stronicę.

⁷ Zob. H. Bloom: *A Map of Misreading*. New York 1980; *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002. Kategorie amerykańskiego literaturoznawcy do opisu „łęku przed Gombrowiczem” wykorzystałem w *Historii, dialogu, literaturze. Interakcyjnej teorii procesu historycznoliterackiego* (Wrocław 2010) oraz w *Gombrowiczadach. Reaktywacji* (Warszawa 2020).

był staję się fantasmagorią, wewnętrzne sprzeczności Zła, które „jest” negacją, uniemożliwiają nawet Złu istnienie... i oto Genet poprzez nicość odzyskuje wolność, której się wyrzekł, a z nią i świat. [D-3 135]

Dla autora *Ferdydurki* rozumowanie to stanowiło zabawną egzagerację i mitologizację. Jego zdaniem, Genet kradł, bo potrzebował forsy, stał się pederastą, bo tak chciało jego ciało, natomiast „Zło Absolutne” wybrał, ponieważ przydało mu się do pisania. Gestem literackim ogłosił jego wybór, nie wspominając, że był to wybór *ex post*. Gombrowicz puentuje: „A studium Sartre’a nie było interpretacją egzystencji, tylko interpretacją interpretacji [...]” (D-3 135–136). Geneta doceniono przede wszystkim za to, iż „próbował z piękności młodej uczynić piękność najwyższą [...]” i „dwudziestolatka postawić na piedestale [...]” (D-3 136)⁸. Ostatecznie jednak młodość zostaje wtrącona w moralność: „Ani przez chwilę Genet nie pozwolił, aby ona mu rozluźniła wieki całe francuskiej moralności [...]” (D-3 136). „Psychoanaliza egzystencjalna” okazuje się psychoanalizą moralną i właściwie spowiedzią.

To znane, w miarę często przywoływane fragmenty⁹. Nic w tym dziwnego, bo mamy tu do czynienia z intrygującym splotem okoliczności egzystencjalnych i tekstualnych, aktualnych i minionych, prawdziwych i pochodzących z plotek, doświadczeń i lektur, wszystko z mocnym podtekstem homoerotycznym. Dotychczasowe komentarze zasadniczo nie wykraczały poza przywołanie i parafrazę, a przynajmniej nie kierowały się w stronę, która może się wydawać najbardziej inspirująca, co do pewnego stopnia było usprawiedliwione, wszak Gombrowicz możliwość jakiegokolwiek inspiracji kategorycznie wykluczył. Ja też, jak dotąd, nie starałem się wyjść poza parafrazę i cytaty, a jedynie zrelacjonować to, co Gombrowicz chciał powiedzieć. Ale czy rzeczywiście jest w pełni jasne, co chciał powiedzieć? Albo co faktycznie powiedział, tzn. co mówi sam tekst, i ewentualnie, w jaki sposób się to odczytuje, bo przecież – jeśli uwzględnić rozróżnienia Umberta Eco na „*intentio auctoris*”,

⁸ W telewizyjnym wywiadzie M. Polaca, D. de Roux i M. Vianey’a dla Antene2, sfilmowanym w maju 1969, W. Gombrowicz (P 459) mówił: „Genet to według mnie wielki twórca, może nawet największy artysta francuski, bo daje początek nowej rzeczywistości. W młodzieńczych dziełach Geneta mamy do czynienia z pięknem zdegradowanym. Można powiedzieć, z pięknem brudnym. Niższego rzędu. Było to dla mnie wielkim odkryciem. Uważam, że to piękno nowoczesne będzie nas właśnie fascynowało teraz i w przyszłości. Nie piękno klasyczne, Madonny Rafaela, które jest dla nas po prostu nieciekawe. Dlaczego? Dlatego, że perfekcja ginie. Ciekawy jest proces rozwoju, rozkwitu. U Geneta jeszcze jedna rzecz ma dla mnie duże znaczenie. Mianowicie połączenie piękna z brzydotą. Pokazał jakby drugą stronę medalu. Odkrył silny związek pomiędzy stroną pozytywną piękną a jego stroną negatywną, czarną”.

⁹ Zob. Falkiewicz, *Jean Genet. To przyszłe*. Wstęp w: T 10–31, 48–51. – W 409. – M. Kacik, *Lena ocalona*. „Teksty Drugie” 2002, nr 3. – J.-P. Salgas, *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Przeł. J. M. Kłoczowski. Warszawa 2004, s. 225–228. – M. Delaperrière, *Marginalność i transgresja. Gombrowicz i Genet*. W zb.: *Witold Gombrowicz nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza, Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22–27 marca 2004*. Red. J. Jarzębski. Kraków 2010. – T. Kaliściak: *Płeć Pantofla. Odmierzenie męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*. Warszawa–Katowice 2016, s. 259–275; *Układy oralne w „Kosmosie” Witolda Gombrowicza*. „Wielogłos” 2022, nr 4. – P. S. Rosół, *Genet Gombrowicza. Historia miłosna*. Gdańsk 2016. Zob. też *Przekroczenie stało się faktem (dyskusja nad przekładem „Uroczystości żałobnych”)*. W zb.: *Odmiernicy*. Wybór, oprac., red. M. Janion, Z. Majchrowski. Gdańsk 1982, s. 286–288, 292, 314–318.

„*intentio operis*” i „*intentio lectoris*” – to nie musi być to samo¹⁰. Sytuacja okazuje się kłopotliwa tyleż ze względów historyczno-, co i teoretycznoliterackich. Nie chodzi więc wyłącznie o to, że uwagi Gombrowicza są lakoniczne czy enigmatyczne, choć rzeczywiście takie są. Najbardziej problematyczne powinno się wydawać dociekanie autorskiej intencji. Owa kategoria nie cieszy się od dłuższego czasu najlepszą reputacją teoretycznoliteracką. Warto zatem może zwrócić się do teoretyków zdających się wiedzieć, co to autorska intencja, i broniących jej przed tymi, którzy relatywizują jej heurystyczną rolę, a najchętniej by ją po prostu porzucili w imię absolutyzacji nieograniczonej semiozy tekstu albo innowacyjności czytelniczej¹¹.

Za szczególnie konsekwentnych obrońców uchodzą Walter Benn Michaels i Steven Knapp, którzy w osławionym eseju *Against Theory* dowodzili: „To, co tekst znaczy, i to, co jego autor zamierzał, aby znaczył, jest identyczne i ta identyczność odziera intencje z jakichkolwiek korzyści teoretycznych” (A 19)¹². Tak rozumiana kategoria intencji nie powinna zawierać żadnych wskazówek w kwestii procedury interpretacyjnej. Ma to być stanowisko w tym sensie „antyteoretyczne”, iż teoria zaczyna się wraz z próbą „oparcia interpretacji na bezpośrednim spotkaniu z jej obiektem, spotkaniu niezakłóconym przez wpływ partykularnych przekonań interpretatora” (A 25), i gdy w grę wchodzi podział na znaczenie i intencję, ponieważ warunek możliwości teorii stanowi wiara w iluzję ewentualnego wyboru między alternatywnymi metodami interpretacji (A 18). Rekapitułując założenia z *Against Theory* w *Kształcie znaczącego*, Michaels powtarzał: „teksty mają wyłącznie takie znaczenie, jakie mieli na myśli ich autorzy” (KZ 20). Nieuwzględnienie intencji autora winno być zatem tożsame z oparciem się na materialności tekstu i z uzależnieniem od woli odbiorcy (KZ 21). Sprowadzenie kwestii różnic między interpretacjami do różnic między czytelnikami łączy się z zamknięciem sporu (KZ 176). Podobnie reguły językowe nie mogą stanowić kryterium prawomocności interpretacji (KZ 175–176). Przyjęcie założenia wielości znaczeń dla czytelników/czytelniczek ma być w konsekwencji równoznaczne z pozbawieniem tekstu znaczenia w ogóle. Natomiast interpretacja wiąże się z żywieniem pewnych przekonań na temat znaczenia tekstu; konkretyzacja tekstu w rozmaity sposób łączy się z doświadczaniem tekstu (KZ 17–18).

Koniec końców, Michaels stawia wszystkich przed alternatywą: „Albo popełniamy błąd intencji i traktujemy tekst tak, jakby znaczył to, co miał na myśli jego autor, albo popełniamy błąd afektu – i wówczas w ogóle niczego nie interpretujemy” (KZ 177), a więc albo interpretacja tekstu, czyli „nasze przekonania na temat [...] znaczenia [tekstu]”, albo doświadczenie tekstu, czyli to, „jak dla nas wygląda, jakie wzbudza w nas uczucia [...]” (KZ 27). Równocześnie tak rozumiany intencjonalizm wciąż nie jest opcją metodologiczną i nie dostarcza narzędzi pozwalających na do-

¹⁰ U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*. W: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń. Wyd. 2. Kraków 2008, s. 72.

¹¹ Zob. D. Szajnert, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*. Łódź 2011.

¹² Zob. pierwodruk: S. Knapp, W. B. Michaels, *Against Theory*. „Critical Inquiry” 1982, nr 4.

tarcie do prawdziwego znaczenia tekstu, a jedynie przedkłada argumenty na poczet tezy, że jakieś znaczenie istnieje (KZ 127)¹³.

Kategoryczność Michaela i Knappa, biorąc rzecz ogólnie, podoba mi się. Nie-wykluczone, iż byłoby dla nas lepiej, gdybyśmy wszyscy, lub przynajmniej niektórzy, potrafili ustalić, co myśleli/myślały autorzy/autorki, a co mogłoby też mieć i tę konsekwencję, że – już na płaszczyźnie realnej egzystencji – wiedzielibyśmy, o co chodzi innym, gdy do nas mówią. Analizowane historycznoliterackie zajście między Gombrowiczem a Genetem trochę komplikuje sytuację metodologiczną. Trzeba bowiem pamiętać, iż tutaj sprawa dotyczy pisarza, który – z jednej strony – niezwykle konsekwentnie objaśniał własne teksty, manifestując, nie bez dezynwoltury, pewność co do intencji tekstu i metatekstu¹⁴, z drugiej zaś strony, z taką samą ostentacją wyrażał swój sceptycyzm wobec możliwości pochwylenia intencji i znaczenia tekstu zarówno przez autora, jak i czytelnika, a profesjonalnego literaturoznawcę w szczególności¹⁵.

Idąc za lekcją autora *Ferdydurki*, nie mam ambicji pochwycić jego autorskiej intencji, niemniej jednak zakładam jej rozumienie¹⁶. Nie jako tego, co Gombrowicz chciał napisać, bo to, co chciał napisać, to raczej napisał, a to, co myślał w trakcie

¹³ Przekonuje mnie sugestia R. Shustermana (*Interpreting with Pragmatist Intentions*, I 170), że taki intencjonalizm przez ugruntowanie znaczenia i tożsamości tekstu w czymś ustalonym i transparentnym nie tylko wyklucza możliwość interpretacyjnego pluralizmu, ale czyni interpretację po prostu zbędną.

¹⁴ W. Gombrowicz rzekł kiedyś do A. Rússovicha (cyt. za: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*. Przeł. Z. Chądzyńska, A. Husarska. Kraków 2005, s. 141): „Sam najlepiej wiem, co należy o mnie powiedzieć”.

¹⁵ W kontekście *Trans-Atlantyku* Gombrowicz wyznał: „nie wiem, dokąd dzieło mnie zaprowadzi, ale gdziekolwiek by mnie zaprowadziło, musi wyrażać mnie i mnie zaspakając” (D-1 125), „z walki pomiędzy wewnętrzną logiką dzieła a moją osobą [...] rodzi się coś trzeciego, coś pośredniego, coś jakby nie przeze mnie napisanego, a jednak mojego [...], między mną a formą, między mną a czytelnikiem, między mną a światem. Ten twór dziwny, tego bastarda, wsadzam w kopertę i posyłam wydawcy” (D-1 125–126). W związku z komentarzami J. Wittlina do owej powieści pisał W. Gombrowicz w liście z 18 VIII 1951 do niego (w: *Walka o sławę. Korespondencja*, cz. 1: *Józef Wittlin, Jarosław Iwaszkiewicz, Artur Sandauer* (1996), s. 32): „Niech Pan nie traktuje, proszę, tej uwagi [...] jako krytyki – przecież takie rozbieżności w ujęciu są konieczne, a nawet zdrowe i twórcze i ja wcale nie mam pretensji do tego, abym sam wiedział, co napisałem”. Co zaś do ogólnej pojętej zasady eksplikacji, to W. Gombrowicz już w *Ferdydurce* (Oprac. W. Bolecki. Kraków 2007, s. 7) tematyzując dyskurs autokomentarza, stwierdził: „nie widziano jeszcze wyjaśnienia, które by nie było zaciemnieniem”. Na wyliczenie jego uwag dotyczących indolencji krytyki literackiej brak tu miejsca. O wszystkich tych kwestiach pisałem w *Widmach nowoczesności. „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza* (Warszawa 2014). Nawiasem mówiąc, w *Trans-Atlantyku* (Oprac. M. Bielecki. Kraków 2017), z którego pochodzi cytata zawarty w tytule niniejszego tekstu, wątek niepewnej intencji odgrywa nader istotną rolę: „Już tedy Ciężko, bardzo Ciężko. A głównie, że to niewiadoma jest intencja. [...] Oni tyż nie znają intencji mojej [...]. Ale ja tyż nie znam intencji mojej [...]” (s. 63); „Niewiadoma tedy Intencja” (s. 70); „czy może i bez intencji żadnej mimowolnie tak oko mruży [...]” (s. 93).

¹⁶ Intencjonalista E. D. Hirsch Jr. w eseju *Against Theory?* (A 50) podobne widzenie sprawy imputuje Knappowi i Michaelsowi: „Prawdopodobnie myślą [oni], że w praktyce intencją autora jest to, co według aktualnego czytelnika było intencją autora”. W *Validity in Interpretation* (1967) E. D. Hirsch Jr. (I 17) wyjaśniał: „Zdefiniowałem znaczenie tekstu jako werbalną intencję autora, co znaczy, że hermeneuci muszą kłaść nacisk na rekonstrukcję celów i postaw autora, aby wypracować wytyczne i normy konstruowania znaczenia jego tekstu”.

pisania, pozostaje czymś nie do odzyskania. Wiedział też, że nie to, co napisał, stanowi wartość rozstrzygająca, ale to, jaki to, co napisał, wywoła efekt¹⁷. Artykuł niniejszy jest zatem jedną wielką spekulacją albo insynuacją dotyczącą usiłowań Gombrowicza i projektowanego odbioru – czyli na temat intencji, które to pojęcie zawsze przecież odsyła i do zamiaru, i do pewnego celu¹⁸. Co znaczy, iż moje podejście jest intencjonalistyczne, z tym zastrzeżeniem, że intencję rozumiem zarazem jako coś przedtekstowego i potekstowego, dyskursywnego i biograficznego, psychologicznego i tekstualnie zapośredniczonego, mentalnie epizodycznego i trwale zbiektywizowanego, prywatnego i publicznego, zamierzonego przez autora i zrealizowanego przez czytelników/czytelniczki, przy czym zakres ich – autora i czytelników/czytelniczek – możliwych ingerencji w znaczenie pozostaje z różnych powodów ograniczony.

To jednak nie wszystko. Nie chodzi tu bowiem tylko o intencję Gombrowicza. Cała ta konstelacja dziennikowych, epistolarnych i biograficznych komentarzy w perspektywie hermeneutycznej oznacza sytuację podwójnego albo potrójnego domniemania: intencji Gombrowicza, intencji Geneta i intencji Sartre'a. *À propos* pierwszej – chodzi o intencję Gombrowicza wpisaną w *Pornografię*, w dziennikowe komentarze do Geneta i tym samym zwrotnie we własną powieść. Innymi słowy, Gombrowicz tematyzuje własną intencję, z jaką stworzył *Pornografię*, rekonstruując ją przez paralelę z *Ceremoniami żałobnymi*. Uwagi na temat tej powieści i zawartej w niej intencji autorskiej są dodatkowo zapośredniczone w wykładni Sartre'a, a więc i w rekonstruowanej intencji filozofa. Co do intencji Geneta, to jego poglądy w owej kwestii również wyglądają na dość liberalne i właściwie osobliwie pragmatystyczne (może nieco w duchu Richarda Rorty'ego)¹⁹. Mówiąc nawiasem, w związku z podejmowanymi kontekstami wspomnę dalej o jeszcze paru innych intencjach: prze-

17 Konfesyjny, dziennikowy wywód o pierwszych latach w Argentynie, który można czytać jako dyskretny *coming out*, podsumował Gombrowicz (D-1 231) tak: „Ja więc chcę mówić. Ale muszę powiedzieć o tym, co mówię; nic z tego nie jest kategorię. Wszystko jest hipotetyczne... Wszystko jest uzależnione – dla czegoż miałbym ukrywać – od efektu, jaki wywoła. [...] [...] Nie tylko ja nadaję sobie sens. Także inni nadają mi sens. Ze starcia tych interpretacji powstaje jakiś trzeci sens, który mnie wyznacza”.

Przekonywał też: „znaczenie dzieła zależy tyleż od tego, kto czyta, co od tego, kto pisze” (D-1 60). Ostatecznie trzeba stwierdzić, że stanowisko metakrytyczne W. Gombrowicza lokuje się w aporii zarysowanej w wywiadzie przeprowadzonym przez G. Sebbaga, któremu powiedział: „nie panuję nad własnym pisarstwem, uważam więc, że każdy może je interpretować, jak chce” (P 365), by za chwilę odnośnie do krytycznoliterackiej sugestii antysemityzmu w opowiadaniu *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* orzec: „jest to interpretacja naiwna i uproszczona [...]” (P 366).

18 Bliskie mi są liberalne propozycje J. Levinsona (*Intention and Interpretation: A Last Look*, I), który pojmuje intencję jako efekt czytelniczej rekonstrukcji tego, co intendowane, opartej na kontekstach, i G. Hermeréna (*Allusions and Intentions*, I 206–207), który na dwa sposoby ujmuje aluzję: intencjonalny – wykorzystujący metody biograficzne i historyczne; i czytelniczy – otwarty na wielość teorii.

19 J. Genet w *Lettre à Leonor Fini* (List do Leonor Fini), omawiającym jej twórczość malarską, stwierdził: „Jesteśmy wolni, by interpretować, jak tylko chcemy, możemy używać znaków, które właśnie wybraliśmy, i sprawić, by nam służyły [...]” (C 30), „Oczywiście, zauważycie, że prędko odnalazłem to, co jest mi najbliższe” (C 32). Zob. S. Knapp, W. B. Michaels, *A Reply to Richard Rorty: What Is Pragmatism?*, A. – R. Rorty: *Philosophy without Principles*. „Critical Inquiry” 1985, nr 3; *Kariera pragmatysty*. W: Eco, Rorty, Culler, Brooke-Rose, op. cit.

stępcy (złodzieja) i prawa (wyroku sądowego)²⁰ – co jest o tyle ważne, iż zagadnień intencji i interpretacji nie chcę redukować do kwestii lektury tekstów literackich²¹.

Komplikacji znajdujemy zresztą więcej i niektóre mają charakter historyczno-literacki.

1

Jest to kwestia rzetelności lektury Gombrowicza. Pisarz zastrzega, że czytanie *Ceremonii żałobnych* (*Les Pompes funèbres*) nie było nazbyt dokładne (to może, ale nie musi wiązać się z prawdą), tak samo zresztą niedbale czytał monografię Sartre'a (co raczej nie jest kłamstwem²²), a także że do innych tekstów Geneta nie zajrzał (to już nie jest prawdą²³). Dobrze wiadomo, iż taki tryb lektury stanowił u Gombrowicza nie tyle manierę, ile istotną część jego metakrytycznego projektu²⁴. Mimo tej oczywistości, że *Pornografia* faktycznie nie mogła być inspirowana tekstami Geneta, owe deklaracje oraz parę innych posunięć rzeczywiście sprawiają wrażenie egzorcyzmowania „łęku przed wpływem”. Choć Gombrowicz zastrzega, iż w Argentynie o Genecie pojęcia nie miał, to akurat właśnie *Pornografię* z Genetem połączył Jarosław Iwaszkiewicz w liście z 2 VII 1960: „I ta pornografia – bez jednej pornograficznej sceny! Jakiś oczyszczony Genet”²⁵. Już we Francji Gombrowicz czytał inne rzeczy Geneta, ale wiedzę o tym powierzał wyłącznie „tajnemu dziennikowi”, *Kronosowi* (wiele lat później zdradzi ową informację w jeszcze jednym wywiadzie). Wspomniane okoliczności rodzą pewien problem teoretyczny, bo skoro sens wyrazu czy tekstu stanowi ów sens, jaki zamierzył autor, to co, jeśli rozumiał go on opacznie²⁶ albo ironicznie (ironia to wszak zamierzony rozdźwięk między dwoma

²⁰ Michaels często odnosi kwestię intencji do kontekstu teorii prawa. Na temat intencji delikwenta w filozofii prawa zob. H. L. A. Hart, *Punishment and Responsibility. Essays in the Philosophy of Law*. Oxford 1968.

²¹ Odmienność lingwistyki komunikacji literackiej i praktycznej omawiają Shusterman (*op. cit.*, I 167–174) i Levinson (*op. cit.*, I 241).

²² U J. Geneta znajdujemy podobne wyznanie w wywiadzie przeprowadzonym przez B. Poirotta-Delpecha (cyt. za: W 439): „Nigdy dokładnie nie przeczytałem tego, co napisał, to było trochę nudne... Właściwie to mnie usypiało”.

²³ W *Kronosie* w czerwcu 1964 Gombrowicz odnotował lekturę *Querelle de Brest* (K 313), w wrześniu *Miracle de la rose i Notre-Dame-des-Fleurs* (K 317). W wywiadzie udzielonym D. Albo (P 312) dla „Le Figaro” (nr z 7 VII 1966) przyznawał się: „Gdy przyjechałem do Europy, sądziłem, że moja *Pornografia* jest naprawdę oryginalna; potem przeczytałem *Matkę Boską Kwietną* i uświadomiłem sobie, że jeszcze inny pisarz podąża w tym samym kierunku co ja. Interesowały nas te same sprawy”.

²⁴ Zob. M. Bielecki, *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*. Kraków 2004.

²⁵ J. Iwaszkiewicz, list do W. Gombrowicza, z 2 VII 1960. W: Gombrowicz, *Walka o sławę*, cz. 1, s. 169. Jeśli tylko posłuchać Sir Harolda z *Parawanów*, to trzeba by stwierdzić, że nie było powodów do łęku przed wpływem: „Niemoralność obala prawo własności, wiedza o tym dobrze pisarzy pornograficzni; żaden z nich nie może oskarżyć przed sądem drugiego pornografa o zapożyczenie z jego utworu jakiejś wstretnej sytuacji” (T 412).

²⁶ Zdaniem N. Carrola (*Art, Intention, and Conversation*, I 99), błędne mniemanie autora nie jest żadnym argumentem przeciwko intencjonalizmowi. Zapoznanie genezy tekstu, redakcji autorskich i osób trzecich, które to ingerencje generują znaczenia zniekształcone, bezsensowne albo apeare-

znaczeniami: dosłownym i niewyrażonym (które jest intencjonalne?)²⁷), albo z intencjonalną wolą mistyfikacji²⁸.

Sposób omówienia *Świętego Geneta* może wzbudzać najwięcej zastrzeżeń merytorycznych. Wolno wręcz powiedzieć, że Gombrowiczowi przydarzyło się w tej sytuacji coś, co sam imputował Sartre’owi. W pewnej mierze dał się nabrać na autokreację Geneta i stworzoną przezeń legendę. Wiadomo bowiem od biografistów, iż piętno wyrzutka i złodzieja wiąże się w jakimś stopniu z historią nieprawdziwą, mocno przesadzoną i należy ją widzieć we właściwych proporcjach²⁹. W rzeczywistości Genet wychowywał się w dobrych warunkach, u bardzo opiekuńczych rodziców zastępczych, był grzecznym i pobożnym dzieckiem, najlepszym w szkole podstawowej uczniem – i gwoździ ścisłości trzeba podkreślić, że Sartre tego nie zataja (Ś 11). Drobne kradzieże uchodziły Genetowi na sucho, jeśli już, to inna trauma miała naznaczyć go piętnem prawdziwym: szkolne wypracowanie o domu rodzinnym wysmiane przez kolegów i koleżanki z klasy jako skłamana opowieść³⁰. Nie był też Genet żadnym wielkim zbrodniarzem, raczej osobliwym dandysem w łachmanach i złodziejaszkiem wpadającym na co drugiej robocie, a kradnącym głównie książki, wina, jakieś ciuchy, skazywanym za włóczęgostwo i jazdę na gapę... Recydywa właśnie spowodowała groźbę ewentualnego dożywocia czy obozu koncentracyjnego. Ponadto z czasem nawet i to się zmienia, powieściopisarz staje się dramaturgiem, dandys nie przejmuje się wyglądem, mentorem nie jest już frywolny Jean Cocteau, zaczyna nim być bowiem Alberto Giacometti, kończy się niešťęśliwy romans z Markiem Décimo, przychodzi zaś dojrzała i świadoma miłość do Abdallaha, kochankami przestają być oszuści i pospolite cioty, a stają się nimi artyści. Wreszcie: zamiast egotycznych narracji o sobie następuje u Geneta czas politycznego aktywizmu i pisania o wykluczonych z tego świata³¹.

tyczne, relatywizując autorytet autorskiej intencji, Knappowi i Michaelsowi wytyka H. Parker (*Lost Authority: Non-Sense, Skewed Meaning and Intentionless Meanings*, A 72).

²⁷ Według S. Knappa i W. B. Michaelsa (*The Impossibility of Intentionless Meaning*, I 59) ironia nie wprowadza rozdzwiku między znaczeniem wypowiedzi a intencją mówiącego. Zob. D. O. Nathan, *Irony, Metaphor, and the Problem of Intention*, I. Tymczasem Gombrowicz, prowokując B. Szubską czy J. Mackiewiczą, na tym rozdzwiku opierał efekt retoryczny.

²⁸ Bliskie jest mi ujęcie antyintencjonalisty D. Attidge’a (*Jednostkowość literatury*. Przeł. P. Mościcki. Kraków 2007, s. 142–143): „wstępnym warunkiem sensowności charakterystycznej dla tekstu jest poczynione przez czytelnika założenie (świadome lub nie), że intencją autora lub autorów było nadanie znaczenia, być może opieranie się znaczeniu lub rozmywanie go. Mamy tutaj do czynienia wyłącznie z wnioskowaniem po fakcie: nie ma możliwości powrotu do intencji jako takiej». Nawet jeśli mielibyśmy dostęp do umysłu autora, nie znaleźlibyśmy w nim niczego takiego, jak prosta intencja. (Mimo wszystko wiele dzieł, zarówno literackich, jak i nie-literackich, tworzy iluzję docierania do intencji autora – możemy nazwać to «efektem intencjonalności».)”

²⁹ Zob. W XL, 128, 464. – Ph. Thody, *Sartre and White: Biographers of a Contrary Child*. W zb.: *Flowers and Revolution. A Collection of Writings on Jean Genet*. Ed. B. Read, I. Birchall. London 1997. – S. Barber, *Jean Genet*. London 2004, s. 15–20. – Rosół, *op. cit.*, s. 383, przypis 103; s. 419, przypis 143.

³⁰ Zob. *Pozwalam sobie na bunt. (Jean Genet w rozmowie z Hubertem Fichte)*. W zb.: *Odmiercy*, s. 225. Wskazuje się, że epizod kradzieży w domu to raczej historia samego Poulou, jak nazywano małego Sartre’a – zob. R. Hayman, *Sartre. A Life*. New York 1987, s. 43–44, 286. – A. Cohen-Solal, *Sartre. A Life*. London 1991, s. 47. – H. Puzko, „Być Stendhalem i Spinozą...” *Szkic o filozofii J.-P. Sartre’a*. Wyd. 2, popr. i poszerz. Warszawa 1997, s. 38.

³¹ Genetowi w tej ostatniej sprawie zależało tylko, aby to zaangażowanie widzieć we właściwy

Legenda Geneta to wynik autokreacji, starannego cenzurowania wszelkich pozytywnych informacji, a także rezultat ekstremalizacji opowieści o przybranych rodzicach, upokorzeniach w szkole i występkach w celu romantyzacji oraz egzotyzyacji własnego wizerunku jako bastarda, wyrzutka, złodzieja, zdrajcy i pederasty. Można w tej biograficznej mistyfikacji widzieć potężną, kompensacyjną fantazję kogoś, kto marzy o byciu twardym i męskim macho lub wielkim zbrodniarzem, ale kto zwyczajnie taki nie jest³². Albo historię kogoś, kto nie ma pomysłu na siebie i nie jest zdolny do wykorzystania swojej inteligencji poza opresywnym kontekstem społecznym³³. Gdyby natomiast chodziło wyłącznie o weryfikację prawdy i nieprawdy, to zadanie byłoby względnie proste³⁴.

2

Sartre od początku opisuje stanie się Geneta złodziejem jako sytuację typowej interpelacji – ostatecznie skutecznej, ale też takiej, w której rozpoznał się on z pewnym trudem³⁵. Przyłapany i skarcony po raz pierwszy, „nie rozpoznaje swojej intencji [...]” (Ś 23). Szeregiem nieznaczących gestów: wzmożoną czujnością i nadzorem, surowym i podejrzliwym spojrzeniem, zamkniętą szufladą, otoczenie międzyludzkie stworzyło w dziecku prefigurację dorosłego przestępcy. Wszystko miało być efektem drobnomieszczańskiego resentymentu projektującego własne winy i pokusy na innych: „Społeczeństwo ludzi prawych sfabrykowało to kulawe pojęcie [Zła] po to tylko, by rzutować je na innych. Zło jest tym, co czyni mój wróg, to n i g d y nie jest to, co robię ja sam” (Ś 154)³⁶.

sposób; w kontekście wspierania Czarnych Panter sugerował, że i ich, i jego bunt pozostają „bliższe poetyckiej i teatralnej rewolty niż woli przeprowadzenia radykalnych zmian” (Z 206). Ponadto najpierw pisarz rzuca wyzwanie samym sposobom myślenia, percepcji, działania, problematyzuje mechanizmy społeczne, systemy wartości, dyskursy kulturowe, analizuje od środka instytucje więzienia i kolonializmu, polityki tożsamości i seksualności, sfery polityki i estetyki; potem bezpośredni aktywizm polityczny: eseje, wykłady, demonstracje. B. Re a d (*Introduction*. W zb.: *Flowers and Revolution*, s. 8–11) w twórczości Geneta dostrzega dwie trajektorie: od analiz władzy i podległości (występek/więzienie) do celebracji piękna i wolności (pisanie/wolności); od *erosa* do *agape* – od pożądania innego, który zniewala i wciąga w destrukcyjną gre, do prawdziwego współczucia i miłości innego; od utraty matki, nieprzepracowanej żaloby i ciągłego pisania o dzieciństwie do kreowania pozytywnych wizji związków międzyludzkich.

³² Zob. B. Su h l, *Jean-Paul Sartre: The Philosopher as a Literary Critic*. New York – London 1970, s. 169. – B. L. K n a p p, *Jean Genet. Revised Edition*. Boston, Mass., 1989, s. 6, 15.

³³ Zob. T h o d y, *op. cit.*, s. 29.

³⁴ Dla zwolenników „twardego intencjonalizmu” jest to kwestia fundamentalna: „Jeśli ktoś nagina samą interpretację do swoich politycznych celów, jest nie tyle zdolnym interpretatorem (jak chciałaby część wyznawców poststrukturalizmu), co manipulatorem i, zwyczajnie, kłamcą” (P. K a c z m a r s k i, *Wysoka łączliwość. Szkice o poezji współczesnej*. Wrocław 2018, s. 232).

³⁵ Na temat kategorii interpelacji u jej twórcy i podobnych ujęć u Gombrowicza zob. L. A l t h u s s e r, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa. Wskazówki dla poszukiwań*. Przeł. B. P o n i k o w s k i, J. G a j d a. Warszawa 1983. – B i e l e c k i, *Widma nowoczesności*, s. 146–149. White (W 55, 62) omawia to w perspektywie foucaultowskiej: od tworzenia winy i charakteru przestępcy przez system penitencjarny po panoptyczny nadzór w La Petite Roquette i Mettray Penal Colony (*nb.* opisywanych przez dobrego znajomego Geneta – M. F o u c a u l t a *⟨Nadzorować i karać. Narodziny więzienia. Przeł. T. K o m e n d a n t. Warszawa 1998, s. 289⟩*).

³⁶ Za uczynienie Geneta potworem Sartre obarcza odpowiedzialnością społeczeństwo z właściwą mu

Sartre maluje obraz Geneta jako istoty wyobcowanej zawsze i wszędzie, wyrzuconej na margines każdej społeczności, najpierw drobnomieszczańskiej, potem kryminalnej. Początkowo jako bękart i złodziejasek, później w więzieniu jako frajer z powodu wyniosłych manier, nadmiaru świadomości i uczuć. Pohańbiony pasiakiem, ogoloną głową i zbyt brzydki, by zasłużyć na miłość tych, których kocha – pięknych łobuzów. Pozostaje „Skazany przez Dobro, pogardzany przez Zło [...]” (Ś 82)³⁷. Nie głód i nie pożądanie leżą u źródeł pierwszych, błahych kradzieży (Ś 18), Sartre widzi w nich raczej rodzaj wyobrazeniowej kompensacji i szczególnie, *per negationem* afirmację prawa własności, dziedziczenia oraz po prostu reguł apropiacji. Nic nie jest bez konsekwencji – Sartre nie waha się tu mówić o przeznaczeniu, o takiej mianowicie predestynacji, w której retrospektywnie pisze się historię, określającą dzieje teraźniejsze i przyszłe³⁸. Nikt nie chce wziąć odpowiedzialności za niesforenego wyrostka, przypomina się zatem jemu i wszystkim dookoła, że jest niczyj. Dziecko bez matki i bez dziedzictwa, z niewłasnym językiem, jest winne i stanowi wybryk natury – zrodzi to upodobanie do abiektalności wokół siebie i w sobie. Fascynacja zdradą i przywłaszczeniem to osobliwa odmiana odmowy miłości i własności. Pamięć o matce nie zachowała się w świadomości społecznej, w jej miejsce wchodzi instytucje i administracja – stąd pociąg do poprawczaków i więzień. Nie zdarza się to raz, Genet parokrotnie wadzi się z losem, przelicytowując jego surowość (Ś 124). Nie jest anarchistą ani nawet buntownikiem, nie ma zamiaru też zmieniać opresywnych instytucji. On ich potrzebuje, tak jak potrzebuje prawa, kodeksów, wartości. Postrzegany jako złodziej, odnajduje się w piętnującym spojrzeniu. Im większa obawa otoczenia przed kradzieżami Geneta, tym większa w nim do nich skłonność. W takim sensie Genet utożsamia się z przeznaczeniem, które mu przygotowano: „Kradł, ponieważ »był« złodziejem; odtąd kradnie, żeby być złodziejem” (Ś 75), „Genet chce zarazem być zły, ponieważ czyni Zło, i czynić Zło, ponieważ jest zły” (Ś 67).

W ujęciu Sartre’a tożsamość Geneta wbrew pozorom nie jest tautologiczna, ale prawdziwie aporetyczna: dziecko bez matki, skutek bez przyczyny – stąd projekt uczynienia siebie swoją własną przyczyną (Ś 75). Sięga ta osobliwa ambiwalencja dalej, ponieważ Genet „fałszuje wszystko: utrzymuje, że staje przed swoimi czynami, podobnie jak przed czynami swego bliźniego, i o d k r y w a w nich sens, który w istocie im n a d a j e” (Ś 227). Sartre pisze o „intencji bytu” i „intencji czynu”, utrzymywanych tylko przez świadomość w fałszywej jedności, „intencji zawsze obiecanej, a nigdy niezrealizowanej” (Ś 71). Byt stanowi tu substancję określającą, kim ktoś jest (np. złodziejem), czyn zaś to u Geneta zgoda na życie takie, jakie jest, czynienie wynika z suwerennej woli, ale rozumianej swoiście. Genet nie zaprzecza naturze, nie neguje jej, raczej „chce, żeby jego wola ją poprzedzała” (Ś 74).

Ponadto natura rodzi się gdzieś między czymś odkrytym a czymś konstruowa-

„nietolerancja, moralnymi tabu i brakiem zrozumienia” (Ph. T h o d y, *Jean-Paul Sartre: A Literary and Political Study*. London 1964, s. 113).

³⁷ White (W 85-96, 431-439) przedstawia to zgoła inaczej.

³⁸ Dedykowaną Genetowi książkę o Ch. Baudelaire kończy J.-P. S a r t r e (*Baudelaire*. Przeł. K. J a r o s z. Kraków 2007, s. 129) tak: „wolny wybór samego siebie, jakiego dokonuje człowiek, całkowicie utożsamia się z tym, co zwie się jego przeznaczeniem”.

nym, naturalnym i sztucznym, co Sartre objaśnia przez analogię z André Gide'em: „nigdy nie można wiedzieć, w jakiej mierze się czuje, a w jakiej gra się, że się czuje, i ta dwuznaczność tworzy uczucie” (Ś 71). W takim oto sensie Genet „własną egzystencję postrzega tylko za pośrednictwem innego, myląc ją z substancjalnym bytem »Złego« czy »Złodzieja« [...]” (Ś 41), „przechodzi bezustannie od esencjalizmu do egzystencjalizmu” (Ś 124)³⁹ i tym samym – warto zauważyć – zaprzecza podstawowym założeniom Sartre'owskiego egzystencjalizmu (gdzie „egzystencja poprzedza esencję”⁴⁰).

Jeśli „Genet, według Sartre'a, aktem wolnego wyboru zwraca się przeciw własnej wolności, wybierając siebie jako „złodzieja», »pederastę« i »złego«” (D-3 135), to zdaniem Gombrowicza było zupełnie inaczej, mianowicie:

ten chłopak, Genet, zaczął kraść, bo musiał skądś pieniędzy załapać; a pederastą stał się, idąc za głosem swego ciała; i to stało się zwyczajnie, gładko, z wolna, w narastaniu czasu, w milionach niedostrzegalnych chwil egzystencji, już nie z minuty na minutę, a z sekundy na sekundę; więc gładko; więc samo przez się; w lekkomyślności; w nieodpowiedzialności; w zamęcie życia; pośród towarzyszy, równie łatwych. [D-3 135]⁴¹

Nie dość na tym: można odnieść wrażenie, że esencjalizując tożsamość Geneta, także Gombrowicz postępuje wbrew własnej interakcyjnej filozofii, wedle której założeń każda tożsamość to efekt performatywnej pracy kulturowego dyskursu, zawsze uwikłanego w relacje władzy i przemocy⁴². Jedyne uzasadnienie takiej decyzji wydaje się usiłowanie normalizacji tożsamości Geneta, czego potwierdzenie mogłaby stanowić – uprzedzam moją dalszą argumentację – podobnie przeprowa-

³⁹ Genet miałby wierzyć w esencję poprzedzającą egzystencję, w naturę ludzką, która stanowi przeznaczenie, co – zdaniem White'a (W 244, 393) – prawdą nie jest, ponieważ równocześnie w kwestii zdarzeń Genet przydaje wielkiej wagi gestom, słowom i formom. J. Dollimore (*Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford 1991, s. 313) stwierdził: „Genet odwraca i subwertuje binarność powierzchnia/głębina, potwierdzając i wykorzystując powiązania między tym, co paradoksalne, a tym, co perwersyjne, i obracając je przeciwko reżimom, heteroseksualnym i innym, które zakazują dewiacji. Genet, podobnie jak Wilde, nierozzerwalnie wytwarza zarówno anarchiczną przyjemność, jak i wywrotową wiedzę”.

⁴⁰ J.-P. Sartre, *Byt i nicność. Zarys ontologii fenomenologicznej*. Przeł. J. Kiełbasa [i in.]. Pośl. P. Mróz. Kraków 2007, s. 16, 540. Zob. też J.-P. Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*. Przeł. J. Krajewski. Warszawa 1998, s. 23.

⁴¹ W. Gombrowicz w *Przewodniku po filozofii w sześć godzin i kwadrans* (P 123 <przeł. B. Baran>) przekonywał: „Genet wybrał zło; oczywiście to bzdura, bo każdy komisarz policji powie, że Genet niczego nie wybierał. Zaczął od drobnych kradzieży i w ten sposób stał się złodziejem – na drodze niedostrzegalnego procesu dokonującego się z minuty na minutę”.

⁴² Niektóre z wpływowych interpretacji twórczości Geneta przynoszą wiele ogólniejszych sugestii analogii między nim a Gombrowiczem. Zdaniem White'a (W 39), Genet pozostawał wyjątkowo uwrażliwiony na interakcyjny, teatralny i opresywny wymiar kulturowego dyskursu. M. Esslin (*The Theatre of the Absurd*. Wyd. 3. New York 1983, s. 200–233, 393–395) wpisywał dramaturgię obu autorów w kontekst „teatru absurdu”, za kluczowe figury dramaturgicznej poetyki Geneta uznając nierealistyczność, rytualność i sytuację człowieka uwięzionego w gabinecie lustrzanych i deformujących spojrzeń Innych. Sartre (Ś 129) podkreślał wagę symboli gry i więzienia w przedstawieniu ludzkiej działalności przez B. Pascala, F. Nietzschego, F. Kafkę i J. Geneta. Ma rację L. Bersani (*Homos*. Cambridge–London 1995, s. 152, 169), twierdząc, że zdrada – jako zakwestionowanie kulturowej relacyjności, odmowa relacji wobec osób, prawa i dyskursu (zupełnie jak z Gombrowiczowską Iwoną) – stanowi najbardziej radykalną formę rewolty antyspołecznej.

dzona reinterpretacja *Pornografii* w *Testamencie*. Prawdopodobnie wszystko to było uproszczeniem wykładni Sartre'a, wiele też rzeczy istotnych w tej perspektywie z owej potężnej książki Gombrowicz po prostu pominął; inna sprawa, że zrekonstruowana przez Sartre'a etiologia pożądania homoseksualnego oraz pragnienia występku jest niejednoznaczna, a nawet trochę dziwaczna (Ś 83–84). Wolno wszakże mniemać, iż Gombrowicz pozostaje wierny myśleniu Geneta, który, w nieczytanym przez Gombrowicza *Dzienniku złodzieja*, mówi, że to głód i pożądanie stanowiły motywację jego występności (DZ 7–8), natomiast rok po diariuszowych zapisach Gombrowicza, polemizując z egzegezą Sartre'a, na zapytanie, czy rozmyślnie wybrał bycie homoseksualistą, zdrajcą, złodziejem i tchórzem, Genet odpowie – w wywiadzie dla „Playboya” przeprowadzonym przez Madeleine Gobeil – w sposób bardzo przypominający argument autora *Pornografii*:

Ja nie wybierałem. Nigdy nie było takiej decyzji... Jeśli ukradłem, to tylko dlatego, że byłem głodny. Później musiałem usprawiedliwić ten akt, wchłonać go. Co do mojego homoseksualizmu, nic o tym nie wiem. Kto wie, dlaczego jest homoseksualistą?... Jako dziecko zdawałem sobie sprawę z tego, że inni chłopcy mnie pociągają. Nigdy nie pociągaly mnie kobiety. Dopiero po odczuciu tego przyciągania „zadecydowałem”, swobodnie wybrałem mój homoseksualizm w Sartre'owskim sensie słowa „wybieram”⁴³.

W radiowym scenariuszu z roku 1949, zatytułowanym *L'Enfant criminel* (Kryminalne dziecko), lecz niewyłożonym z powodów cenzuralnych, Genet przedstawił sprawę jeszcze inaczej, prezentując przy okazji, jak bardzo intencja pozostaje uzależniona tym razem od prawnej interpretacji: „Dzieci te popełniają (intencjonalny) błąd, a sąd wydaje taki oto wyrok: »uniewinniony za działanie bez pełnej świadomości i powierzony poprawczakowi aż do pełnoletności...«” (CC 4)⁴⁴. Młodociany kryminalista odrzuca tę troskę i pobłażliwość społeczeństwa, w którego zasady mierzył swoim występkiem, przekonany o surowości i niesprawiedliwości wyroku, upokorzony strojem, nędzą i dyscypliną poprawczaka. W wieku paru nastu lat osiąga dojrzałość, jaka nie bywa udziałem 60-latków – i dlatego pozostaje nieprzejednanie osobny i kontestatorski. Znalazł się bowiem w świecie, z którego nie ma powrotu. Skłonność takiego wyrostka do zła Genet pragnie ocalić jako „wołę i śmiałość, by podać za losem sprzecznym z każdą zasadą”, jako forsowanie „drzwi do zakazanego miejsca, drzwi, przez które [wyrostek] ma nadzieję wejść do najpiękniejszego krajobrazu świata” (CC 6), ponieważ to „zapal romantyczny prowadzi te dzieci do zbrodni” (CC 10). Późniejsze usiłowania liberalizacji reguł w ośrodkach wychowawczych nie przekonują Geneta, obraz łobuzów przemienionych w skautów napawa go żalnością: „widziałem tuzin chytrookich, brzydkich

⁴³ Cyt. za: W 38. Podobne świadectwa Genet składał, jeszcze zanim powstała monografia Sartre'a – zob. Ph. Thody, *Jean Genet. A Critical Appraisal*. New York 1970, s. 4. – W 31–45. W innym wywiadzie J. Genet zauważył, że kradzież i występki dostarczają po prostu frajdy i zabawy, większej niż wywiad dla BBC – zob. N. Williams, *BBC „Arena” [...] W zb.: Flowers and Revolution*, s. 55.

⁴⁴ Ta radiowa pogadanka bardzo oburzyła J. Lechonia (*Dziennik*. [Wstęp, konsult. ed. R. Loth]. T. 1. Warszawa 1992, s. 233) – nie po raz pierwszy ani nie ostatni. *Trans-Atlantyk* był dla niego zresztą takim samym plugastwem, jak pisanie Geneta.

chłopców złapanych w sidła dobrych intencji" (CC 8). Pisarz dostrzega w nich postaci heroiczne, natomiast w ich deliktach rodzaj twórczości bez mała poetyckiej:

W swoich [tj. chłopców z poprawczaków] umysłach – trudno powiedzieć, że należą one do nich, dopóki macie władzę ścinania im głowy – są bohaterami tak wspaniałymi, jak ci, którzy zachwycają was w waszych książkach. Życie na własnych warunkach wymaga więcej talentu, niż mają najlepsi poeci – jeśli żyją. [CC 13]

A to dlatego, że posłuszeństwo i uległość w zakładzie poprawczym czy więzieniu prowadzą do unicestwienia różnic jednostkowych, występki zaś tworzą indywidualności. I w tym sensie są one czystym pięknem.

Z kolei we *Fragments...* (Fragmentach...) Genet wykląda, że homoseksualność nie jest dana w taki sposób, iż pederasta mógłby się do niej przyzwyczaić, nie powinien on też liczyć na wsparcie jakiegokolwiek tradycji czy konwencji moralnych. Natura pederasty, dana bądź nabyta, skazuje go na poczucie winy oraz alienację wobec świata i wobec innych pederastów. Zastany język, który mógłby ewentualnie pomóc w restauracji więzi między nimi, prowadzi jedynie do kontestacji i „pederasta zmienia go, parodiuje, rozpuszcza”. W konsekwencji „rzeczywistość traci stabilność i pojawia się tragiczna niepewność” (CC 44), a tę „rzeczywistość” Genet objaśnia w przypisie jako to, co daje się odnieść do moralności, tzn. do zasady prawnej, na której opierają się relacje wszystkich ludzi – jej przeciwieństwo prowadzić ma logicznie do estetyki (CC 119). Wspomniane wcześniej samotność, wyobcowanie i antagonizmy stają się losem pederastów mimo tego, że posiadają oni swój własny system erotyczny, wrażliwość, namietność, miłość, ceremonie, obrzędy, śluby, rytuały żałobne, pieśni. Usiłując wykroczyć poza ten fatalizm, Genet krytycznie rekonstruuje edypalizujące reguły, na jakich się opiera: „Ale najpierw zabijmy młodzieńca w nas, a potem zduśmy innego” (CC 45). Oznacza to konieczność dokonania ekspiacyjnej zbrodni na sobie samym, co przynosi poczucie wściekłości, wyrzuty sumienia, żal, ale również prowadzi do twórczości poetyckiej i – w swej istocie – queerowych prób przechwycenia reguł genderowej gry. Genet mówi:

Jeśli naszą pierwszą zbrodnią było odrzucenie życia i wygnanie Kobiety, odnajdę w sobie dziecko, o którym będę mówił – o którym śpiewam, które analizuję i rozczłonkuje – wykończę je, zanim pojawi się wiersz. [CC 46]

Powiada też, iż jego projekt artystyczny w tym sensie jest amoralny, że wychodzi poza moralność rozumianą jako próba dobrowolnego „zharmonizowania rozproszonych elementów w jednostce w celu, który ją przekracza” (CC 46).

Pederastia jest złem, ponieważ inwersja zakłada ideę bezpłodności. Genet kontynuuje:

Homoseksualista odmawia kobiecie, która, jak na ironię, mści się, pojawiając się w nim [tj. homoseksualście] ponownie, aby postawić go w ryzykownej sytuacji. Nazywają nas „zniewieściami”. Wygnana, ukryta, oszukana Kobieta w naszych gestach i intonacjach stara się być widziana w świetle dziennym i odkrywa to: nasze ciało, od początku podziurawione, staje się nierealne. [CC 46]⁴⁵

⁴⁵ Genet w *Dzienniku złodzieja* (DZ 63) wyznawał: „Poczułem [...], jak rzeczy i okoliczności tchną w moją stronę macierzyńskim ciepłem, w którym jednak, niczym żądło pszczoły, tkwiło ostrze pęchy. (Macierzyńskie: to znaczy takie, w którym elementem podstawowym jest kobiecość. Pisząc

W świecie heteroseksualnych par pederasta nie znajduje swojego miejsca i dlatego w odróżnieniu od złodziei i morderców jego potępienie uznaje się za dopuszczalne: „Oni są winni przez przypadek, nasz grzech jest pierwotny. Drogo płacimy za tę głupią dumę, która sprawia, że zapominamy, iż wychodzimy z łożyska” (CC 46). Kulturowanie pamięci o tym, za wszelką cenę w perspektywie tak rozumianej kobiecości, Genet przyjmuje jako swoje powołanie artystyczne i egzystencjalne.

W kilku powieściach świadomie gra z tą osobliwą ambiwalencją, z zawieszeniem między esencją a interpelacją, np. kreacją bohatera *Matki Boskiej Kwietnej*:

Zapytała Lou, dlaczego popełnił kradzież, a on potrafił jedynie odpowiedzieć:

– Bo inni uważali mnie za złodzieja.

Matka Przełożona niczego nie zrozumiała z tej dziecięcej finezji. [M 100]

Podobnie wypada autokreacja z *Dziennika złodzieja*:

Wydało mi się rzeczą naturalną, że skoro już porzuciła mnie rodzina, obciążę się na dodatek kradzieżą i skłonnością do chłopców, do kradzieży zaś dołożę zbrodnię lub upodobanie do zbrodni. Świadomie odrzucałem więc świat, który mnie odrzucił. [DZ 78]

na każde skierowane przeciwko mnie oskarżenie, bodaj i niesprawiedliwe, z głębi serca odpowiadać będę twierdząco. [...] czułem w sobie gwałtowną potrzebę, by w istocie być winnym tego, o co mnie oskarżono. [...] Przystawałem na tego tchórza, zdrajcę, złodzieja, pedała, którego we mnie widziano. [...] Z osłupieniem stwierdziłem, iż składam się wyłącznie z plugastwa. Stałem się odrażający. [DZ 162–163]

W innym miejscu omawianej książki pojawia się ujęcie przeciwstawne, ponieważ Genet połączy bycie bastardenem, złodziejstwo, homoseksualność i wyobcowanie stanowiące tego konsekwencję oraz potraktuje je jako coś poprzedzającego sankcję interpelacji społecznej:

Fakt, że byłem podrzutkiem, przyniósł mi samotne dzieciństwo i młodość. Fakt, że byłem złodziejem, kazał mi uwierzyć w wyjątkowość tego zawodu. [...] W istocie, moje upodobanie do kradzieży i moja działalność w tej dziedzinie wiązały się ściśle z homoseksualizmem, wynurzały się z niego, on zaś również utrzymywał mnie w nadzwyczajnej, niezwyklej samotności. [...]

Niewątpliwie dumny z siebie zbrodniarz zawdzięcza swoją odrębność społeczeństwu, niemniej musiał ją już uprzednio posiadać, by społeczeństwo stwierdziło jej istnienie i uznało za zbrodnię. [DZ 230–231]

Łatwo też o dowody, iż demaskacja Gombrowicza była raczej pozorna, ponieważ Genet doskonale zdawał sobie sprawę z mocy i zarazem słabości konwencji estetycznych. Za szczególnie ciekawe należy uznać to, że najważniejsze pod tym względem metaliterackie oznajmienia znajdujemy w jego być może najbardziej autobiograficznych utworach. W *Zakochanym jeńcu*, którego „należy czytać jak reportaż” (Z 484), autor stwierdzał:

Ale jeśli to prawda, że pisanie jest kłamstwem? Pozwala ukryć, co było, a świadectwo pozostaje iluzją? Pismo, choć nie wyraża czegoś wręcz przeciwnego do tego, co się zdarzyło, oddaje wyłącznie

to, nie chcę czynić najmniejszej aluzji do jakichś skojarzeń mazdeistycznych: wskazuje jedynie, że moja wrażliwość pragnęła widzieć wokół siebie porządek kobiecy. Mogła sobie na to pozwolić, ponieważ zdołała posiadać cnoty męskie: twardość, okrucieństwo, obojętność.)”

widoczną stroną, akceptowalną, że się tak wyrażę, niema, gdyż nie ma sposobu, by rzeczywiście pokazać to, co się pod nim kryje. [Z 49]

To, co opisuję, w sposób uporządkowany czy na pozór uporządkowany, by ułatwić lekturę, było w rzeczywistości inne [...]. [Z 451]

Z kolei w *Dzienniku złodzieja* Genet podkreślał kreacyjny wymiar pisania:

Im dalej się posuwam, porządkując to, co znajduję w przeszłym życiu, im bardziej trzymam się rygorów kompozycji – rozdziały, zdania, cała książka – tym silniejsze jest we mnie postanowienie, by moim minionym nieszczęściom kazać wystąpić w roli cnót. [DZ 54]

Sugeruje tam również daremność wiary w ekspresywną („Wiem, że nasz język niezdolny jest przywołać bodaj odbicia naszych dawno umarłych i obcych nam już stanów”, DZ 63) oraz dokumentarną wydolność dyskursu literackiego („To nie fakty przecież odtwarzam”, DZ 91, przypis *). Dowodzi też świadomości wielorakiego uwikłania „*intentio operis*”, „*intentio auctoris*” i „*intentio lectoris*”:

Nie moje życie, lecz jego interpretacja. [...] I abym stworzył swoją legendę. [...] (Przez legendę rozumiem nie mniej lub bardziej malownicze pojęcie, jakie znający moje nazwisko czytelnicy wyrobili sobie na mój temat, lecz zgodność mojego przyszłego życia z jego najzuchwalszą idea, którą po zakończeniu tej opowieści mogą sobie stworzyć inni i ja sam. [...]). [DZ 192]

Glas (Podzwonne) Jacques'a Derridy zapewne zasługuje na miano „najzuchwalszej idei” tak bardzo, jak żaden inny komentarz do tej twórczości⁴⁶. Wiadomo, że sam Genet na tekstualny eksces przyjaciela reagował różnie, ale na ogół jednak afirmatywnie. Osobliwa poetyka dzieła *Glas* to po części efekt inspiracji szkicem samego Geneta *Co zostaje po Rembrandcie* z „*Tel Quel*” z 1967 roku. Na płaszczyźnie treści książka Derridy to konfrontacja totalizującego i hierarchizującego systemu myśli Georga Wilhelma Hegla i autobiograficznej, karceralnej erotyki Geneta, a więc tego, co filozoficzne, familiarne i logiczne, z tym, co literackie, perwersyjne i zmysłowe, zarazem zaś Hegłowskiego encyklopedyzmu i dekonstrukcjonistycznej *différance*. Osnową dyskursu o Heglu czyni Derrida rodzinę – ale przy okazji komentuje najbardziej fundamentalne jego filozofemy: ducha, materię, *Aufhebung*, religię, moralność, prawo, społeczeństwo, państwo – i zapytuje, czy w tym projekcie ontoteologii i rodziny jest miejsce dla bastarda (C 12). Hegłowskiemu Ojcu przeciwstawia Genetowską Matkę, co okazuje się o tyle ciekawe i ważne, że wątki macierzyństwa, złodziejstwa i tekstualności łączą się:

⁴⁶ J. Derrida uchodzi za sztandarowego antyintencjonalistę, warto jednak pamiętać, że jego stanowisko plasuje się w aporii między przekonaniem o intencji, która „nie zostaje uchylona, lecz w pisana w system, nad którym [autor] już nie panuje” (*O gramatologii*. Przedm., posł., przekł. B. Banasiak. Warszawa 1999, s. 321), albo która znajdzie swoje miejsce, „ale też nie będzie z niego kierować całą sceną i całym systemem wypowiedzianą” (*Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pietażek. Warszawa 2002, s. 399), a sugestią, że „istnieją autorzy, istnieją intencjonalności, które są świadomymi zamysłami. Musimy je analizować, brać poważnie. Jednakże skutki tego, co nazywamy autorskimi intencjami, uzależnione są od czegoś, co nie jest intencją indywidualną, co nie jest intencjonalne. [...] Nikt nie jest tak wolny, by mógł czytać, jak chce. Czytelnik nie interpretuje swobodnie, biorąc pod uwagę jedynie własną lekturę, a wykluczając autora” (J. Kearns, K. Newton, *An Interview with Jacques Derrida*. W zb.: *British Post-Structuralism since 1968*. Ed. A. Easthope. London 1988, s. 238-239).

matka (jakikolwiek nada się jej imię lub zaimek) znajduje się poza opozycją seksualną. Szczególnie nie jest kobieta. Pozwala sobie po prostu być reprezentowaną, oderwaną przez płęć. Dlatego złodziej odróżnia to, co matczyne, od tego, co kobiece. A rozróżnia to w tym, co nazwalibyście mężczyzna. [C 153]

Na płaszczyźnie formalnej ustawienie naprzeciw siebie dwóch kolumn zapisu inscenizuje kolizję treści i formy, myśli i doświadczenia, pedagogii i występku, dialektyki i galaktyki. Galaktyczna poetyka realizowana jest przez osobliwości typograficzne (równoległy zapis, kolażowe glosy), semantyczne (dekontekstualizacje i rekontekstualizacje, katachrezy, anagramy, aporie, kalambury, etymologiczne i fonetyczne gry z imionami własnymi), intertekstualne (cytaty i kryptocytaty z twórczości i korespondencji Geneta i Hegla, innych filozofów i pisarzy), syntaktyczne (destrukcję syntagmy), co rodzi niesamowity efekt zapisów zderzających się ze sobą, nachodzących na siebie, nawiedzających się wzajem. Teoretycznym wykładnikiem tego tekstualnego samplingu jest idea szczepu i grafu, obrazująca tekst palimpsestowy, heterogeniczny, seksualny, biologiczny, florystyczny (roślinny incest), który wymusza szczególny tryb lektury. W tym sensie *Glas* – na podobieństwo często przywoływanej tam *Tory* – to także projekt nowego komentarza, innej hermeneutyki, wychodzący poza konkluzyność dialektyki i refutacji. Derrida powiada:

Trudny-do-wyjaśnienia sojusz z Sartre'em. A jednak: sam Sartre zauważył dziwną komplikację u podstaw dzieła Geneta. Genet, pisarz, nie ma ani mocy komunikowania się ze swoimi czytelnikami, ani takiego zamiaru. Przygotowanie (wyraźnie nieumyślne) owej pracy [tj. całościowo ujętego dzieła Geneta] ma sens negacji tych, którzy ją czytają. Sartre widział, choć nie wyciągał z tego wniosków, że w tych [tj. wcześniej opisanych] warunkach dzieło nie jest dziełem do końca, lecz *ersatzem*, w połowie drogi od zasadniczej *k o m u n i k a c j i*, która stanowi cel literatury. Literatura jest komunikacją: wychodzi od suwerennego autora zwracającego się do suwerennej ludzkości, poza niewolę izolowanego czytelnika. Genet nie tylko nie ma zamiaru komunikować się podczas pisania, ale, bez względu na jego intencje, w tej karykaturze lub *ersatzu* komunikacji autor odmawia swoim czytelnikom tego fundamentalnego podobieństwa, które mogłoby zostać ujawnione przez wigor jego dzieła... [C 243]

Nie tylko Derrida diagnozował osobliwą zdolność tekstów Geneta do sabotowania procesów hermeneutycznych i komunikacyjnych. Hans Mayer sugerował, że Genet samego siebie inscenizuje jako wszechobecnego i jedyne go czytelnika swojej literatury i dlatego nazywał ją solipsystyczną i masturbacyjną: „Tęgo rodzaju literatura nie posiada przesłania i nie dąży do komunikacji”⁴⁷. Podobnie Edmund White:

Genet jest semantycznie niedookreślony. Nie wiemy, co dokładnie znaczą jego powieści czy sztuki – nigdy nie możemy być pewni ich „przesłania”, co jest tym bardziej zaskakujące, że [autor] zajmuje się niezwykle „gorącymi” materiałami: prawem i porządkiem, lojalnością i zdradą, konkurencyjnymi roszczeniami ohydnej cnoty i pięknego występku, homoseksualizmem, przestępczością, propagandową manipulacją opinią publiczną i związana z tym kwestią publicznego wizerunku przeciwstawionego prywatnej autentyczności. [W 391–392]

⁴⁷ H. Mayer, *Odmiercy*. Przeł. A. Kryczyńska. Warszawa 2005, s. 351. Tenże H. Mayer jest autorem książki z rozdziałem o Gombrowiczu (*Ansichten des Witold Gombrowicz*. W: *Ansichten – Zur Literatur der Zeit*. Hamburg 1962. Wersja polska: *Witolda Gombrowicza poglądy*. W zb.: „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*. Wybór, oprac. M. Zybura, przy współpr. I. Suryn t. Kraków 2004 (przeł. D. Cygan)) i twórcą rzekomych pomówień Gombrowicza o antysemityzm w trakcie posiedzenia jury nagrody Formentor (D-3 196–197). Wszystko w końcu chyba się wyjaśniło, bo Mayer odwiedzał Gombrowicza (K 299).

Georges Bataille stwierdzał dokonane przez Geneta zakwestionowanie komunikacji, rozumianej jako relacja oparta na zasadach pluralizmu i równości jej uczestników:

Genet-pisarz nie ma zamiaru przekazywać nam czegokolwiek. Co więcej, nawet wówczas, gdy – niezależnie od intencji autora – z dzieła jego wyłania się karykatura bądź też *ersatz* komunikacji, Genet odmawia swoim czytelnikom tego podstawowego podobieństwa, możliwej do ujawnienia poprzez żywotność dzieła. [...] Niejakim błędem ze strony Sartre'a jest chwytnie autora za słowa⁴⁸.

To nie do końca sprawiedliwe wobec Sartre'a, wedle którego nie wszystko u Geneta daje się sprowadzić do poziomu jednoznaczności wyrazu i intencji: „Chciał powiedzieć wszystko, mówiąc Wszystko, powiedzieć Nic: teraz oświadcza, że mówił, żeby nic nie powiedzieć” (Ś 560). Oto jeden z sensów zagadkowej formuły „powieści fałszywe” – tak Sartre określał utwory Geneta, mając na myśli m.in. zapożyczenia fabularnych trików literatury popularnej, prowokacyjnie wymierzone w wyniosłe gusta burżuazyjnych intelektualistów (Ś 419, 511), i utwory... Gombrowicza, ze względu na jego pozorowany sceptycyzm wobec osiągnięć psychoanalizy i marksizmu⁴⁹.

3

Odnosnie do tego, co do tej pory napisałem, przychodzi się zmierzyć z paradoksem wyrażalności i niewyrażalności tematu oraz jego związków z kwestią intencjonalności. Niewyrażalność nie jest tu sprawą skarg na niewydolność dyskursu literackiego, która to tendencja nasiliła się w początkach modernizmu wskutek zdiagnozowanego kryzysu epistemologicznych i ekspresywnych władz języka, ale prędko stała się po prostu konwencją artystyczną, a więc intencjonalną strategią⁵⁰. Z powodu kulturowego tabu topos niewyrażalności pozostawał jedną z najistotniejszych składowych estetyki homoerotycznej⁵¹. Otóż Gombrowicz w swojej twórczości na ogół szedł na taki poetologiczny kompromis. Wedle tego, co przyznał w liście do Bianciottiego, Genet miałby napisać to, czego on sam napisać się nie odważył. Warto to połączyć z innym wspomnieniem. Tuż przed śmiercią Gombrowicz, zapytany przez Ernesta Sábato o literackie plany, odpowiedział następująco:

„Ernesto, najważniejsze, co mógłbym zrobić i czego nigdy nie zrobię, to opisać moje poetyckie doświadczenie z pierwszych lat pobytu w Buenos Aires”. Z jego tonu i wstydlivosti, z jaką to powiedział,

⁴⁸ G. Bataille, *Literatura a zło. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Przeł. M. Wodzyńska-Walicka. Przedm. Z. Bienkowski. Kraków 1992, s. 143. Autor faktycznie może się wydawać wysoce sceptyczny wobec intencji, zarówno Sartre'a, jak i Geneta: „Pomijam już intencje kierujące Sartre'em [...]. Nawet jeśli ta praca literacka nie jest wyrazem jakichś ukrytych intencji [...]” (*ibidem*, s. 130), „należy podkreślić niejasność zamysłu autora, który zawsze kierował się odruchem niepewnym, w każdym razie od początku wieloznacznym [...]” (*ibidem*, s. 144).

⁴⁹ J.-P. Sartre, *Situations IX. Mélanges*. Paris 1972, s. 123.

⁵⁰ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 43–83. – *Literatura wobec niewyrażalnego. Praca zbiorowa*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998.

⁵¹ Zob. G. Ritz, *Język pożądania u Witolda Gombrowicza*. W: *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Drag, A. Kopaćki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002.

wynioskowałem, że chodziło o jego doświadczenie homoseksualne. Z całą siłą i pełen szacunku nalegałem, aby opisał je, by zostawiwszy wszystko inne, wyraził to doświadczenie, które niewątpliwie mogło się okazać jedną z największych rzeczy, jakie zostawiłby po sobie. Ale patrzył na mnie smutno, kręcąc przecząco głową. Zrozumiałem, że moje argumenty nie zmieniają jego postanowienia i że ten wrażliwy i niezmiernie wstydlivy człowiek, jakim był Witold Gombrowicz, nigdy nie opowie tego, co było może najbardziej tajemne i najgłębsze w jego życiu⁵².

Przenikliwi komentatorzy i komentatorki podkreślali przemysłowość poetyki Gombrowicza oraz pewien paradoks z tym związany, mianowicie maksymalną bezpośredniość i obsceniczność pisania o pożądaniu bez choćby jednej sceny zbliżenia seksualnego⁵³. Jeśli więc Gombrowicz odżegnuje się od zainspirowania się Genetem w związku z powieścią, która jest utrzymana w modernistycznej dykcji niewyraźności, to doprawdy trudno oprzeć się poczuciu, że aluzje do Geneta nie miałyby przydawać dosłowności Gombrowiczowskim metaforom. U Geneta sprawy układają się chyba inaczej. Jeden z pierwszych promotorów autora *Cudu róży*, Jean Cocteau, zauważył: „Erotyzm Geneta nigdy nie szokuje. Jego obsceniczność nigdy nie jest obsceniczna”⁵⁴. Tę różnicę nieźle pokazuje porównanie zwodniczości tytułów powieści obu pisarzy. Jeśli *Pornografia*, której tytuł (*nb.* w kilku obcojęzycznych wydaniach zgodnie z zaleceniem autora zmieniony na *Uwiedzenie*) obiecuje więcej, niż daje książka, bo faktycznie nie ma w niej seksu, jest tylko trochę dwuznaczna znajomość i perwersyjna intryga dwóch starszych panów, ostatecznie sprowadzająca się do niewinnego voyeuryzmu i lekko sadystycznych inscenizacji, to można zauważyć, że tytuł powieści francuskiego pisarza wiąże się z podobną mistyfikacją.

Ceremonie w podtekście zapowiadają skrajną obsceniczność – w *argot* albo w żargonie erotycznym „*une pompe*” czy „*pomper*” znaczy tyle co „*fellatio*” lub – jak kto woli – ‘miłość francuska’, a więc po prostu: „Żałobne obciąganie fiuta” (W 287)⁵⁵. Jeśli Genetowską dosłownością miałyby być mimetyczne opisy homoseksualnego seksu oralnego, analnego czy rimmingu – to okażą się one pewnie bardziej dramatyczne niż fabuła *Pornografii*, ale taką konstatację trudno uznać za zadowalającą ze względu na fakt, że nie jest owa proza najlepszym przykładem realizmu literackiego. Podkreślają to monografiści. Jako pierwszy Sartre, wskazujący poetologiczne ambiwalencje u Geneta, który był dlań zarazem realistą i idealistą, empirystą i platonikiem, a u którego filozof spostrzegł wazienie lekce powieściowej anegdoty i absolutyzację „jednostkowego i datowanego zdarzenia”, „pomieszenie tego, co czasowe, z tym, co wieczne” (Ś 466). Przy czym ów platonizm znajdował swój osobliwy wyraz w iście fenomenologicznym projekcie, w którym autor *Zakochanego jeńca* ściga eidetyczną istotę „*t w a r d o ś c i*”, „*m a r y n a r s k o ś c i*” (Ś 308), nie zaś jakies egzystencjalne przygodności (Genet „doszukuje się Marynarza w każdym majtku, Wiecznego w każdym Alfonsie; w swoim marzeniu stara się usprawiedliwić

⁵² R. Gombrowicz, *Ernesto Sábato*. W: *Gombrowicz w Argentynie*, s. 227.

⁵³ Zob. S. Sontag, *Gombrowicz's „Ferdynand”*. W: *Where the Stress Falls. Essays*. New York 2001, s. 99. – Mayer, *Witolda Gombrowicza poglądy*, s. 36–37. – K. A. Jeleński, *O Gombrowiczu*. W: *Chwile oderwane*. Wybór, oprac. P. Kłoczowski. Gdańsk 2007, s. 475.

⁵⁴ J. Cocteau, *Journal: 1942–1945*. Éd. J. Touzot. Paris 1989, s. 750. Cyt. za: W 216.

⁵⁵ Zob. polskie tłumaczenie fragmentu – E. White, *Jean Genet*. Przeł. K. Zabłocki. „Literatura na Świecie” 1994, nr 4/5.

poszukiwanie: powołuje do życia każdą postać, wychodząc od najwyższej Esencji; redukuje anegdotę do rangi oczywistej ilustracji wiecznej prawdy” (Ś 461)⁵⁶ i dlatego w kontekście potencjalnie pornograficznej sceny stwierdza: „Gdyby nie kontekst [...], kto mógłby pomyśleć, że chodzi o stosunek analny? [...] Nie sądzę, żeby opisując tę orgietkę, choć raz się podniecił [...]” (Ś 550).

Zdaniem White'a, Genet w swojej twórczości przechodzi od erotyki dosłownej do alegorycznej i poetyckiej, z kolei Bettina L. Knapp analizowała mocny, symboliczny subtekst w kreacjach protagonistów Geneta, nigdy niebędących postaciami z krwi i kości, przypominających raczej teatralne marionetki⁵⁷.

4

O samych *Ceremoniach żałobnych* Gombrowicz mówi rozczarowująco niewiele. Niby docenia Geneta za pomysł, by „z piękności młodej uczynić piękność najwyższą [...]” i „dwudziestolatka postawić na piedestale [...]”, ale choć znaleźć można w powieściach francuskiego pisarza fragmenty, które musiały go pod tym względem zachwycić⁵⁸, to jednak znakiem firmowym poetyki Gombrowicza na pewno one nie są. Pozostają owym znakiem raczej opisy świata przestępczego i efektowne kreacje morderców, złodziei, fałszerzy, męskich prostytutek, przemytników, „alfonsów [...], ciotek i cioteczek, dupojebów i lujów, cwelów, paparuchów i lachociągów [...]” (M 11), o barwnych żeńskich imionach i pseudonimach oraz queerowych tożsamościach. Oto parę przykładowych kreacji:

Była to dziewczyna, to chłopcem, i przejście od jednej płci do drugiej – przecież było to coś nowego – następowało niezdarńie. Biegła za jakimś chłopcem na jednej nodze. Zaczynała zawsze od gestów Wielkiej Trzpiotki, a potem, przypominając sobie nagle, że powinna być tak męska, żeby uwieść nawet zabójcę, przechodziła do burleski, i ta podwójna maska przydawała jej aurę niezwykłości [...]. [M 54–55]

I wtedy natychmiast Boska znów stała się tą Boską, którą przestała być, [...] bo przecież, chcąc myśleć szybciej i sprawniej, odczuwała jako „kobieta”, a myślała jako „mężczyzna”. Można by przypuszczać, że skoro powróciła tak spontanicznie do swej prawdziwej natury, Boska była mężczyzną skrytym pod makijażem, zniekształconym udawanymi gestami; ale nie chodzi tu o powrót do języka dzieciństwa, języka ojczystego, jak to ma miejsce w przelomowych godzinach życia. [...] Jej kobiecość była zatem tylko maskarada. Jej ciało – jego organy – nie pozwalały jej myśleć o sobie w pełni jako o „kobiecie”. Myśleć to znaczy działać. Lecz aby działać, należy pozbyć się frywolności i osadzić swoją myśl na solidnym cokole. I wtedy przyszło Boskiej z pomocą pojęcie solidności, które łączyła z pojęciem męskości, głównie za sprawą gramatyki. Żeby określić stan, jaki odczuwała, Boska ośmieliła się użyć rodzaju

⁵⁶ Zasadę tej homoerotycznej fenomenologii objaśniał Genet w jednym z przypisów do *Dziennika złodzieja* (DZ 5, przypis **): „Mówię o katorżniku doskonałym, w którym skupiły się najpiękniejsze cechy więźnia”.

⁵⁷ Zob. B. L. Knapp, *op. cit.*, s. 18–19. – W 239.

⁵⁸ Parę sugestii: „Nie mógł [...] zniszczyć swojej naturalnej urody ani zbyt zielonych i żywych pędów, które zakwitwały w nim i rozsiewały woń, ponieważ karmiły się sokami jego młodości” (Q 99); „Nie sposób porównać miłości mężczyzny do młodego chłopca z miłością do kobiety czy dziewczyny. Urok tej twarzy, elegancja wpisana w jego ciało ośmiadnęły mną niczym zaraza. A oto jego portret: miał długie, jasne, wijące się włosy, oczy szare, niebieskie, a może zielone, o jakiejś niezwykłej wprost przezroczystości. W zarysie nosa było coś z dziecięcej miękkości. [...] Miał szczuple i giętkie ciało, ruchy szybkie, a przy tym leniwe” (CZ 13); „Nie znam ani jednego rzezimieszka, który nie byłby dzieckiem” (DZ 115); „Wszyscy więźniowie to dzieci [...]” (M 15).

żeńskiego, ale nigdy nie używała tej formy, gdy mówiła o konkretnym działaniu. Wszystkie jej sądy i opinie „kobiece” były w istocie osądami poetyckimi. [...] Niewątpliwie ona sama nie była kobietą (to znaczy samiczką w spódnicy); była istotą „kobieca” jedynie w tym sensie, że poddawała się dominacji władczego mężczyzny [...]. [M 108]

To rzeczywistość pikiety, egzystencji na granicy prawa, transgresji tożsamości, płci, języka. Także na granicy życia i śmierci, zdrowia i choroby wenerycznej. Doświadczenia anonimowego seksu, przemocy, niewierności lub nieprzynależności, bezdomności⁵⁹. Sytuacji, gdzie przygodna znajomość może się skończyć rabunkiem, pobiciem albo i śmiercią. I towarzyszącego wspomnianym doświadczeniom poczuciu ryzyka, wolności, strachu, podniecenia, pożądania, ale też miłości. Jeśli uwzględnić ustalenia biografistów, wszystko, co najważniejsze, rozgrywa się w latach 1939–1940 (W 172). Genet egzystuje w skrajnym ubóstwie, bywa głodny, nosi łańchmany, często nie wie, gdzie spędzi noc, a jednocześnie na Montmartre przeżywa inicjację w świat gejowskiej subkultury, przyswaja slang, zmanierowane auto-kreacje, genderowe inwersje, afirmatywny i subwersywny humor, słowem – kam-pową, gejowską wrażliwość⁶⁰.

W takiej sytuacji wszystko, co chciałoby się powiedzieć na temat rzeczy, które Gombrowicza w tym pisarstwie urzekły, musiałyby być historycznoliteracką insynuacją albo krytycznoliteracką impresją. Z perspektywy „twardego intencjonalizmu” stanowiłoby to nadużycie, mnie natomiast wydaje się to trudną do odrzucenia pokusą i istotnym przyczynkiem do niniejszej interpretacji. Niełatwo jest mi się oprzeć inspirującej uwadze Sartre’a o tym, że jedyną intencją Geneta było wyrażanie samego siebie, zwracanie się ku samemu sobie i bezustanne pisanie o własnych miłościach (Ś 466, 531). Wówczas pragnęłoby się snuć opowieść o tym, jak lektura Geneta uruchomiła w Gombrowiczu wspomnienia i pozwoliła raz jeszcze poczuć transgresywny, subwersywny i miłosny klimat Retiro. Zbieżność doświadczeń obu autorów jest doprawdy uderzająca i bardzo sugestywna⁶¹. W *Kronosie* rok 1940 Gombrowicz określił rokiem „inicjacji” (K 83) i dokonywał osobiście skrytego *coming out*’u:

Tracę dawniejsze opory. Przeistaczam się w cygana. [...]

Wzrasta oczarowanie... Z początku to spaceru po porcie, Retiro... Odkrywam teren na Corrientes. Chodzę dużo. Ale jeszcze mam duże wymagania – i ambicje... Po czym przystosowuję się. [K 83]

Retiro było pikietą, jak niektóre zakamarki Montmartre’u, i idealnym miejscem „dla niezliczonych istot pozostających na bakier z prawem: przemytników, złodziei, pijaków, kurew, męskich prostytutek, alfonsów, hazardzistów, włóczęgów, marynarzy uprawiających drobny handelek i innych gatunków fauny tego przemysłowego półświatka”⁶². W owym czasie Gombrowicz żyjący w nędzy,omalże bezdomny,

⁵⁹ Albo mieszkania w hotelach pod fałszywymi danymi i wymykania się przy pomocy przyjaciół, m.in. Jeleńskiego, zakładających na siebie kilka warstw ubrań Geneta. Zob. W 293.

⁶⁰ Zob. J. Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*. W zb.: *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Ed. D. Bergman. Amherst, Mass., 1993.

⁶¹ Zob. K. Suchanow, *op. cit.*, t. 1, s. 391–479.

⁶² M. Grinberg, *Wspominając Gombrowicza*. Przeł. E. Zaleska, R. Kalicki. Pośl. J. Jarzębski. Warszawa 2005, s. 22.

nierzadko głodny, nędznie ubrany, pomieszkujący w *conventillos*, korzysta ze wszystkich dobrodziejstw anonimowości i z upodobaniem peregrynuje po buenosairesjańskich pikietach, chętnie nawiązuje znajomości z marynarzami, rekrutami, kolejarzami, pucybutami i *putos* dla anonimowego, niezobowiązującego seksu⁶³. W tej materii chyba poczynał sobie ostrzej niż Genet, ponieważ Francuz utrzymywał, że seks uprawiał wyłącznie z osobami, które kochał, nawet jeśli była to miłość chwilowa (W 103, 366)⁶⁴. Wiadomo, iż Gombrowicz miał drastyczne przygody, okradano go i bito, szantażowano i zatrzymywała go policja (homoseksualizm nie podlegał w Argentynie penalizacji, ale relacje z nieletnimi tak; trwała wtedy również era istniej homofobicznej nagonki), autor *Kronosa* cierpiał na syfilis, niemniej jednak kryminogenny świat Geneta, rzeczywistość „spod celi”, grypsery itp., wszystko to musiało być dla Gombrowicza pewnym ekstremum. Z czasem też zaszła w nim zmiana, po wydaniu *Ferdydurki* i symbolicznym pokazaniu jej na Retiro pisarz zaczął żyć nieco stateczniej.

Tak czy owak, Gombrowicz nie odsłonił do końca tajemnic Retiro, zawsze wpisując je w projekt estetyczny i tylko trochę jego realiów przemycając w *Trans-Atlantyku* w postaci Gonzala, który jest zmanierowany w kempowym stylu, „przejęty” i który uprawia tradycyjną praktykę pikietowego „chodzenia za chłopcem”. Drobne wzmianki pojawiają się w *Kronosie* na temat kłopotów z policją, chorobami wenerycznymi, a także relacji z osobami, których określenie tożsamości płciowej stanowiło dla edytorów niemałe wyzwanie. Jeśli typowym dla poetyki Geneta układem osobowym była relacja „starszych, mocniejszych heteroseksualnych mężczyzn i słabszych, młodszych chłopców: aktywnych i pasywnych” (W 92), przy czym on sam w swoich literackich wcieleniach występowałby w obydwu rolach, to Gombrowicz powielalby ten schemat bardzo dokładnie, tyle że bez mimetycznych opisów seksu, wyłącznie jako platoniczne (i platońskie) uwiedzenie oraz wzajemny transfer uroku Młodego i wiedzy Starego.

Genet za pomocą radykalnie interakcyjnych ujęć dokonuje mimetycznych i zarazem parodyjnych inscenizacji konwencjonalnych, konserwatywnych i hegemonicznych cech płci, czego konsekwencję stanowi subwersywne odsłonięcie ich sztuczności i arbitralności. Jeśli Sartre nazywał to „dewirylizacją” (Ś 135), a Hélène Cixous, dla której pisarstwo Geneta stanowiło przykład *écriture féminine*, z zachwytem znad *Ceremonii żałobnych* stwierdzała: „Są mężczyźni (tak nieliczni), którzy nie boją się kobiecości”⁶⁵, to wypada powiedzieć, że i Gombrowicz nie lękał się kobiecości. Już *Ferdydurkę* można przeczytać w taki sposób, ponieważ „Niedojrzałość”, fundamentalna kategoria rozwijanego tam antropologicznego dyskursu, kryje w sobie także tę genderową składową, a ponadto Gombrowicz zobiektywizo-

⁶³ Niekiedy, jak Genet, Gombrowicz (K 95; TR 59) uciekał po kryjomu z pensjonatów, a znajomi wynosili mu rzeczy.

⁶⁴ Raptem parę surowo powściągliwych wzmianek w *Kronosie* sugeruje, że te przygodne relacje wiązały się z emocjonalnym zaangażowaniem Gombrowicza (K 54, 149, 150, 255, 269–270).

⁶⁵ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nasiłowska. Konsult. M. Bieńczyk. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 158. Zob. K. Millet, *Sexual Politics*. London 1977, s. 16–22. M. Hanrahan (*An Erotics of Diversity: The Unsuspected Sex of Genet's Heroes*. W zb.: *Flowers and Revolution*, s. 63) zastrzega, że ta dewirylizacja nie oznacza deprywacji, braku, kastracji, ale ubogacenie seksualności. Zob. też G. R. Bullaro, *Genet: Gay Deceiver or Repressed Homosexual?* W zb.: jw.

wał kwestie genderowe w trybie eseistycznym, najpierw w cyklu *Nasz dramat erotyczny*, następnie zaś w obszernych partiach dzienników, dokonując rozbioru tradycyjnej metafizyki płci w dosłownie dekonstrukcyjnym stylu⁶⁶. Subwersja najbardziej radykalna pojawia się u Gombrowicza jednak już w *Ferdydurce*, za pomocą zbanalizowanego w dyskursie komentatorskim wywodu o „pupie”, który – podobnie jak Genetowskie „kakaowe oko” – daje się odczytać w kontekście „zwrotu analnego [rectal turn]”⁶⁷. W tej perspektywie analna metafora Gombrowicza, odnosząca się u niego do koncepcji tożsamości, ciała, seksualności, dzieła oraz lektury, wymierzona byłaby w męskość hegemoniczną i wszystkie kulturowe tabu ją fundujące i stabilizujące (rozkosz czerpana z analnej penetracji ma się przekładać na uległość w każdych innych okolicznościach i oznaczać niezdolność do sublimacyjnego panowania nad sobą oraz tymi, nad którymi trzeba panować: rodziną, kobietami, podwładnymi). W konsekwencji czego zachodzi wymiana fallusa na anusa i co przynosi kres męskości fallogocentrycznej.

Poza topos niewyraźności Gombrowicz wykracza tylko w liście do najbardziej zaufanego poplecznika, Kota Jeleńskiego. Zależność dotyczy tekstów już napisanych, ale jest projektowana w przyszłość – „żeby tę problematykę wydobyć z jej ciasnego kręgu, zuniwersalizować [...]”. Gombrowicz mówi też, że w Genecie „odkrywa najcenniejsze inspiracje z *Pornografii*, tylko że w pedkowanym sosie [...]”, co by znaczyło, że jego powieść tym sosem nie została podlana, od razu jednak deklaruje zamiar wyciągnięcia „tej problematyki” „z pederastii *sensu stricto*” i stawka owego przedsięwzięcia artystycznego ma być najwyższą z możliwych. W końcu wypada zapytać bardziej konsekwentnie: czy należałoby mówić o wpływie Geneta na Gombrowicza? Otóż sądzę – wbrew zadeklarowanej intencji Gombrowicza, a zgodnie z jego intencją faktyczną (jeśli takie rozróżnienie jest choćby na pozór sensowne, bo chyba nie da się tej sytuacji przedstawić jako ironicznej) – że można. *Pornografia* napisana, *Kosmos* i *Operetka* właśnie wykańczane, lecz w nich raczej niewiele z Geneta. Ale przecież już fragment z dzienników wolno uznać za rezultat wpływu, dosyć nieporadnie wypieranego.

Gombrowicz pisze „Genetem” i kategorie opisowe, w których ujmuje jego poetykę, wyprowadzone są ewidentnie z jego fabuł i biografii. Łatwo ponadto zauważyć, w jaki sposób dziennikowy dyskurs nasycą się pojęciami analitycznymi ze *Świętego Geneta*, ponieważ relacja z autorem *Ceremonii żałobnych* określona zostaje jako wstydliva, a przecież wstyd i wina są kluczowymi kategoriami w charakterystyce sporządzonej przez Sartre’a. „Plecy stulone” zerkające na Gombrowicza to odwrócenie egzystencjalnej sytuacji Geneta, który pod piórem Sartre’a jawi się jako „Skulony pod spojrzeniem ludzi [...]” (Ś 50). Dalej swój wywód rozwija Gombrowicz w trybie parafrazy łączącej antropologię „niedojrzałości”, zwyczajowy tryb polemiki z egzystencjalizmem oraz Paryżem⁶⁸, refleksy powieściowego autotematyzmu

⁶⁶ Zob. M. Bielecki: *Interpretacja i pleć. Szkice o twórczości Witolda Gombrowicza*. Wałbrzych 2005, s. 49–114; *Widma nowoczesności*.

⁶⁷ Hanrahan, *op. cit.*, s. 3. Zob. też P. Sobolczyk, *Gombrowicz bez marynarki i z marynarzem*. „Kwartalnik Artystyczny” 2013, nr 3. – Kaliściak, *Pleć Pantofla*, s. 170–222.

⁶⁸ Ten wątek powracał w wywiadach. W. Gombrowicz w rozmowie z T. Nowakowskim (P 281) stwierdzał: życie kulturalne Paryża stało się „życiem drobnoburżuazyjnym, mieszczańskim

pisanego właśnie *Kosmosu*, stylistykę egzegezy Sartre'owskiej i powieściowego *entourage'u* Genetowskiego. Stosuje typową dla siebie taktykę, która przebiega według dialektyki podobieństw i różnic, dokonując krytycznej parafrazy Genetowskiej „młodości” we własnym dyskursie „niedojrzałości”⁶⁹. Gombrowicz przekonuje, że autor *Matki Boskiej Kwietnej* wprawdzie usiłował „z piękności młodej uczynić piękność najwyższą” i „dwudziestolatka postawić na piedestale [...]”, była to jednak próba chybiona, bo zamiast uchwycić młodość jako coś „rozbrajającego”, „odciążającego”, „niedostatecznego”, „niepełnego”, „pośredniego” i „rozgrzeszającego”, połączył ją ze „zbrodnią”, okrucieństwem”, „grzechem”, „świętością” i „torturą”. Według Gombrowicza „ten mnich, grzesznik, święty, zbrodniarz i kat podchodził do niej [tj. młodości] z nożem, aby uczynić ją straszną i wepchnąć w krańcowość!” (D-3 136). Nietrudno dostrzec, że w próbie obrony subwersywności młodości Gombrowicz co najwyżej radykalizuje ujęcia Geneta, ponieważ dokonuje tego, co Sartre nazwał „dewirylicacją” – pozbawia Genetowski ideał rysów maskulinistycznych i macyzowskich.

Że tak się dzieje w istocie, przekonuje lektura rozdziału *Testamentu* poświęconego *Pornografii*, gdzie ten wątek będzie stanowił osnowę zaproponowanej tam wykładni powieści. Gombrowicz zaczyna w modernistycznie dyskretnym stylu. Pisze o „sekrecie pewnej piękności” leżącym u „pierwocin wszystkiego, co może powiedzieć artysta”, o „oczarowaniu” (TR 90) – to bodaj najważniejsze określenie jego dyskursu miłosnego, kluczowe zwłaszcza w *Kronosie*: „Wzrasta oczarowanie...” (K 83), „W drugim półroczu kulminuje miłość... i coś w rodzaju oczarowania...” (K 99)⁷⁰, o „uwiedzeniu” (jak już wspominałem, jest to tytuł niektórych obcojęzycznych wydań *Pornografii*) i o „wyprawie do [...] uroczyska, gdzie się święciły [Gombrowicza] czary i uroki” (TR 90). Później pisarz rozwija dyskurs autobiograficzny w stylu klasycznej opowieści homoerotycznej o starzejącym się estecie, długo młodym, lecz traumatycznie przeżywającym następujące rozstanie z młodością. Zaznacza:

Nie przypuszczam, abym w moich z pięknnością i młodością przygodach był odosobniony. Wyglądam na egotyście, zamkniętego w swojej wieży, ale chyba już udało mi się wykaazać, jak bardzo jestem synem mojego czasu. [TR 90]

Genet nie zostaje wspomniany, ale też jest on jedynym oprócz Thomasa Manna pisarzem przywoływanym w homoerotycznym kontekście *Młodości*⁷¹. Wreszcie

i uważam, że brak tam jest osobowości na większą skalę, poza Sartre'em i Genetem”. Przy innej okazji, w wywiadzie przeprowadzonym przez A1b o (P 308), wyróżniał dwie Francje: Prousta – „wyrafinowana i dekadenccka”, i Sartre'a oraz Geneta – „krzepka i naprawdę twórcza”.

⁶⁹ Wcale nie jest to aż tak wielkim interpretacyjnym nadużyciem, jeśli uwzględnimy sugestie White'a (W 85) dotyczącą tego, że Genet (analogicznie do Gombrowicza w *Ferdynandzie*) nie pisze *Bildungsroman*: „cała idea »dojrzałości« – wartości burżuazyjnej, która ceni przystosowanie do małżeństwa, rodziny i miejsca pracy – nie pojawia się w powieściach Geneta”.

⁷⁰ Zob. M. Bielecki, *Dyskrekcja i obscenicznosc. Prolegomena do lektur „Kronosa” Witolda Gombrowicza*. „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2013, nr 1.

⁷¹ Jeśli uwzględnić wykładnię B. L. Knapp (która *nb.* była autorką słynnego, ostatniego wywiadu z W. Gombrowiczem, z wienieczącą odpowiedzią na pytanie o plany na przyszłość: „Grób” (P 476), oraz artykułu *Witold Gombrowicz: A Faceless Theatre* („Yale French Studies” 1971, nr 46)), to analogie między projektami artystycznymi „młodości” sięgałyby bardzo głęboko. B. L. Knapp

następuje coś, co wolno chyba uznać za próbę uniwersalizacji i obiektywizacji zapowiedzianą w listach do Kota Jeleńskiego, czyli ujętą dość schematycznie, w postaci czteropunktowego wyciszenia dialektykę Młodości, Piękności, Boskości i Niższości. Dalej podkreśla Gombrowicz hierarchiczność relacji między Dorosłym a Młodym: „być młodym oznaczało być słabszym, gorszym, nie zrobionym, niedostatecznym, niedojrzałym... być, zatem, poniżej wszelkiej wartości... i (uwaga!) nawet poniżej siebie samego (w przyszłości)” (TR 91). Po czym pojawia się krytyka tradycyjnej metafizyki płci („Mężczyzna dorosły nie potrzebuje uwodzić, jest silny, góruje, panuje. Wdzięk i piękność są bronią kobiety, młodzieńca i dziecka, istot słabszych”, TR 92) oraz estetyki Piękności, obiektywnej i abstrakcyjnej – malarstwa kościelnego łączącego piękno z cnotą, aseptycznej elegancji Diora, czystej poezji, sztuki abstrakcyjnej i... „wąsów i brody” (TR 93). A to dlatego, że – jak to ujmie Gombrowicz w bardzo genetowskiej frazie – „Piękność musiała być dla mnie jak kamień drogocenny, osadzona w poniżeniu” (TR 93)⁷². Zagajenie o Retiro włożone w usta Dominique’a de Roux pisarz od razu łączy z *Pornografią* i z autokomentarzem do niej oraz do *Ferdydurki*, krytyką militarizmu, paryskim buntem ’68, i dokonuje osobliwego, metaliterackiego *coming out*’u. Przyznaje bowiem, że „wywyższenie chłopca” będzie dowodem jego „homoseksualnych skłonności”, by jednak zaraz zrelatywizować to wyznanie uwagami, iż nawet „mężczyzna najbardziej męski, z kobietą związany” nie pozostaje „nieczuły na wdzięk i piękność Młodsze[go] [...]” (TR 99) oraz jako „urzeczone młodością, na zawsze oczarowany chłopcem i jemu poddany [...]” skrywa się w ramionach kobiety, która jest dla niego „poniekąd chłopcem dozwolonym”⁷³, czy że „homoseksualizm odwieczny, nagminny, ciągle się odradzający [...]” stanowi osobliwe zboczenie wyrastające „na gruncie istotnego czaru” (TR 100).

Odnosząc się do komentarza Sartre’a, trzeba by stwierdzić, że Gombrowicz byłby zatem bliższy usiłowań Gide’a, który w *Korydonie* przedstawiał pederastię jako coś naturalnego, Genet natomiast wybiera inwersję właśnie dlatego, iż sprzeciwia się ona naturze lub – już na planie estetycznym – odkrywa poetycki impuls w naturze, ale jest to natura odrzucona i perwersyjna (Ś 406)⁷⁴. Pod tym względem pisanie Geneta wyraźnie odróżnia się od literatury homoerotycznej tamtego okresu, ponieważ inni autorzy na ogół prezentowali historie bohaterów zyskujących świa-

(op. cit., s. 15) zauważa u Geneta napięcie między poczuciem fragmentaryczności a tęsknotą do „jedności, całości, uniwersalności – Boga”, czy agon między dojmująco przeżywaną przez Geneta Starością a Młodością, odchodzącą i ściganą w obliczach młodych łobuziaków.

⁷² Ten aspekt Genet tematyzował w *Dzienniku złodzieja*, pisząc o „rehabilitacji wszystkiego, co odrażające” (DZ 18), o „rehabilitacji istot, przedmiotów, uczuć uznanych powszechnie za niskie. Stosując wobec nich słowa przypisywane zazwyczaj rzeczom szlachetnym [...]” (DZ 99) i rozwijając istny dyskurs abiektalny.

⁷³ Genet (Q 116–117) zarysowuje inny jeszcze aspekt omawianej kwestii: „brak kobiety w tym świecie zmusza obu samców do wydobycia z jednego z nich nieco kobiecości. Do wymyślenia sobie kobiety. Nie zawsze udaje się to słabszemu, młodszemu lub delikatniejszemu z nich, rola ta przypada zręczniejszemu, a często jest nim ów silniejszy i starszy. Obu mężczyzn łączy porozumienie, lecz porozumienie zrodzone z nieobecności kobiety musi ją stworzyć, a ona, przez swą nieobecność, połączy ich”.

⁷⁴ Projekty homoerotyczne Gide’a i Gombrowicza omawiam w artykule *Wstyd, ujawnienie i pedagogia. André Gide i Witold Gombrowicz* („Wielkość” 2018, nr 4).

domość, że ich miłość jest przeklęta, a uciekali się do etiologii homoseksualności, aby prosić o jej zrozumienie i akceptację społeczną. Tymczasem autor *Zakochanego jeńca*, kreując gejowskich protagonistów, nie jest zainteresowany ani psychoanalizą ich homoseksualności, ani jej apologią, oni sami zaś nieprzejednanie trwają przy swoich pragnieniach jako przy czymś antysentymentalnym i antyspołecznym. Genetowi nie przyszłoby do głowy występować z prawną albo medyczną obroną homoseksualności, konsekwentnie uznawał on ją – oprócz kradzieży i zdrady – za jedną z trzech najważniejszych cnót estetycznych i egzystencjalnych (W 221, 445). Gombrowicz natomiast takie mniej czy bardziej śmiałe gesty wykonywał, nawet jeśli gombrowiczologia prawie zgodnie utrzymywała, że w imię walki z Formą nie mógł lub nie powinien był tego czynić.

Abstract

MARIAN BIELECKI University of Wrocław
ORCID: 0000-0003-2490-0823

**“NIEWIADOMA TEDY INTENCJA [THUS UNKNOWN INTENTION]”, OR WHAT
GOMBROWICZ WANTED FROM GENET**

The article describes the intertextual relations between Witold Gombrowicz's output and Jean Genet's writings. Gombrowicz's numerous comments about Genet have so far been repeatedly discussed, though they have missed particular examples of inspirations. The author of the paper comments such examples and simultaneously ponders upon the literary critical concept of *intentio auctoris*. Jean-Paul Sartre's book *Saint Genet, Actor and Martyr* is Gombrowicz's relevant context for understanding Genet's texts and works here as an additional context.

ELŻBIETA KIŚLAK Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

MIEDZY LISTAMI MIŁOSZ O RÓŻEWICZU – NA MARGINESIE „BRATERSTWA POEZJI”

Sądy Czesława Miłosza o Tadeuszu Różewiczu łatwo ująć w ramy dwóch jego wierszy: *Do Tadeusza Różewicza, poety* oraz *Różewicz*, które nie tyle ilustrują ewolucję poetyki ich autora, zawsze proteuszowej, ile ze sobą dyskutują; wiersz drugi, z tomu *To*, przedstawia odmienną postawę wobec poety ongiś powitanego retorycznym popisem i jest w gruncie rzeczy palimpsestem pierwszego utworu. Można w nich widzieć początek i punkt dojścia niedokończonego przecież dialogu¹ obydwu wybitnych osobowości, w jego najbardziej istotnym wymiarze, który stanowiła twórczość poetycka. W części rekonstruuje ten dialog wydany w 2021 roku tom *Braterstwo poezji*², gdzie znalazły się niektóre wiersze (zawierające bezpośrednie zwroty bądź czytelne aluzje, zawołanych i nieoczywistych jest znacznie więcej u obu autorów), zapis cyklu rozmów zorganizowanych przez Polskie Radio w roku 1999, wreszcie kilka fragmentów wyjętych z różnych tekstów, również tych pochodzących z prywatnych archiwów i dotąd nieznanymi (wśród wierszy zamieszczono też dwa pierwodruki). Jednak zwłaszcza u Miłosza obraz wzajemnych relacji dopełniają inne uwagi, często rzucane mimochodem, zazwyczaj autorytatywnie, poza dyskusją, ukazujące jego uciążliwość i kapryśność, a zarazem konsekwencję w sądach.

Osobliwość więzi obu poetów oddaje korespondencja, stanowiąca zresztą trzon *Braterstwa poezji*: więcej niż nieregularna, urywana, rozdzielona długimi i dłuższymi, kilkuletnimi przerwami, do tego zaś mało wylewna, czasem konwencjonalnie okazjonalna. Zawiera ślady również listów niezachowanych, zaginionych, a także niewysłanych i nienapisanych, czy raczej pisanych „w myślach” (B 101); jeden został nadany z notką „po pięciu latach”, jeden znaleziony po miesiącach, ale nie wyeksponowany, inny zniszczony na życzenie nadawcy. Zdarza się, że na całą dekadę

¹ Te dwa wiersze to również punkt wyjścia tekstu A. Fiuta *Dialog niedokończony* („Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 2), w którym dialog poetów zamyka *Elegia* T. Różewicza.

² Cz. Miłosz, T. Różewicz, *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi 1947–2013*. Wstęp A. Franaszek. Zebrał, oprac., przypisami i notami opatrzył E. Pasierski. Kraków–Wrocław 2021. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem B. Ponadto stosuję skróty do dwóch książek Cz. Miłosza: R = *Rozmowy polskie 1979–1998*. Kraków 2006; W = *Wygnanie i powroty. Publicystyka rozproszona z lat 1951–2004*. Zebrał i oprac. pod kier. A. Fiuta: M. Antoniuk, S. Bill, K. Jarzyńska, E. Kołodziejczyk, M. Woźniak-Łabieniec. Cz. 1–2. Kraków 2019. Liczby po skrótach wskazują stronicę. W przypadku *Wygnania i powrotów* pierwsza liczba po dywizie oznacza numer części, kolejne – stronicę.

przypada zaledwie jedna wymiana listów, a przecież obydwaj poeci byli też zawołanymi epistolografami; rejestr adresatów Miłosza jest okazały i jeszcze zapewne długo niezamknięty, od Jerzego Andrzejewskiego po Melchiora Wańkowicza i małżeństwo Oli i Aleksandra Watów, lecz Różewicz również przywiązywał wielką wagę do listownych kontaktów, choć edycji tego dowodzących wyliczyć można mniej³. Mimo swej ułamkowości właśnie korespondencja, rzadko tu służąca jako namiastka prawdziwej rozmowy, stawia pytania o znaczenie wzajemnej relacji obu poetów, niedopełnionej w gruncie rzeczy i do końca niewypowiedzianej i nieujawnionej.

Akt pierwszy tej wymiany listów jest bardzo dobrze znany od lat, kilka z nich ukazało się już bowiem w książce Miłosza *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, wydanej w 1998 roku. Dziesięcioro jego literackich adresatów wywodziło się z bliższych i dalszych kręgów przyjacielskich lub koleżeńskich, jedynie Różewicz był tu *persona incognita* i pojawił się znieacka jako autor wierszy, które znalazły się w głębi letniego, podwójnego numeru „Twórczości” z 1946 roku; trudno zresztą orzec, kiedy pismo dotarło do ówczesnego attaché kulturalnego w Waszyngtonie⁴. Nazwisko mogło wydać się Miłoszowi znajome, choć zapewne nie zetknął się ani z tak sygnowanymi poetyckimi juveniliami, ani z książką *Echa leśne*, o niezbyt dla niego atrakcyjnym tytule⁵, bo kombatanckie opowieści partyzanckie raczej go drażniły, niż interesowały. Jednak swego czasu zapoznał się, chyba nie pobieżnie, gdyż zawsze gustował w takich poetyckich wiązankach, z *Antologią współczesnej poezji polskiej 1918–1938* pod redakcją Ludwika Frydedo i Antoniego Andrzejewskiego, którzy umieścili w niej kilka utworów z *Trzech zim*; wierszem ostatnim, czyli na pozycji w gruncie rzeczy bardzo eksponowanej, był w tym zbiorze *Żołnierz modlący się* Janusza Różewicza. Starszy brat niejako symbolicznie zamykał minioną epokę polskiej poezji w ostatniej przedwojennej poetyckiej antologii, wydanej w 1939 roku, młodszy będzie otwierał nową⁶.

Na próbkę poezji Tadeusza Różewicza złożyły się w „Twórczości” wiersze *Lament*, *Oczyszczenie*, *Nieporozumienie w tramwaju* i *Róża*, które na Miłoszu musiały wy-

³ Poza publikacjami fragmentarycznymi to obszerna korespondencja z K. Dedeciusem, Z. i J. Nowosielskimi, R. Przybylskim, H. Voglerem i R. Próchnicką. Zob. K. Czerni: *W drodze do Emaus. Różewicz jako epistolograf*. W zb.: *Poeta odchodzi – Tadeusz Różewicz. Wystawa w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 24 listopada 2016 – 30 czerwca 2017 / A Poet Departs – Tadeusz Różewicz. An Exhibition at the Adam Mickiewicz Museum of Literature, 24 November – 30 June 2017*. Red./Ed. M. Wichowska. Warszawa 2016; *W drodze do Emaus. O przyjaźni Tadeusza Różewicza i Ryszarda Przybylskiego w świetle ich korespondencji*. W: R. Przybylski, T. Różewicz, *Listy i rozmowy, 1965–2014*. Podała do druku, oprac. i wstępem opatrzyła K. Czerni. Warszawa 2019. W obu publikacjach znajduje się bibliografia korespondencji Różewicza, która ukazała się w czasopiśmie.

⁴ Trzeba wziąć poprawkę na absorbujące przenosiny Miłosza z nowojorskiego konsulatu do waszyngtońskiej ambasady jesienią 1946; nie należy też wykluczać okazałego opóźnienia: numer wakacyjny mógł nadejść w paczce z kolejnymi, które zawierały teksty samego Miłosza – *terminus ad quem* to nawet luty 1947.

⁵ Teoretycznie drogi Miłosza i Różewicza mogły się przeciąć w tużpowojennym Krakowie, ale kilka jesiennych miesięcy 1945 roku okazało się zbyt krótkie na taką znajomość.

⁶ Trzeci z rodzeństwa Różewiczów, Stanisław, z racji swojej funkcji, asystenta reżysera filmu *Robinson warszawski* (1950), też wkrótce znajdzie się w kręgu Miłosza (co prawda, raczej na dalekiej orbicie), pomysłodawcy tego przedsięwzięcia; perypetie produkcyjne będzie sprawozdawał listownie współscenarzystą, J. Andrzejewski, wspominając o najmłodszym Różewiczu.

wrząc tak silne wrażenie, że sam przetłumaczył na angielski dwa pierwsze z nich (*Lament* nie w całości) i wykorzystał je w marcu 1947, kiedy wygłaszał odczyt o „wewnętrznych doświadczeniach europejskich pisarzy” (B 75) w renomowanym żeńskim Smith College w Massachusetts, gdzie wykładał nie tylko dobrze mu znany z Wilna Manfred Kridl, lecz także, od niedawna, bliska mu Jane Zielonko. To wystąpienie zostało przetłumaczone na portugalski, a jeden z Różewiczowskich cytatów zrobił furorę aż w Brazylii. O swoich przekładach, odczycie i publikacji w Rio de Janeiro Miłosz napisał młodszemu poecie, inicjując kontakty, choć stało się to najprawdopodobniej dopiero późną wiosną lub nawet latem 1947. Jego gest można porównać z listem, który wysłał w 1930 roku do Jarosława Iwaszkiewicza – do niego też odezwał się pierwszy, także pod wrażeniem twórczości adresata; młodzieńczą egzaltację, z którą unosił się w zachwytach nad *Dionizjami* i jednocześnie zdradzał się z lękami o wartość własnych juveniliów, zastąpiły teraz rzeczowość i pewność siebie.

Zamiast odpowiedzi otrzymał z Krakowa świeżo wydany *Niepokój* ze zdawkową dedykacją „z pozdrowieniami z Polski” (B 77). Dopiero kilka tygodni później autor tomiku, krążący stale między Gliwicami a Krakowem, zatroszczył się o losy przesyłki i odpisał (26 VIII 1947) na ów pierwszy list Miłosza. Nie poruszył tematu własnej twórczości, nawet wieść o międzynarodowym oddźwięku, która powinna była go zelektryzować, została przez niego skwitowana powściągliwie: „Gdyby odczyt Pana ukazał się w tym brazylijskim piśmie, proszę mi go przesłać, będę Panu wdzięczny” (B 79). Próbował natomiast otworzyć dyskusję o nowych, choć niejasno rysujących się perspektywach poezji, dla której nie ma już powrotu do anachronicznych, przedwojennych sporów, ubolewając przy tym na nieporadność krytyki.

Miłosz w kolejnym liście (z września 1947) refleksję o przyszłości poezji sprowadził na poziom pragmatyczny – nauczania i popularyzowania polskiej tradycji poetyckiej, kryjącej zapoznane wielkości. Potwierdził także, iż dotarł do niego *Niepokój*, choć za jedyny komentarz posłużył lakoniczny dopisek do listu: „Sądzę (a zdanie to subiektywne), że droga Pana w poezji jest słuszna” (B 81). Tymczasem jeśli zafascynowała go forpoczta tomu w „*Twórczości*”, cała książka poetycka mogła tę fascynację tylko spotęgować, być może dlatego, że dostrzegł w owych tekstach swoisty palimpsest, ukrytą głęboko matrycę własnych utworów, odzwierciedlenie własnych pytań o miejsce poezji i rolę poety po zagładzie cywilizacji, stawianych równie dramatycznie i z równą powagą. Już w inicjalnej *Masce* mógł odnaleźć powinowactwo z deklaracją tożsamości, prowokacyjnie podkreślającą prowincjonalność i pochodzenie z rejonów barbarii oddalonych od śródziemnomorskiego Południa w wierszu otwierającym tom *Niepokój*: „jestem mieszkańcem małego miasteczka północy”⁷. Mimo różnicy pokoleniowej Miłosz będzie bardzo lubił podobne autocharakterystyki, zaznaczając swój rodowód powiatowy z północnych regionów (z wiekiem coraz częściej). Musiał go też zafrapować w tej inicjalnej *Masce* motyw karuzeli, wyraźnie odsyłający do *Campo di Fiori*⁸. Miłosz rozpoznał w autorze *Nie-*

⁷ T. Różewicz, *Maska*. W: *Poezja*. I. Kraków 1988, s. 6.

⁸ Obszernie napisała o tym A. Pytlewska (*Poetyckie dialogi Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza*. Poznań 2015) w centralnej części swojej nieopublikowanej dotąd pracy doktorskiej (napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. P. Śliwińskiego), gdzie rekonstruuje Różewiczowskie „przepisy-

pokoju czytelnika *Ocalenia* i wspólnotę poetyckich problemów, nawet jeśli inaczej rozwiązywanych i w odmiennej poetyce, odkrył równie głęboką świadomość, że zadania poety i poezji powinny zostać po doświadczeniu wojny przemyślane na nowo i radykalnie przeformułowane. Po wielu latach wspomni o tej wyraźnej „potrzebie nowego początku”: „Różewicz, poruszając się jak w zwolnionym filmie, czy jak człowiek ogłuszony, odmawiał przyjęcia czegokolwiek, co jego, rozbitka, raziło jako luksus przeszłości, i to było cenne”⁹.

Przemilczał we wspomnianym liście wiersze z *Niepokoju*, ale napomknął o nowszych, które przeczytał w „*Twórczości*” z 1947 roku, znowu w letnim podwójnym numerze, „trzech dobrych”: *Widzę szalonych* oraz *Drzewo żalu* i *Zabawa w konie*. Wejda potem w skład *Czerwonej rękawiczki* – niewykluczone, że do Waszyngtonu dotarł także drugi tom poetycki Różewicza, wydany w roku następnym, bo Miłosz będzie wspominał, iż tłumaczył również wiersze stamtąd, ówczesnie „napotykać na absolutne niezrozumienie u Amerykanów [...]” (list z 1 III 1993, B 109). Wysoka ocena młodego poety z listu do Jerzego Andrzejewskiego mogła wiązać się z lekturą tej nowej książki poetyckiej, utwierdzającą Miłosza w przekonaniu, że „jest to jedyny prawdziwy poeta z młodszego pokolenia”¹⁰, skądinąd według niego jeszcze nie doceniony przez niechlujnie redagowane pisma literackie w Polsce i właściwie bez żadnej poważnej recenzji. Bądź co bądź, także dla redaktora naczelnego „*Twórczości*”, Kazimierza Wyki, użalającego się na stan powojennej polskiej poezji, wybitność *Niepokoju* była względna i nie okazywał wobec niego entuzjazmu, raczej lekceważenie, skoro stwierdzał: „Jeżeli tomik robótek poetyckich Różewicza staje się wydarzeniem i ja nawet nie uniknę pisania o takowym, bo ustawiony w tle, ten tomik coś jednak mówi, zważ, jak wygląda tło”¹¹. Tylko Leopold Staff, który młodeму poecie oświadczył: „jest pan milowym słupem w poezji... zrobił pan nową poezję... [...]”¹², ocenił go wyżej niż Miłosz, który powtórzył swoją śmiałą opinię o wyjątkowej pozycji Różewicza również w artykule zamieszczonym w „*Kuźnicy*” w roku 1950: „największy talent, jaki pojawił się po wojnie [...]”, w dodatku stawiający sobie „surowe wymagania”¹³. W sztandarowym tygodniku marksistowskich intelektualistów

wanie” Miłosza i tropi ślady lektury *Ocalenia* w *Niepokoju*, czasem tak oczywiste, jak aluzja do karuzeli, lecz przeważnie bardziej ukryte, wymagające skrupulatnego wniknięcia w „poetyckie refleksy w skali mikro”. Znajduje wspólne miejsca w sytuacjach lirycznych i motywach, ale też ukazuje, w jaki sposób to podobieństwo ewoluuje w znaczenie przekształcone, uwydatnia rozchodzące się drogi w sposobie poetyckiej kreacji, w obrazowaniu. Ta demaskacja różnych strategii „obrony przed wpływem”, by użyć tu terminu H. Bloom’a (*Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002), okazuje się niezwykle inspirująca dla lektury *Niepokoju*. Dziękuję Autorce za pozwolenie na udostępnienie mi tego tekstu. O roli *Maski* w dialogu poetów wspominał też Fiut (*op. cit.*, s. 39).

- ⁹ Cz. Miłosz, *Jeffers: próba ujawnienia*. W: *Zaczynając od moich ulic*. Wrocław 1990, s. 265.
¹⁰ Cz. Miłosz, list do J. Andrzejewskiego, z września 1948. W: J. Andrzejewski, Cz. Miłosz, *Listy 1944–1981*. Oprac., przypisy B. Riss. Warszawa 2011, s. 87.
¹¹ K. Wyka, list do Cz. Miłosza, z czerwca 1947. W: Cz. Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*. Kraków 1998, s. 101.
¹² T. Różewicz, *Kartki wydarte z „dziennika gliwickiego”*. W: *Proza*. 3. Wrocław 2004, s. 327 (zapis datowany: 25 III 1957, Paryż).
¹³ Cz. Miłosz, *O stanie poezji polskiej*. W: *W cieniu totalitaryzmów. Publicystyka rozproszona z lat 1945–1951 oraz teksty z okresu II wojny światowej*. Zebrali i oprac. pod kier. A. Fiuta: M. An-

można było już przedtem znaleźć próbkę tego talentu, chociaż Różewicz z rezerwą traktował druk tutaj, a działalność redaktorów pisma w przywoływanym okresie – Stefana Żółkiewskiego i Adama Ważyka – będzie oceniał bardzo ostro.

Korespondencja obu twórców w ciągu dwóch lat sprowadzała się do dwukrotnej wymiany listów, lecz mimo tej wątej nici nawiązanych kontaktów Miłoszowi bardzo zależało, by młodszego kolegę z elitarnego bractwa poetów spotkać w Krakowie, w czerwcu 1949, kiedy przyleciał na sześć tygodni do Polski. Świadczy o tym jego oficjalna wizytówka z ambasady, którą zostawił w Domu Literatów na Krupniczej, dodając w pośpiechu słowa: „Byłem 2 razy, chcąc złożyć hołd poecie. Może mógłby Pan mnie złapać w Hotelu Francuskim?” (B 82)¹⁴. Dwa miesiące później pisał z Waszyngtonu: „Rozmowa z Panem w Krakowie była dla mnie jednym z najlepszych przeżyć w kraju” (list z 10 VIII 1949, B 87), kraju, którego pogrążanie się w ideologicznym absurdzie napawało Miłosza przerażeniem. W pierwszym osobistym kontakcie poruszyli w jakimś stopniu też tematy prywatne, Różewicz musiał podzielić się swoim zmartwieniem, chorobą matki, ponieważ Miłosz po powrocie do USA wystarał się o potrzebne zastrzyki i wyekspediował je przez okazję do Polski.

W tym samym liście, z sierpnia 1949, w którym wspominał krakowskie spotkanie, krótko i niezbyt chętnie, wymawiając się brakiem kompetencji, zrecenzował cztery nowe wiersze przesłane przez Różewicza (tytuły dwu z nich potem lekko zmieniono). Ukażą się w tomach *Pięć poematów* (1950) oraz *Czas, który idzie* (1951), a prawdopodobnie odpowiedź Miłosza została uprzedzona przez ich publikację właśnie w „Kuźnicy”. Między tymi wierszami znalazł się już jeden utwór poniekąd przystosowany do wymogów socrealizmu (apologia pracy, konkretnie zaś uprawy winorośli w sowchozie w Azerbejdżanie), który został oceniony przez poetę dyplomatycznie w kategoriach dość abstrakcyjnych (podwójnie dyplomatycznie, bo jako pracownik ambasady na Zachodzie Miłosz musiał liczyć się z niejawną kontrolą swojej korespondencji, skwapliwie polującą na wszelką krytykę linii polityki kulturalnej zadekretowanej przez państwo): „treścią wiersza *Wola* jest działalność zewnętrzna człowieka, a więc jeden z warunków szczęścia, warunek konieczny, ale niewystarczający” (B 86). Ciekawe, że inny z tych wierszy, *Wódzę oczami*, nawiązuje wyraźnie do *Obłoków*, bodaj najśłynniejszego utworu z *Trzech zim*; stanowi w istocie ich parafrazę, w której zamiast obłoków znalazły się chmury¹⁵. Miłosz uznał ów wiersz za zbyt deklaracyjny, jednoznaczny i jednowymiarowy: „jego treścią jest miłość ziemi i ludzi. Jest to jednak uczucie tak ogólne, że jeżeli nie jest zinstrumentowane umysłowo, równa się albo bezsłownej kontemplacji i czemuś, co zbliżone jest do stanów fizjologicznych, albo czystemu sentymentalizmowi” (B 85) –

toniuk, S. Bill, K. Jarzyńska, E. Kołodziejczyk, M. Woźniak-Łabieniec. Kraków 2018, s. 604. Zostanie to zresztą wykorzystane przeciw Różewiczowi podczas nagonki na Miłosza. Zob. M. Grochowska, *Różewicz. Rekonstrukcja. 1*. Warszawa 2021, s. 359. Autorka wykorzystuje stenogramy zebrania Sekcji Poezji Związku Literatów Polskich w listopadzie 1951.

¹⁴ Według Miłosza z Hotelu Francuskiego poszli do „kawiarni Buszmana”, według Różewicza – do „Hawelki”.

¹⁵ Zestawienie tych dwóch utworów mogłoby służyć za przykład tessera, zabiegu, w którym według charakterystyki Blooma (*op. cit.*, s. 58): „Poeta antytetycznie »dopełnia« prekursora, czytając jego wiersz w taki sposób, by zachować jego terminy, ale przypisać im inny sens [...]” (z zastrzeżeniem, że Różewicz, świadomy przecież własnej pozycji, nie nazwałby Miłosza swym prekursorem).

anachronicznej grze na emocjach, wywodzącej się z romantyzmu i niwelującej zdobycze nowego poetyckiego języka, którą konsekwentnie tropił i tępił, zresztą paralelnie z Różewiczem. W *Obłokach* „ja” liryczne wskazuje na więź z niedosiężnym, nieprzeniknionym wymiarem świata: to transcendentne „Obłoki, straszne moje obłoki [...]”, równie transcendentne jak „wicher [...] pałacy, suchy”, co ma konotacje biblijne, piętno *sacrum*. Wobec tych „strasznych [...] stróżów świata” „ja” liryczne odsłania dramatyczną dysharmonię własnego wnętrza i poetyckiego powołania: „kłamstwa mego najpiękniejsze farby / zakryły prawdę”. Miłoszowe „chmury, obłoki białe i milczące [...]”¹⁶, które są nie tylko tłem osobistego dramatu, biorą w nim udział, współgrają z nim na modłę romantyczną, w wierszu Różewicza przeistaczają się w chmury, raz „czarne”, które „warcząc przewalają się / nad ziemią”, raz „jasne”, które „przemijają / jakby ich nie było”¹⁷ – budzące grozę lub będące bez znaczenia. Między nimi a „ja” lirycznym nie ma więzi: tytułowe „Wodzę oczami” to deklaracja dystansu, oddalenia. U Miłosza „ja” znajduje się w nieograniczonej przestrzeni, otwierającej się na nieskończoność – u Różewicza od incipitu przestrzeń „ja” została ograniczona: „Płyną chmury nad domem / w którym życie moje schodzi”. Natura jest tu przeciwstawiona ludzkiemu światu, zmienna, niekiedy groźna, czasem *quasi*-przychylna, ale bez dobroczynnych skutków, jak owe jasne chmury, zawsze obca. „Ja” liryczne nie celebruje osobistego wewnętrznego dramatu i go nie ujawnia, określa je i formuje stosunek do otaczającego świata, nacechowany nawet pewną biernością; fraza: „życie moje schodzi”, wskazuje na samoistny, bez udziału podmiotu, przyjmowany po stoicku ruch egzystencji w dół, w kierunku dekadencji, i częściowo tylko tłumaczy ten ruch podkreślenie własnej przemijalności, nietrwałości. Niebiańska domena chmur jest tu przeciwstawiona przyziemności, wrastaniu w owe biernie toczące się życie, domenę ludzkich spraw. Miłoszowska deklaracja: „mocniej kocham ziemię / deptaną ludzkimi stopami”, stanowi wyrazistą akceptację jednej strony tego przeciwstawienia. Wydaje się wręcz nieprawdopodobne, by Miłosz, mimo zarysowanej identycznie sytuacji lirycznej, mógł nie zauważyć w tym wierszu ukrytej polemiki czy nawet rywalizacji, w każdym razie dyskusji nie podjął (a jeśli nie chciał dostrzec parafrazowania swojego utworu, znaczy to, że kredyt na twórczość, który przyznawał Różewiczowi, był od początku niezwykle wysoki).

Ta krytyczna, wprowadzająca własne koniektury do pierwowzoru, zaczepna w gruncie rzeczy wersja *Obłoków*¹⁸ potwierdza przede wszystkim, że Różewicz z rezerwą traktował rewelacje poetyckie *Trzech zim*. W istocie, jak sam przyznawał, akceptował wybrane wiersze okupacyjne z *Ocalenia* (wiadomo, że *Campo di Fiori*, z dużym prawdopodobieństwem *Przedmieście* i cykl *Głosy biednych ludzi*), natomiast wczesny Miłosz go nie fascynował – nawet nie uważał go za oryginalnego twórcę: „Znajdywałem tam [tj. w poezji Miłosza] to, co w niektórych wierszach Przybosa,

¹⁶ Cz. Miłosz, *Obłoki*. W: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 91.

¹⁷ T. Różewicz, *Wodzę oczami*. W: *Poezja*, s. 196. To inicjalny wiersz tomu *Czas, który idzie*, noszącego podtytuł *Wiersze z roku 1950* – nie całkiem ścisły, jeśli weźmiemy pod uwagę, że Miłosz pisze o tych utworach Różewicza w liście z 10 VIII 1949.

¹⁸ Nie ma więc chyba racji J. Stolarczyk (*Anioł w majtkach Polixeny*. O Miłoszu i Różewiczu rozmawiają P. Dakowicz i J. Stolarczyk. „Topos” 2011, nr 5, s. 18), twierdząc: „Trzeba przypomnieć [...], że od czasu *Niepokoju* (1947) o relacjach twórczych między nimi [tj. Miłoszem a Różewiczem] można mówić dopiero od wiersza *poeta emeritus* z 1996 r.”

niektórych wierszach Czechowicza z *Nuty człowieczej*¹⁹. Sam fakt, że nie napisał recenzji *Ocalenia* (zawierającego przecież niemal w całości również *Trzy zimy*), którą zamówił u niego Julian Przyboś, obdarzając go egzemplarzem recenzyjnym, potwierdza ten problematyczny, niejednoznaczny stosunek do przedwojennego lirycznego dorobku Miłosza.

Jeśli Miłosz mógł się początkowo łudzić, widząc w Różewiczu swoistego kontynuatora własnych poszukiwań z *Głosów biednych ludzi* i kilku innych okupacyjnych utworów, poszukiwań, które przez ironię i dystans, czasem zaskakujące obrazowanie, a także oczyszczenie z metaforyki, próbowały znaleźć dla słów nowe drogi w pustce zgładzonej cywilizacji, to ta wyzywająca wersja *Obłoków* powinna uświadomić mu, że Różewicz nie jest wszakże jego uczniem, że mógł być tylko dla niego „mistrzem-na-przekór”²⁰, jak nazywa to Anna Pytlewska, czyli mistrzem przekornie traktowanym, i, nawiasem mówiąc, jednym z wielu. Mimo wszystko Miłosz będzie trwał w swoim złudzeniu i w gruncie rzeczy wciąż uważał się za swoistego patrona tej poezji – miała się zawierać *in statu nascendi* w *Głosach biednych ludzi*²¹. Przypadek owej ukrytej polemiki poetyckiej wskazuje też na paradoksalność relacji dwóch poetów: młodszy posyła starszemu wiersz, ale wyrażona *explicite* prośba o opinię podszyta jest prowokacją, która w istocie zrównuje ich pozycje. Co prawda, Różewicz zgodził się w kolejnym liście (bodaj ostatnim przed długą przerwą, zakończoną dopiero po gomułkowskiej odwilży) z krytyką Miłosza i *Wodzę oczami* podsumował znacznie ostrzej: „Martwe” (list z 3 IX 1949, B 88) – a więc niesięgające poziomu poetyckiej polemiki. Dołączył też tu *Wyznanie*, zakończone *credo* ustawicznej pracy poetyckiej: „Teraz uczę się mówić / od początku” (B 90).

Przed decyzją o emigracji Miłosz zdażył jeszcze opublikować w kraju ode *Do Tadeusza Różewicza, poety*²², napisaną już w 1948 roku. Najwyraźniej nie przywiózł tego wiersza na krakowskie spotkanie – nie nadawał mu znaczenia w wymiarze kontaktów prywatnych z Różewiczem, powitanie go w gospodarstwie polskiej poezji stanowiło sprawę publiczną, społeczną, jak społeczne, obywatelskie są obowiązki poety, podkreślone w kadencji ody. Warto zwrócić uwagę, że w dorobku literackim Miłosza był to utwór bez precedensu: jeśli nie liczyć posługującego się inicjałem – *Do księdza Ch.*, pierwszy jednoznacznie skierowany do konkretnie wskazanego i nazwanego, żyjącego odbiorcy, z którym poeta musiał odczuwać szczególną więź;

¹⁹ Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim. W zb.: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Oprac. J. Stolarczyk. Wrocław 2011, s. 108.

²⁰ Pytlewska, *op. cit.*, s. 60.

²¹ Zob. Cz. Miłosz, *O wstydzie i agresji*. „Kultura” (Paryż) 1962, nr 7/8, s. 38. Jeszcze w liście T. Różewicza, z 10 V 1993 (B 119), napomknę: „Wydaje mi się, że moje *Głosy biednych ludzi* pisane w Warszawie 1943–44 były jakoś prekursorskie, choć nie jestem pewien, czy pisząc wiersze zawarte w *Czerwonej rękawiczce*, Pan je znał”.

²² Jak wynika ze wzmianki T. Drewnowskiego i wniosków Pytlewskiej (*op. cit.*), która ten wiersz zinterpretowała najpełniej, do Różewicza, spędzającego rok 1950 na Węgrzech, dotarł on w końcu drogą pośrednią przez brata, Stanisława. W swojej analizie autorka umieściła ten wiersz w kontekście decyzji o emigracji (znalazł się w pierwszym bloku utworów opublikowanych w „Kulturze” paryskiej) i uwypukliła aspekt prometejski ody. Rozpatrzyła też hipotezę, która programowa odpowiedź Różewicza widzi w wierszu *W środku życia*, przytoczonym we fragmencie w Miłoszowej *The History of Polish Literature*, a także powiązała ode z wierszem *Poetyka* z tomu *Wiersze i obrazy* z 1952 roku.

podobnych adresatów i później można w jego *opus* naliczyć niewiele (*nb.* nie wszystkie utwory oczywiście spełniają wyznaczniki gatunkowe ody), obok Różewicza w tym elitarnym gronie znaleźli się Albert Einstein, Lech Wałęsa, Jerzy Turowicz, Maria Podraza-Kwiatkowska, z poetów zaś wymieniony z nazwiska Allen Ginsberg oraz niewymieniony Mieczysław Jastrun (w wierszu *W metrze paryskim kartki rozczynałem*) – postaci pomnikowe lub poważni partnerzy w dyskusji. Badacze podkreślają niezwykle rozdział między dykcją poetycką tej ody, jej bujnością retoryczną a programem poetyckim samego Różewicza, sprowadzającego język wiersza do elementów podstawowych, dalekich od Orfeuszowej mocy kreującego słowa i radości tworzenia. Różewicz już nie mógł odpowiedzieć na ten honor – wkrótce, od początku 1951 roku, znajomość z uciekinierem, zdrajcą ustroju, stała się nawet dla literata w prowincjonalnych Gliwicach, oddalonych od ośrodków władzy, dużym obciążeniem. Jednak do ody Miłosza potem parokrotnie będzie dyskretnie nawiązywał, m.in. w liście z 3 XI 1957 (B 94): „W najgorszym dla mnie okresie często czytałem wiersze z tomu *Światło dzienne* [...]” – najwyraźniej miał jakiś dostęp do wydawnictw Instytutu Literackiego²³, obaj poeci więc z daleka obserwowali własną twórczość podczas tego przymusowego kilkuletniego antraktu w kontaktach.

Choć Różewiczowi odmawiano publikacji i zarzucano mu wprost emigrację wewnętrzną, w latach panowania socrealistycznych dogmatów wydawał regularnie kolejne książki poetyckie, tocząc „dramatyczny dialog wyobraźni z przymusem”²⁴, z administracyjnie narzuconym optymizmem utopii. Uwadze Miłosza nie mogło ująć to zahamowanie rozwoju poety „przez wymogi urzędowe” (*O wierszach Jastruna* <1953>, W-1 117). Pisząc o poezji dla paryskiej „Kultury”, określał go jako „jednego z tych młodych, którzy publikowali w pierwszych latach po wojnie swoje rozpaczliwe utwory” (W-1 113), a zarazem wyodrębnił go z tej grupy. Sądził, że Różewicz lepiej uchwycił rzeczywistość niż Jastrun, przelicytowując świetnego, dojrzałego poetę „bólem i pasją” (W-1 117). Zapewne dlatego w tekście poświęconym właściwie Jastrunowi wiele miejsca przeznaczył dla utworów Różewicza z okresu przedsocrealistycznego. Wyróżnił pierwszy wiersz z *Czerwonej rękawiczki* pt. *Widzę szalonych*, który czytał jeszcze w Ameryce, i nadał mu moralizującą interpretację, odnajdując w nim odbicie konfliktu własnego sumienia, walkę z „heglowskim ukąszeniem”. Docenił sugestywne obrazowanie:

Można o tym wierszu napisać cały traktat. [...] Jest to poezja zaliczana do „inteligentkich obračunków”, jednak bardziej powszechnych spraw dotyka niż przeżycia młodzieży z AK; mamy tu do czynienia nie z wyborem, ile z ugięciem się przed koniecznością, i skomplikowane doznania w niej zawarte sprawiają, że pozostaje i świadectwem, i czymś więcej niż świadectwem. [W-1 113–114]

Z *Czerwonej rękawiczki* Miłosz przytoczył również *Ścianę* i *Zabawę w konie*, utwory, których teksty najwyraźniej niepokoiły go i fascynowały; ten pierwszy, co prawda, odczytał jako „psychologiczne nieporozumienie” i niekonsekwencje, pomi-

²³ Wskazuje na to też jego dobór gratisów podczas wizyty w Maisons-Laffitte: Różewicz nie wzięł *Zniewolonego umysłu*, *Zdobycia władzy* oraz *Doliny Issy*, ponieważ prawdopodobnie je znał. Zob. Grochowska, *op. cit.*, s. 400. Docieranie do książek Miłosza wydanych w Paryżu musiało mieć własną epicką historię.

²⁴ K. Wyka, *Zaległe tomy Różewicza*. W: *Różewicz parokrotnie*. Oprac. M. Wyka. Warszawa 1977, s. 106. Przedruk szkicu pochodzi z *Rzeczy wyobraźni* (Warszawa 1959).

nał wszakże to, co w *Ścianie* zostało przemycone, mianowicie subtelnie zaznaczony dystans do hałaśliwej ideologii:

więc takim ruchem głowy
można odwrócić się od świata
na którym ćwierkają wróble
i młodzi ludzie chodzą
w krzykliwych krawatach²⁵.

Trudno znaleźć krawat mniej krzykliwy niż czerwony, element uniformu komunistycznej organizacji młodzieżowej. Możliwe, że Miłosz nie przeoczył tego wątku, ale nie chciał podsuwać cenzurze – czy raczej tzw. czynnikom – lekcji wiersza niewygodnej dla autora.

Socrealizm jednak obniżył wysokie notowania Różewicza, chociaż tylko on z generacji powojennych debiutantów okazał się tak wybitny, że potrafił „opierać się przepisom urzędowej grafomanii [...]” (*Dar nieprzyzwyczajenia* *⟨nowy poeta polski⟩*, W-1 289). Co prawda, Miłosz będzie wyrzekał na „okropną słodką marnierę, w jaką go wpędzili! [...]”²⁶, oraz na „sentymentalną fazę” jego twórczości:

jest może nieco lepsza niż utwory innych poetów, którym wyrwano kły i pazury, ale naznaczona tym samym fałszem. Ostatnie jego wiersze pozwalają się spodziewać, że z niej wyjdzie, choć nie bez śladów. [W-1 290]

Po latach odejmie swym ówczesnym ocenom ulgową taryfę:

Był czas, że zwątpiłem w Różewicza. Jego filozofia była z gruntu beznadziejna i raptem przeskoczył do optymizmu partyjnego. Pisał, że Stalin nad nami czuwa. Pojechał na Węgry i wychwalał tamtejsze kolchozy. Wtedy straciłem dla niego zainteresowanie²⁷.

W rozwoju autora *Czerwonej rękawiczki* rozczarowywało nie tylko dopasowanie się do cenzuralnych ram:

Wybitny poeta Tadeusz Różewicz dotychczas pisze prawie wyłącznie o okropnościach wojny, przy czym ta stanowi dla niego po prostu rodzaj symbolicznego worka, co poetę, jako instrument wrażliwy na otoczenie, dzisiaj przytłacza. [O *teatrze. Międzynarodowy festiwal teatralny w Paryżu*, W-1 216]

Miłosz, odżegnujący się konsekwentnie od wzorców martyrologicznych liryki polskiej, już w odzie *Do Tadeusza Różewicza, poety* próbował adresatowi wskazać perspektywy inne niż rozpamiętywanie wojennej traumy. Jednakże w ocenie utworów z lat stalinowskich zbyt skwapliwie poszukiwał potwierdzenia swoich przekonań, wyolbrzymiając problem. Wojna bowiem wcale nie jest w sposób oczywisty dominującym tematem w *Wierszach i obrazach* (1952) czy w *Równinie* (1954), może z wyjątkiem tytułowego poematu, który nawiązuje do wątku Orfeusza w Miłoszowej odzie, ale też zawiera wyraźną deklarację:

Zbyt długo pasłem się na łąkach
waszych ementarzy Umarli²⁸.

²⁵ T. Różewicz, *Ściana*. W: *Poezja*, s. 75.

²⁶ Cz. Miłosz, *Poezja amerykańska*. W: *Kontynenty*. Kraków 1999, s. 419.

²⁷ Cyt. za: Grochowska, *op. cit.*, s. 349.

²⁸ T. Różewicz, *Równina*. W: *Poezja*, s. 282.

Podkreślenie roli „okropności wojny” w twórczości Różewicza, uzasadnione przecież przy rozpoznaniu fundamentów jego liryki, okazuje się niecałkowicie adekwatne w skrupulatnej lekturze tomów poetyckich z czasów socrealizmu. Temat śmierci pojawia się niekiedy, ale niezbyt często, w nowych wojennych wariantach – jak antyimperialistyczny, antyamerykański *Yenderan*, który podejmuje wątek *Lamentu*²⁹; odrywa się już też od tematu wojny – np. w wierszu *Nad wyraz ze Srebrnego kłosa* (1955), i dzieje się tak nawet w utworach zgodnych z ideologicznymi wytycznymi, jak *Czołg-pomnik* z tego samego tomu (sława poległym bohaterom łączy się tu z optymistycznym spojrzeniem w przyszłość). Wiersze z lat pięćdziesiątych koncentrują się właściwie wokół problemów poetyki, demaskowania iluzji, przewyższania ciemnych tonów, a „ja» – ocalonego” prowadzi nieustanny dialog z „ja» – przystosowanym”³⁰. Cesja socrealistyczna to pochwała pracy robotników, przemysłowego dorobku i ekspansji nowej ideologii od Słowacji po Chiny i Koreę (często właśnie przeniesiona za granicę i ze sztafą egzotycznym), zdarza się też wiersz przedstawiający sielankowo radzieckich żołnierzy – wyzwolicieli, czy hagiograficzne obrazki komunistycznych świętych (rozstrzelany przez Niemców Gabriel Péri).

Kornel Filipowicz, spotkawszy Miłosza w Paryżu już w 1957 roku, zauważył w liście do Różewicza: „to jest człowiek żyjący uczuciowo krajem”³¹. W istocie Miłosz od początku do końca swojej emigracji wyjątkowo pilnie śledził produkcję literacką w PRL-u, mimo jej administracyjnego wyjałowienia, i zdawał sobie sprawę nie tylko z konsekwencji „zniewolenia umysłów”, ale także z kompromisów, do których przymuszani byli twórcy, dalecy od fascynacji ideologią komunistyczną – słowem: dostrzegał dramatyzm położenia poety za żelazną kurtyną, gdzie publikacja była często uzależniona od ketmanu. Mimochodem rzucone zdanie sugeruje, że już wtedy stosował do tej poezji, częściej, niż można by przypuszczać, swoisty – i ryzykowny w skutkach – klucz psychologiczny: „Wyparte cierpienie może być dla dzieła literackiego potężną siłą napędową” (*Literatura polska a kompleks nacjonalistyczny*, W-1 474), jako przykład wymieniając Różewicza obok Tadeusza Borowskiego.

Poniekąd klimat intelektualny ówczesnej Francji sprawił, że Miłosz zbyt łatwo zaczął wpisywać Różewicza w nurt nihilistycznego egzystencjalizmu i posługiwać się skwapliwie zastępczą etykietką „nihilisty”. Szałowali nią również krytycy w kraju i w gruncie rzeczy Miłosz dołączył tylko do ich głosów kontekst zachodnioeuropejski³². Z tej perspektywy nawet w powojennej rozpacz młodszego poety, którą przecież rozumiał aż nazbyt dobrze, dominuje nihilizm, przygotowujący grunt pod przeoranie literatury przez socrealistyczny kombajn do mlócenia wierszy i umożliwiający odwołania do samego Józefa Stalina w *Rozmowie z matką*, których Miłosz nie omieszkiał wytknąć. W pochlebnej recenzji debiutu Mirona Biało-

²⁹ Zob. interpretację A. Ściepury *Wobec stalinizmu. Wiersze Tadeusza Różewicza z lat 1949–1956* („Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2, s. 41–42).

³⁰ Kategorie zastosowane przez Ściepurę (*ibidem*, s. 45).

³¹ Cyt. za: J. Sobolewska, *Miron, Ilia, Kornel. Opowieść biograficzna o Kornelu Filipowiczu*. Warszawa 2020, s. 217.

³² Te krytyczne głosy referuje M. Januszkiwicz w artykule *Różewicz – nihilista* („Teksty Drugie” 2007, z. 3. Na stronie: https://rcin.org.pl/Content/51155/PDF/WA248_67283_P-I-2524_januszkiew-rozewicz.pdf (data dostępu: 3 VII 2023)).

szewskiego, *Obrotów rzeczy*, zaznaczył niewątpliwy, dwoisty wpływ Różewicza: z jednej strony, oddziaływanie formy, z drugiej, lęk odwilżowego debiutanta przed błędami poprzednika, czyli „nihilizmu i jego fałszywego przewyciężenia” (*Dar nieprzyswyciężenia*, W-1 291). Autor *Obrotów rzeczy* będzie odąd zajmował w hierarchii poetyckiej Miłosza wysoką pozycję.

Tymczasem odwilż umożliwiła Różewiczowi wiosenne interludium w Paryżu. Udało mu się uzyskać miesięczne stypendium i w 1957 roku wyjechać na szczególnie dotąd odcięty żelazną kurtyną Zachód. Trzykrotnie spotykał się z Miłoszem – nie wiadomo, czy wliczać w te spotkania obiad w siedzibie „Kultury”; wszystkie mogły odbyć się zresztą w szerszym gronie, jak wskazują wspomnienia Henryka Voglera, współtowarzysza tego pobytu „w najpiękniejszym mieście świata”. Na jedno z umówionych spotkań Różewicz nie poszedł, w swoistym ataku depresji i buntu³³. Zarazem, jak wynika z intymnych notatek z 25 III 1957 i z 28 VI 1988, młodszy poeta widział ówczesnie w starszym nie nauczyciela i mistrza, lecz brata, utraconego Starszego Brata, z którym wyznaczył po wojnie spotkanie pod paryskim pomnikiem Adama Mickiewicza:

M. nigdy się nie dowie, że był dla mnie Starszym Bratem... to była miłość braterska, jedyna w swoim rodzaju miłość, na którą składają się podziw zazdrość oczekiwanie rywalizacja duma... [...]. [B 323]³⁴

Stał mi się bliski, wstąpił jakby na miejsce starszego Brata [...]; M. nic nie zauważył, przez cały czas mojego pobytu w Paryżu... zresztą moje zachowanie było jakieś szorstkie, graniczyło z nie-uprzejmością, którą miałem zawsze tylko dla bliskich sercu osób, dla najbliższej rodziny i... przyjaciół. [B 327]

Spotkania paryskie zakończyły się właściwie rozdzwieniem, choć nic obopólnej sympatii nie została zerwana, a braterstwo poezji raz jeszcze przypieczerowała dedykacja autorska w egzemplarzu *Traktatu poetyckiego*. Przeszło pół roku po powrocie z Paryża Różewicz odezwał się do Miłosza:

myślę serdecznie o naszej krótkiej znajomości – widzieliśmy się w życiu właściwie dwa razy, raz w Krakowie i potem w Paryżu. Niech się Pan nie śmieje, jestem czasem sentymentalny i miło mi jest wspomnieć, że po dosyć ostrej wymianie zdań, żegnając się ze mną na ulicy paryskiej, powiedział Pan: „przecież się trochę lubimy, Różewicz, prawda...?” Prawda. [list z 3 XI 1957, B 94]

Przedmiot sporu zniknął w mrokach niepamięci, jego tłem mogła być różnica temperamentów i nieprzystawalność doświadczeń – dla Różewicza mityczna stolica światowej kultury, nie licząc muzeów, była właściwie obojętna, przygnębiał go też pogarszający się stan matki, o czym wprost wspomniał. Ani spotkanie, ani krótkotrwała odwilż, również w stosunkach między krajem a emigracją, nie przyczyniły się do regularnej korespondencji – zabrakło odpowiedzi Miłosza, natomiast Różewicz odezwie się do niego znowu z Rzymu po trzech latach, właściwie tylko po to, by wyznać, jak szczególnie i osobliwy jest ich kontakt, który w gruncie rzeczy nawiązać

³³ H. Vogler zrelacjonował ten pobyt w Paryżu w *Autoportrecie z pamięci* (Cz. 3: *Dojrzałość*. Kraków 1981, s. 206–213), Różewicz natomiast w opowiadaniu z kluczem *W najpiękniejszym mieście świata* oraz w prywatnych zapiskach (B 327–328, 331–332).

³⁴ Zob. faksymile kartek z notatnika Różewicza reprodukowanych w *Aniele w majtkach Polixeny* (s. 17). T. Różewicz (*Listy do Kazimierza Wyki z lat 1970–1974* [ze zbiorów Biblioteki Narodowej]). Spisała z rękopisu i podała do druku A. Romaniuk. „Twórczość” 2015, nr 8, s. 93) podobnie tytułował Wykę: „boć nad Brata nic piękniejszego nie widzę”.

się nie może, ale bynajmniej nie zanika w obopólnym milczeniu: „zaczęłam pisać do Pana długi list – została ta kartka. W liście chciałem pisać o wielu sprawach – i o tym, że często o Panu myślę – czasem nawet »rozmawiam« i dyskutuję...” (list z 10 VIII 1960, B 97). Do Miłosza musiał dotrzeć ten list – który pozostał bez odzewu – na kilka tygodni przed przeprowadzką do Kalifornii.

Z obowiązkami profesora slawistyki łatwo było pogodzić baczną obserwację poezji w kraju. Do grupy wybitnych debiutantów, którzy pojawili się po 1956 roku, w następnej dekadzie dołączy kolejne pokolenie, współtworzące „polską szkołę poezji”, która wyrasta z tragicznych doświadczeń historycznych, determinujących jej oryginalność i wielkość³⁵. Miłosz w USA stanie się jej poważnym i energicznym promotorem. Wśród poetów, odznaczających się „odwagą treści” w poruszaniu „spraw zasadniczych” (*Kilka żądań*, W-2 43), zazwyczaj wymieniał Mirona Białoszewskiego i Zbigniewa Herberta, także Aleksandra Wata, potem Wisławę Szymborską i Tymoteusza Karpowicza, jeszcze później Adama Zagajewskiego, Stanisława Barańczaka, Bronisława Maja i Julię Hartwig, wreszcie Annę Świrszczyńską – ale niezmiennie faworyzował Różewicza. Prezentował jego wiersze na różnych odczytach i wieczorach autorskich, akceptując swoją drugoplanową, służebną rolę tłumacza³⁶. Jednocześnie oceniał go coraz ostrzej. W roku 1964, komentując w londyńskich „Kontynentach” tzw. Protest 34, przeciwko aktywności cenzury i ograniczeniom przydzielania papieru, zaznaczył: w propagandowej akcji przeciwko 34 sygnatariuszom listu wziął udział „szanowany przeze mnie Tadeusz Różewicz”; dodając złośliwie: „bo i nihilista, i humanista. Humanistyczną ręką pisze wiersze, nihilistyczną podpisuje się, gdzie wskażą” (*[Odpowiedź udzielona w ankiecie w sprawie Protestu 34]*, W-2 165). Rozczarowanie jego kompromisami podbudowywał Miłosz krytyką światopoglądową, polemicznie odczytując *Spadanie*, opublikowane rok później (1965), i właściwie kontynuując swoją interpretację wiersza *Widzę szalonych*:

Nie podzielam filozofii Różewicza. Uważam, że jego błędem jest przesada w wizji kondycji współczesnego człowieka. [...] Z oplakiwania kondycji ludzkiej, tak jak to czyni Różewicz, niewiele wynika. Intelktualnie surowy, może się on okazać interesujący, tylko jeśli uznamy jego poezję za szyfr obsesji o charakterze politycznym, którą określiłbym jako kompleks zdrady przez Zachód. Ten kompleks może się czasami wyrażać w postaci satysfakcji z powszechnego upadku wartości. [*W poszukiwaniu środka: o poezji Europy Środkowej*, W-2 367]

Tymczasem w marcu 1964, zanim wybuchła sprawa Protestu 34, Miłosz poczuwał się wręcz do powinowactwa z Różewiczem w krytyce Zachodu: „teraz próbuję napisać choćby szkicowo swoją konfrontację z Europą, jakby psychoanalizę moich reakcji (niezbyt różnych od reakcji np. Różewicza)”³⁷.

Zresztą podobną interpretację, opartą na amatorskiej, uproszczonej psycho-

³⁵ Zob. *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji*. Z Cz. Miłoszem w „NaGłosie” rozmawiają J. Błoński, A. Fiut, J. Polkowski, M. Stala, T. Walas, R 112.

³⁶ Zob. relację z jednego z takich odczytów w katolickim college’u wiosną 1963: „zupełny zachwyty zakonnicy, szczególnie naszym przyjacielem [tj. Herbertem] i (kto by pomyślał) Różewiczem. Tak to jednak świat się zmienia” (Cz. Miłosz, list do I. i T. Byrskich, z 3 V 1963. W: I. i T. Byrscy, Cz. Miłosz, *Korespondencja*. Oprac., koment. P. Bem, przy współpr. M. Prussak. Warszawa 2017, s. 108).

³⁷ Cz. Miłosz, list do Z. Herberta, z 5 III 1964, Berkeley. W: Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*. Red. B. Toruńczyk. Przepisy M. Tabor, B. Toruńczyk. Warszawa 2006, s. 38.

analizie doświadczenia historycznego, Miłosz powtarzał wariantowo w kilku charakterystykach: poezję Różewicza miała cechować oprócz „somatyzmu” przede wszystkim rozpacz, „rozpacz w stanie czystym”:

Później kazano mu włożyć na tę rozpacz czapę z lukru, ale nie trzymała się. Żałobna filozofia tego „szarego człowieka z wyobraźnią małą kamienną i nieubłagana” z pozoru pokrewna jest poczuciu obrzydliwości życia [...]. [*Opóźnione procesy*, W-1 532]

Analogia łącząca Różewicza z zachodnimi egzystencjalistami jest jednak powierzchowna, właściwego klucza dostarcza psychoanaliza literatury, sięgająca do historycznych źródeł doświadczenia i odkrywająca tu „sytuację klęski przebrana w strój rozmyślań o okrucieństwie człowieka i przyrody; tutaj też są korzenie materialistycznej i antydialektycznej filozofii tego wybitnego poety” (W-1 533). W tle krytycznej opinii można doszukać się obsesyjnego zainteresowania Miłosza teodyceą; jego zdaniem, pozbawienie pytania „*unde malum?*” transcendentnej perspektywy spłaszcza literacką ekspresję tego problemu: „naród sielankopisarzy nigdy nie musiał uwierzyć w istnienie Diabła i na wszelkie dowody jego obecności reaguje od początku XIX wieku płaczem i zawodzeniem”³⁸.

Uraza po sprawie Protestu 34 (a ściślej po kontrproteście wiernopoddaniczym wobec władz) trwała wiele miesięcy, jak wskazuje wyznanie w tym samym, cytowanym tu prywatnym liście z listopada 1966: „Z Różewiczem łączyłem duże nadzieje, ale teraz myślę, że on się już nie wydobędzie z nadwiślańskiego beckettizmu, bo brak mu wielkości – żaden dorosły pisarz nie publikowałby takich bzdur, jak jego *Miecz i spaghetti* (w „Dialogu”)”³⁹, wyraz „wojenno-nihilistycznej obsesji”, o której Miłosz wspomina na początku ustępu; karykaturalny obraz emigracji we wzmiankowanym dramacie pominął milczeniem. Brutalnie skrytykował tę sztukę także w liście do Wata, nie przekraczając już tytułu, ale w zaciętrzewieniu potykając się w składni:

wzór chamstwa i śmierzącego prowincjonalizmu, można by rzec też: podlizywaniam się władzom P(olski) L(udowej), gdyby nie to, że są to jego własne antyakowskie obsesje, które z linią się zbiegają. W ogóle to temat: nacisk patriotycznej prowincji na takich jak Różewicz, którzy dostają z tego kręcka na odwrót – ale nigdzie Różewicz tak się nie zdemaskował jako podrzędność myśli i smaku⁴⁰.

Miłosz w *Kilku żądaniach* postawił pięć fundamentalnych pytań dotyczących liryki polskiej i jedno z nich odnosiło się właśnie do Różewicza:

Co się stanie, jeżeli poezję Tadeusza Różewicza poddamy analizie filozoficznej (jedynej, jaką wobec niej zastosować wypada)? Jak wyłuskać rdzeń tam zawarty i jak przedstawia się ta poezja w całym nurcie „ateistycznego humanizmu”? Co w niej jest skryształizowane, a co jest łatwiną myślową i formalną? [*Kilka żądań*, W-2 46]

Na kryształach podziwianej poezji dostrzegł Miłosz nieusuwalną rysę intelektu- alnego i literackiego banału, w prywatnym liście roztaczał zaś perspektywy, jakie

³⁸ Cz. Miłosz, list do J. Błońskiego, z 5, 11 XI 1966. W: J. Błoński, Cz. Miłosz, *Listy, 1958–1997*. Zebrał, opatrzył przypisami A. Puchejda. Gdańsk 2019, s. 102 (pierwodruk: „Dialog” 1964, nr 12). Właściwy tytuł: *Spaghetti i miecz*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cz. Miłosz, list do A. Wata, z grudnia 1965. W: A. Wat, *Korespondencja*. Wybór, oprac., przypisy, posł. A. Kowalczykova. Cz. 2. Warszawa 2005, s. 278.

krytyka literacka może odkryć u Różewicza: „plebejski zamach i takie wspaniałe błędy logiczne”⁴¹. Nigdy jednak nie słumi niepokoju, który budził w nim Różewiczowski światopogląd.

Mimo zdewaluowania dawnej fascynacji, czy raczej właśnie z tego powodu, Miłosz poświęcił Różewiczowi seminarium przekładowe w wiosennym semestrze 1965 roku, przenosząc swoje wątpliwości i kontrowersje na forum uniwersyteckie. Zapraszał na zajęcia Wata i o polskim poecie rozmawiali po rosyjsku na benefis amerykańskich studentów slawistyki. Pogłosem tych seminariów jest fragment w *Notatniku* o jednym ze studentów, który „napisał na egzaminie, że tacy poeci jak Różewicz powinni zdechnąć, a on będzie tańczył na ich grobach [...]”⁴². Nic dziwnego, iż sam Różewicz źle oceni te urywki, drukowane w paryskiej „Kulturze”, które czytał razem z *Dziennikiem* Witolda Gombrowicza: „też »literackie«, słabe. Czy to możliwe, że robi się znów »literaturę« (i to Gombrowicz! Miłosz!)”⁴³. Zapewne nie tyle dotknęła go zadufana opinia amerykańskiego młodzieńca, ile etykieta „nihilistycznej melancholii”, którą Miłosz się posłużył, przeciwstawiając Różewiczowi naiwnie optymistyczną poezję beatu, odpowiedzialną po części za cytowany przykład studenckiej arogancji.

We wstępie do przygotowanej przez Konstantego K. Jeleńskiego antologii polskiej poezji w przekładach francuskich (wyszła w 1964 roku) Miłosz jednak scharakteryzował twórczość Różewicza pochlebnie, podkreślając jej oryginalność i niezależność od sztuki zachodniej:

Pokolenie, którego wczesna młodość przypadła na lata rzezi, zaczynało od nowa nazywać przedmioty jak człowiek, który długo był niemowa. Nie znam w poezji europejskiej naszego stulecia nic bardziej pod tym względem przejmującego niż wiersze Tadeusza Różewicza (ur. 1921): odrzucenie metrum i rymu, także metafor, oznacza w nich wstręt do wszelkiej „sztuki” jako niemoralnej, wołę zupełnej nagości wobec ludzkiego cierpienia. Urywane słowa, najprostsze, wymawiane z zaciśniętym gardłem, i filozofia nihilistycznego humanizmu (jeżeli taki istnieje i nie jest alibi). [*O polskiej poezji*, W-2 155–156]

Czemu miałyby służyć to alibi, nie dopowiedział – może po prostu inercji intelektualnej, zaniechaniu metafizycznych poszukiwań sensu. Nihilizm Różewicza zakwalifikuje jako aksjologiczną pustkę w typie Smierdiakowa⁴⁴ (pozostając w kręgu Fiodora Dostojewskiego, o którym też wykładał) – a więc nihilizm pojmowany jako naturalna i oczywista konsekwencja ateizmu, nieistnienia Boga. O autorze *Niepokoju* w wiosennym semestrze 1965 roku mówił nie tylko na seminarium, ale także na kursie współczesnej literatury polskiej – zawiadomił go o tym zresztą z Paryża (po pięciu latach od kartki wysłanej przez Różewicza z Rzymu): „Jak widać

⁴¹ Cz. Miłosz, list do J. Błońskiego, z 19 I 1965. W: Błoński, Miłosz, *op. cit.*, s. 80.

⁴² Cz. Miłosz, *Notatnik*. W: *Prywatne obowiązki*. Olsztyn 1990, s. 145. O tym studencie matematyki, nieznanym polskiemu, prawdopodobnie autor wspomni też w liście z 15 VII 1965, z Paryża, do T. Różewicza, nadmienając, że dobrze ocenił jego pisemny egzamin (B 98).

⁴³ *Rozmowa ponad wodami Oceanu. Korespondencja Tadeusza Różewicza i Pawła Mayewskiego (1958–1970)*. W: T. Różewicz, *Margines, ale...* Wrocław 2010, s. 191 (list datowany: 12 III 1967, Kolonia).

⁴⁴ Tak wynika z listu Cz. Miłosza do A. Międzyrzeckiego jeszcze z 10 I 1974 (w: A. Międzyrecki, J. Hartwig, Cz. Miłosz, *Korespondencja*. Kraków 2012, s. 508), w którym wydawcy opuścili epitet bądź epitety pod adresem Różewicza: „Różewicz <...>, a kiedy taki robi się nihilista, patrz Smierdiakow”.

[...], jestem pomimo wszystko, co było, wierny swojemu wierszowi *Do T. Różewicza, poety*" (list z 15 VII 1965, B 98). Również w 1965 roku ukazało się pierwsze wydanie antologii Miłosza *Postwar Polish Poetry*, na którą złożyły się 72 utwory 21 poetów, w tym 11 Różewicza, co świadczy też tutaj o jego wyjątkowej pozycji (w nowszej edycji przelicytowali go wprawdzie Świrszczyńska i Herbert). Tym razem Miłosz przyznał mu pierwszeństwo przed Samuelem Beckettem w kreowaniu wspólnie rozpaczliwych krajobrazów wyobraźni, dając jednostronicowe, ale nadzwyczaj treściwe wprowadzenie w blok wierszy; oprócz informacji biograficznych czy głównych cech poetyki zdołał tu uwypuklić sprzeczności i paradoksy w jego pogardzie dla sztuki i nihilistycznym humanizmie; tragedię Różewicza upatrywał w tym, że zaprzecza on wartościom, które zarazem własnym buntem potwierdza.

Kilka lat później w *The History of Polish Literature* Miłosz umieścił sylwetkę Różewicza tuż po omówieniu kilku własnych tekstów z okresu okupacji. Dość zwięźle scharakteryzował jego dorobek poetycki, przytaczając obszerne cytaty aż z pięciu utworów. Położył akcent na moralistykę oraz ironię, wytknął mu wszakże też swoistą *self-pity*, o którą często oskarżał od czasów romantyzmu polską literaturę. Powiązał go znowu z francuskim egzystencjalizmem, tym razem przybliżając przez paralele z zachodnimi prądami anglosaskim czytelnikom egzotyczne dla nich polskie zjawiska literackie. Różewicz staje się tu wybitnym, wyróżniającym się w swoim pokoleniu talentem, ale poniekąd niespełniającym oczekiwań, które rozbudził *Niepokój*. Tymczasem w niepublikowanym notatniku prowadzonym w Berkeley *pro domo sua*, niewykluczone, że równoległe do owych uniwersyteckich zajęć, poświęconych tłumaczeniom Różewicza, okazuje się on swoistym zwierciadłem dla Miłosza – odbiciem jego własnego losu poety, może jeszcze jednego wariantu, nie całkiem zresztą poddającego się rozpoznaniu, życia bez decyzji o emigracji, życia w PRL (podobnie jak w *Zniewolonym umyśle*, między przedstawionymi sylwetkami, kryje się jego potencjalna biografia):

w Polsce mieszka poeta nieznanymi poza swoim krajem, Tadeusz Różewicz. Ró-że-wicz. Dla mnie wcale nie abstrakcja, jego nos, jego oczy, jego ramie, przeciąga się teraz, płucze zęby czy je śniadanie. I od wielu, wielu lat pomiędzy mną i nim więź szczególna, taka, że w różnych okolicznościach zapytuję siebie: a co w tej chwili robi Różewicz, nawet dzieląca nas przestrzeń mało przeszkadza, jakby miłość, choć rozmawiałem z nim nie więcej jak dwa razy. [B 321]

Wobec tego intymnego wyznania i nienapisanej odpowiedzi na kartkę wysłaną z Rzymu konwencjonalna i błaha wydaje się deklaracja z listu do Artura Międzyrzeckiego: „dość lubię Różewicza osobiście [...]”⁴⁵.

Tego wątku lustrzanej refleksji losu nie ma w wizerunku Różewicza utrwalonym w różnych wypowiedziach Miłosza, już stale obecnego w polskiej kulturze w kraju dzięki Nagrodzie Nobla. Na rytualne pytanie, „którego ze współczesnych pisarzy ceni najbardziej?”, odpowiadał: „Niewątpliwie Tadeusza Różewicza”⁴⁶. Wszakże w tym uprzejmym kontredansie pochwał wprawdzie powściągliwych, ale potwierdzających trwałą fascynację, szacunek i uznanie, pojawiają się równocześnie mniej lub bardziej

⁴⁵ Cz. Miłosz, list do A. Międzyrzeckiego, z 4 II 1971, Berkeley. W: Międzyrzecki, Hartwig, Miłosz, *op. cit.*, s. 66.

⁴⁶ *Nie jestem egzotycznym ptakiem*. Z Cz. Miłoszem rozmawia K. Szloch. W: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1999–2004*. Kraków 2010, s. 84.

wyraźne nuty arbitralnego krytycyzmu, a co gorsza, uproszczenia, które bagatelizują kontrowersje światopoglądowe, uniemożliwiając poważny dialog, kontrowersje zdające się kwestionować wielkość Różewicza. Kiedy w redakcji „Rzeczpospolitej” spytano Miłosza, którego pisarza żyjącego i mieszkającego w Polsce uznaje za najwybitniejszego, swój werdykt ferował z zastrzeżeniami:

Gdybym jednak miał wymienić jakiegoś cenionego szczególnie pisarza i poetę, to wybór byłby niezwykle trudny. Mam na przykład wielki szacunek dla Tadeusza Różewicza, ogromnie go szanuję, ale jednocześnie radykalnie różnimy się światopoglądem⁴⁷.

Miłosz ciągle hołubił swoją psychoanalityczną wizję doświadczenia historycznego, nawet w entuzjazmie, który wybuchł w Polsce po jego noblowskich laurach, ujrzał przede wszystkim symptom powszechnej frustracji:

I nagle sobie uświadomiłem, że o poezji polskiej ostatnich dekad można sensownie byłoby napisać, tylko traktując ją jako sofistykowany szyfr dla bardzo prostych treści politycznych, tj. pretensji do Zachodu za to, że zdradził, i olbrzymiej *self-pity*, czyli litowania się nad sobą – do tego sprowadza się poezja Różewicza i Herberta⁴⁸.

To odkrycie podał Miłosz w formie nieco zawołowanej na jednym z wykładów harwardzkich (w roku akademickim 1981/1982 wygłosił cykl odczytów na Harvard University, pod egidą Charles Norton Chair of Poetry), które w formie książkowej zostały opublikowane jako *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, ściślej – w piątym, pt. *Ruiny i poezja*. Wspomina tu Różewicza, lecz jego twórczość kwituje właściwie kilkoma zdaniem; ilustrować miała rozprawę z kulturą, rozprawę zasadniczą, ale też fałszywą, ponieważ „upraszcza kondycję ludzką i dlatego oddala się od prawdy, co w przeszłości przytrafiało się różnym odmianom Weltschmerzu i *mal du siècle*”⁴⁹. Różewicz zostaje więc mimochodem wpisany w tradycję dekadencji, a także w paralelę z „nihilizmem europejskim”, tyle że „doznaniu rozpadu” wartości nadał wyraz bardziej radykalny. Paradoks jego postawy Miłosz dojrzał w tym, iż w procesie wytyczonym kulturze Różewicz posługiwał się jej symbolami, jak w zacytowanym wierszu *Nic w płaszczu Prospera* (z tomu z roku 1963) – prawdopodobnie to miała na myśli, wzmiankując ongiś Błońskiemu owe „wspaniałe błędy logiczne”. W gruncie rzeczy, od czasów socrealizmu Miłosz po raz pierwszy tak wyraziście skrytykował Różewicza, w dodatku na międzynarodowym forum:

Tego rodzaju wiersze zdają się spełniać funkcję zastępczą, to znaczy zwracają globalne oskarżenie pod adresem ludzkiej mowy, historii i nawet samej tkanki społecznej życia, zamiast zatrzymywać się na szczegółowych powodach gniewu i odrazy. [B 303]

Co prawda, już wcześniej można było znaleźć u Miłosza podobne enuncjacje w niechętnym przyjęciu *Spadania*; za tandetę – „taniochę”, uważał zawsze topienie

⁴⁷ Poszerzanie kredowego koła. Z Cz. Miłoszem w „Rzeczpospolitej” rozmawiają E. Barlik [i in.], R 539.

⁴⁸ Cz. Miłosz, list do J. Giedroycia, z 15 I 1981. W: J. Giedroyc, Cz. Miłosz, *Listy 1973–2000*. Oprac. M. Kornat. Warszawa 2012, s. 303.

⁴⁹ Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwości naszego wieku*. Wyd. 2, krajowe. Warszawa 1990, s. 79.

rozliczeń z tragedią historyczną „w znęcaniu się nad życiem w ogóle”⁵⁰. W tej krytyce kryją się też zarzuty braku odpowiedniego języka dla doświadczenia historycznego i braku dystansu – zwłaszcza że potem następuje kontrastowa pochwała Świrszczyńskiej i Białoszewskiego. Takie przedstawienie własnej twórczości musiało ogromnie zirytować Różewicza:

Nawet inteligentny i mądry Miłosz fałszuje w swoich szkicach o poezji [...] sens mojej pracy, a także daty, w których wiersze były pisane. To, że Świrszczyńska posługuje się m o j a poetyką prawie w trzydzieści lat później (!), tego Miłosz nie widzi – tu rok 1945/46, a tu 1970–1975 (?!). Czuję się okradany, a nie naśladowany (i trochę szanowany)... he he he...

[...] To, co zrobił Miłosz w tym szkicu, to zwykła nieprzyzwoitość – wybrał jeden wierszyk, opatrzył go fałszywym komentarzem – przypisał nihilizmowi (europejskiemu z lat zaprzyszłych), no i dobrze, „szafa gra”...⁵¹

Miłosz odda mu sprawiedliwość, pisząc kartkę po długiej przerwie⁵², w roku 1985: „Ostatnio zajmowałem się Panem pośrednio – przygotowując do druku tom Świrszczyńskiej [...]. Ona sporo, czytając Pana wiersze, zyskała dla swojej miniaturowej formy” (B 102). Poetka zresztą coraz częściej pojawia się w jego refleksjach w parze z Różewiczem na prawach co najmniej równorzędnych. W rozmowie poprzedzającej angielski wybór jej wierszy wskazuje Miłosz na podobieństwo „w jakimś sensie” tych dwóch poetyckich zjawisk, nie wykluczając wpływu Różewicza. Daje przy okazji nader zwięzłą charakterystykę jego twórczości, wykorzystując raz kolejny efektowne określenie Wyki, „somatyzm dotrumienny”: „Mówi się, że Różewicza naznaczyły doświadczenia wojenne z okresu, w którym działał w ruchu oporu – od tamtego czasu zaczął postrzegać istoty ludzkie jako ciała skazane na śmierć”⁵³. W prywatnej korespondencji ten somatyzm opatrzył zresztą kiedyś epitetem „prostacki”⁵⁴.

Przedtem przewartościuje również nihilizm, etykietę, która nastęrczała mu kłopoty: wydaje się on teraz wielopostaciowy, niejednoznaczny, problematyczny estetycznie⁵⁵, nie bez wpływu George’a Steinera, który proponował, by nihilizm potraktować opisowo, nie wartościująco, a Miłosz był uważnym i entuzjastycznym czytelnikiem *Real Presences*. Nihilizm Różewicza zaczyna zatem dla niego oznaczać raczej ostrość widzenia⁵⁶, nie kojarzy się już łatwo ze Smierdiakowem. Co więcej,

⁵⁰ Cz. Miłosz, list do A. Wata, z 12 II 1966. W: Wat, *op. cit.*, s. 292.

⁵¹ T. Różewicz, list do K. Dedeciusa, z 6 V 1985. W: K. Dedecius, T. Różewicz, *Listy 1961–2013*. Oprac. A. Lawaty, M. Zybura. T. 2. Kraków 2017, s. 82–83. Tymczasem Różewicz jeszcze jako nastolatek, w 1935 roku, zwrócił uwagę na niezwykłą poetykę Świrszczyńskiej, o czym przypomina Grochowska (*op. cit.*, s. 131), więc wpływ mógł być obustronny.

⁵² Korespondencja daje świadectwo bardzo sporadycznych wzajemnych relacji – z lat siedemdziesiątych zachowały się dwie kartki Różewicza, wysłane podczas podróży do USA i Meksyku, ta ostatnia przypomina w tonacji kartkę rzymską.

⁵³ *Dialog o Annie Świrszczyńskiej*. Z Cz. Miłoszem rozmawia L. Nathan. W: Cz. Miłosz, *Rozmowy zagraniczne*. Cz. 3: 1980–1997. Zebrał, oprac. E. Pasierski. Przeł. A. Halbersztat [i in.]. Kraków 2019, s. 144.

⁵⁴ Cz. Miłosz, list do J. Błońskiego, 13 V 1965. W: Błoński, Miłosz, *op. cit.*, s. 93.

⁵⁵ Zob. *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji*, R 113: „Nihilizm Różewicza... Ja się trochę temu sprzeciwiałem z punktu widzenia smaku, dobrego smaku. Bo on chwilami wykracza poza granice dobrego smaku w tych swoich nihilizmach”.

⁵⁶ Zob. *ibidem*, R 116 (komentarz M. Stali po wypowiedzi Miłosza).

Miłosz przyznaje się do paradoksalnego powinowactwa w tym względzie: „wszelkie tendencje nihilistyczne, nawet szlachetne, są mi raczej obce. Dlaczego obce? Sam się zastanawiam, bo nie powinny być, bo ja jestem szalenie nihilistyczny w istocie”⁵⁷. Musiał zaakceptować w końcu, że „Różewicz aksjologicznie nie jest nihilistą. U niego moralistyka jest [...] bardzo silna...”⁵⁸, moralistyka wyrażająca się, jak zauważył kiedy indziej, „moralną potrzebą hierarchii”⁵⁹ – podobnie u niego samego. W każdym razie jego niekonsekwencja znowu świadczy o problemie, który stwarza Miłoszowi światopogląd Różewicza: najpierw, w 1990 roku, zaliczył go do nurtu antymetafizycznego, dominującego w polskiej literaturze⁶⁰, by po kilku latach – w 1998 roku – zmienić diametralnie perspektywę:

autorami utworów o dużym ładunku metafizycznym są nieraz życiorysy wskazujące raczej na postawę agnostyczną. W polskiej poezji współczesnej takimi są niektóre wiersze Anny Świrszczyńskiej, Tadeusza Różewicza i Wisławy Szymborskiej. [Wypowiedź na temat „Religia i literatura”, W-2 670]⁶¹

Ten zwrot wiąże się z wznowieniem listownych kontaktów zimą 1993, już na innym poziomie, bardziej osobistym, iście braterskim, mniej oficjalnym, jakkolwiek bez bruderszaftu i zawsze z uprzejmą tytułaturą – raz jeden Miłosz napisze w dedykacji w tomie *Wiersze wybrane* po prostu „Tadeuszowi” (B 157), ale Różewicz pozostanie przy konwencjonalnej formie, którą podsumuje w utworze *na ty z Cześławem*:

między „panami” nie ma
 pewnych form które mogą
 zaistnieć między
 Tadzkiem i Cześkiem [B 284]

Ta korespondencja w zmienionej tonacji staje się też bardziej regularna – na pozostałe lata przypada mniej więcej 4/5 listów, w większości Różewicza. Jednak pierwszy krok należał znowu do Miłosza, którego poruszył i ujął tym razem opublikowany w książce *Nasz starszy brat* fragment dziennika Różewicza, o ich paryskich spotkaniach i o przypisanym Miłoszowi skrycie zastępstwie za „starszego brata”⁶². Różewicz do pierwotnego, gliwickiego fragmentu dodał współczesne *postscriptum*, na końcu zresztą przytaczając czwartą strofę z tytułowego utworu *Dalszych okolic*:

teraz jesteście starymi ludźmi i pewnie nigdy się nie spotkamy.
 jest wrzesień 1992 rok i czytam *Dalsze okolice*

⁵⁷ *Nie chcę być zbyt głęboki*. Z Cz. Miłoszem rozmawia E. Morawiec, R 29.

⁵⁸ *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji*, R 117. Zob. interesujące zreferowanie sporów o Różewicza rozgrywających się w polu wyznaczonym przez etykiety „nihilisty” oraz „moralisty” w studium Januszkiewicza (*op. cit.*, s. 48–49), tamże uwagi o nihilizmie Miłosza w perspektywie jego ocen nihilizmu Różewicza.

⁵⁹ *Nie uszyszko jest dozwolone*. Z Cz. Miłoszem w „Res Publice” rozmawiają I. Białeckie [i in.], R 143.

⁶⁰ Zob. *ibidem*, R 142.

⁶¹ To potknięcie stylistyczne świadczy jednak, że prymarną rolę w procesie twórczym Miłosz przypisywał doświadczeniu i biografii poety.

⁶² Nie było to, jak stwierdza Cz. Miłosz w liście do T. Różewicza z 17 II 1993 (B 104): „posłowie” do wierszy Janusza Różewicza, ale tekst umieszczony jako pierwszy w dziale *Wspomnienia*. Miłosz dostał go z kraju zapewne w formie ksero.

może jeszcze kiedyś wrócę do wiosennego Paryża roku 1957 i opowiem Panu, dlaczego nie przyszedłem na umówione spotkanie... przecież to minęło dopiero trzydzieści pięć lat... czekał Pan długo a ja się gdzieś zagubiłem... nie w Paryżu, ale w sobie... [B 323–324]

Nagle odsłoniła się utajona więź, rozmowa, którą obaj poeci prowadzili w milczeniu, przestała być *soliloquium*, nieobecny interlokutor, stanowiący miarę życia i wierszy, potwierdził swoje istnienie. To zbliżenie zapewniła też poezja – cytat z *Dalszych okolic* musiał rozbroić Miłosza: mowa w nim wszak o rozpacz (,,a nie było warto”), o własnej niepewności, ułomności i ogarniającym „wszystkich” przebaczeniu, nowym rajskim ogrodzie⁶³. Miłosz zrewanżował się intymnymi wyznaniem, odrzucając pozę noblisty, wchodząc w rolę starego poety, którego *persona* jest już wyrazista w *Dalszych okolicach*, wówczas jego ostatniej książce poetyckiej, wydanej w 1991 roku. Ta perspektywa podeszłego wieku zniwelowała też różnice pokoleniowe; 10 lat przestało mieć znaczenie ([*List [...] z okazji siedemdziesiątych urodzin Tymoteusza Karpowicza*], W-2 492), choć jeszcze niewiele przedtem, w roku 1990, Miłosz konsekwentnie akcentował pokoleniową inność Różewicza, odmienność jego wojennych doświadczeń, a także odmienny stosunek do tradycji poetyckiej – on sam zdążył zanurzyć się w poezji uniwersalnej, chłonąc jej bogactwo, zwłaszcza poezji anglosaskiej, co świadczyć miało o „nieco innym podejściu do życia”⁶⁴, przewyciężeniu rozpacz. Odtąd piszą do siebie o chorobach, nieszczęściach, przykrościach i drażliwych sprawach, o udrękach niepewności. Miłosz nawet w określony sposób – i mało przekonująco – wycofa się ze swojego niefortunnego passusu o Różewiczu w *Świadectwie poezji*:

Z Panem, panie Tadeuszu, mam pewne rzeczy do wyjaśnienia czy mego sumitowania się. W moich harwardzkich wykładach w 1981–82 roku cytowałem Pana wiersz *Nic w płaszczu Prospera* i obciąłem ostatnią zwrotkę. Jakoś mi lepiej leżało bez niej, choć nie jest to proceder całkowicie w porządku. [list z 10 V 1993, B 118–119]

Ton listów Różewicza jest bardziej intymny i Miłosz pojawia się nawet w jego snach, chociaż taki przykład wyrazistej obecności w cudzym życiu bynajmniej nie zadowala bohatera snu: „Jak dobrze, że Pan do mnie napisał, co dowodzi, że jakoś dla Pana istnieje” (B 139). Spotkają się w 1994 roku ponownie w krakowskiej kawiarni, tym razem w Sukiennicach, wspólnie też obejrzą wtedy wystawę Jerzego Nowosielskiego, ale, jak wyzna Różewicz, nie była to rozmowa, „na którą czekałem latami [...]” (kartka pocztowa z 8 XIII 1994, B 129). Wątpliwe, czy się jej doczekał, a chciał powiedzieć nawet „O węgierskich kołchozach” (list z 21 VIII 1995, uzupełniony 20 X 2001, B 144), jak podsumuje, tych, które tak swego czasu obruszyły Miłosza; nie spełnił oczekiwań także zaaranżowany dialog poetów, omijający kwestie dla nich najistotniejsze⁶⁵. Bardziej owocne wydawało się dialogowanie za pośrednictwem wierszy; Różewicz wszczął tę rozmowę trochę przewrotnie, cytując *Dalsze okolice*, natomiast z opóźnieniem dociera do Miłosza *Płaskorzeźba*, której wiersz inicjalny *Bez zafascynował go zwłaszcza swoim leitmotiwem: „życie bez boga jest*

⁶³ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 999.

⁶⁴ *Poeci mówią*. Z Cz. Miłoszem rozmawia C. Wilmer. W: Cz. Miłosz, *Rozmowy zagraniczne*. Cz. 1: 1979–2003. (Przeł. M. Zawadzka. 2013), s. 184.

⁶⁵ Szczegółowo omówiła tę straconą szansę Pytlewska (*op. cit.*, s. 7–8).

możliwe / życie bez boga jest niemożliwe⁶⁶. Ateizm został tu wyrażony zupełnie inaczej niż trzykrotne *credo* niewiary w kościelne dogmaty ongiś w *Lamencie*, łącząc prostotę z niezwykłym dramatyzmem. Różewicz sięgnął w metafizyczny rdzeń egzystencji głębiej niż, zdaniem Miłosza, poeci katolicycy, i jego wiersz otworzył wierzącym i „tym, którzy, jak to się mówi, nie wierzą [...]”, przestrzeń dla „eksploracji wspólnej”⁶⁷.

W liście Miłosz powołuje się na swoją ulubioną Simone Weil, która w ateizmie dostrzegła możliwość doświadczenia Boga. Wersy z utworu *Bez* będzie jeszcze przywoływał, akcentując ich „pewną wzniosłość” i zaznaczając, że na tle powszechnego agnostycyzmu literatury polskiej dla ich autora te „kwestie” są „podstawowe i dramatyczne”⁶⁸, kolejny raz składając wyrazy szacunku. Religijne podglebie rozpaczy Różewicza przeciwstawiał stanowisku Philipa Larkina, którego konsekwentnie krytykował, jeśli nie zwalczał, za odrzucenie transcendentnej perspektywy⁶⁹, choć obydwu łączyła obsesja bezsensu; Miłosz znalazł dla angielskiego poety lepszy termin niż „nihilizm”: „anomie”. Różewicza prezentował znowu jako nihilistę w *Wypisach z książek użytecznych*, co prawda tragicznego w swojej rozpaczy, współczuciu i cierpieniu. W rzeczowym komentarzu antologisty przyznał się do poniekąd wymuszonej powściągliwości wobec bardzo bogatych zasobów poezji polskiej, skąd mógłby wybrać utwory do każdego rozdziału: „a poetą, którego bym najbardziej faworyzował, byłby Tadeusz Różewicz” (B 306) – chociaż w książce znalazł się tylko jeden jego wiersz (znamienne, że z tomu *Poemat otwarty*, zbierającego dorobek z okresu odwilżowego 1955–1957, a więc niemal sprzed 40 lat).

Czasem zresztą widział wciąż w Różewiczu reprezentanta literatury ateistycznej *tout court*, pomijając dramat niewiary, niemniej czyniąc z ateizmu ważny punkt odniesienia. W swoim *Abecadle* zestawił przesłanie poezji Różewicza z okupacyjnym *Dziennikiem* Zofii Nałkowskiej, na jednej szali kładąc tragiczne doświadczenia – na drugiej ateizm, który w jakimś stopniu je równoważy, kryjąc w sobie tajemne źródło ich przewyżczenia: „I warto zauważyć, że ta książka bólu, nieszczęść, rozpaczy i siły woli wbrew wszystkiemu jest ateistyczna. Jak poezja Różewicza”⁷⁰. W dedykacji na *Drugiej przestrzeni* Miłosz napisze:

Tadeuszowi Różewiczowi,
którego zawsze podziwiam
za jego życie niemożliwe [...]. [B 204]

Kontakty między poetami układają się harmonijnie, choć listy, po obu stronach witane zawsze z radością, rozdzielają kilkumiesięczne przerwy, zdarza się, że Miłosz telefonuje do Wrocławia. Promuje Różewicza do nagrody „Kultury” paryskiej za rok 1995 i, pisząc do Jerzego Giedroycia, określa ich relacje jako „bardzo przyjacielskie”, zaznaczając, że „wysoko ceni jego poezję [...]”, ale z tej oceny tradycyjnie wyłącza

⁶⁶ T. Różewicz, *Bez*. W: *Płaskorzeźba*. Wrocław 1991, s. 7, 9.

⁶⁷ Zob. *Znaki nadchodzących czasów*. Z Cz. Miłoszem rozmawia P. Lisicki, R 417. Zob. też *ibidem*, R 413 (w obu miejscach Miłosz zacytował wiersz z *Płaskorzeźby*).

⁶⁸ *Grozi nam płaskość i wulgarność*. Z Cz. Miłoszem rozmawia J. Illg, R 547.

⁶⁹ Zob. *Ratunek od rozpaczy*. Z Cz. Miłoszem rozmawiają T. Fiałkowski i A. Franaszek, R 638.

⁷⁰ Cz. Miłosz, *Nałkowska*. Hasło w: *Abecadło Miłosza*. Kraków 1997, s. 188.

dramaturgię⁷¹. Różewicz wysyła mu własne wiersze w rękopisie, najpierw *Zwiastowanie*, które spotka się z uznaniem Miłosza, choć podejmie on dyskusję z samym tematem „bycia poetą”, a potem *poeta emeritus* (z dedykacją dla Miłosza) wraz z *Ciemnym światłem* (drukowane pod tytułem *Zaćmienie światła*), które nie doczekają się takiego przychylnego oddźwięku jak *Bez z Płaskorzeźby*⁷². Tym bardziej że Miłosz przynajmniej w *Zaćmieniu*, opisującym nieudaną przygodę Różewicza z dziełami Emanuela Swedenborga, mógł odczytać całkowity *désintéressement* poety wobec problematyki zorientowanej na metafizykę, a co więcej: irytującą karykaturę własnej lektury i swojej fascynacji, istotnego wątku *Ziemi Ulro*. Wiele wskazuje na to, iż ów wiersz, wysłany w sierpniu 1996, przyczynił się do ochłodzenia ich zażyłości⁷³, ponieważ po kilku tygodniach od otrzymania tego listu Miłosz opublikował aż dwa teksty z okazji 75-lecia wrocławskiego poety, w których raczej trudno doszukać się nawet zwyczajowej jubileuszowej serdeczności: *Noty o Różewiczu* oraz obszerniejszy esej *Różewicz w roku 1996*, rozwijający lakoniczne czasem tezy *Not*. W obu nawiązał na początku do swojego wiersza z 1948 roku (w eseju przytoczył go w całości) i w obu podkreślił różnicę światopoglądową, tak niepokojącą, że zmusza do weryfikacji własnego stanowiska: „Zawsze jednak czytałem go polemicznie, to znaczy, zastanawiając się, czy ma rację” (B 308); „na ogół nie zgadzając się z przesłankami jego myślenia [...]” (B 314); tu wyłożył owe sprzeczności logiczne, o których kilka razy zdarzało mu się przedtem napomykać. Zarazem umieścił Różewicza w tradycji konsekwentnie przez siebie zwalczanej: „Wbrew pozorom, odnawiał wzór poety romantycznego, rozpiętego pomiędzy utopią przeszłości i utopią przyszłości” (B 308)⁷⁴, a właściwie cichą apokalipsą. Różewicz w tym jubileuszowym podsumowaniu jest poetą końca świata, końca sztuki, końca ludzkości. Jeszcze jaśniej Miłosz wyłożył swoje przekonanie w wywiadzie dla wrocławskiej „Odry”, rok później:

Niemniej nie uważam tak jak on, że wszystko, co się dzieje z ludzkością po zerwaniu przymierza z Bogiem, zasługuje tylko na jedno: na karę i Sąd Ostateczny. No tak, przecież Różewicz czeka na Sąd Ostateczny, to jest marzenie całej jego twórczości⁷⁵.

⁷¹ Cz. Miłosz, list do J. Giedroycia, z 29 XI 1995. W: Giedroyc, Miłosz, *op. cit.*, s. 435. *Spaghetti i miecz* przeważało tu szale, chociaż ongiś bardzo rozbawiła Miłosza i rozśmieszyła inna sztuka Różewicza zamieszczona w „Dialogu” – *Na czworakach*, rozprawiająca się dowcipnie z mitem wielkiego twórcy; docenił chyba również *Świadków. albo Naszą małą stabilizację*, na co wskazuje wzmianka w *nocie z Postwar Polish Poetry* (B 289–290).

⁷² *Zwiastowanie* weszło do tomu T. Różewicza *zawsze fragment* (Wrocław 1996), powtórzone w *zawsze fragmente. recydingu* (Wrocław 1998), w którym znalazły się również dwa pozostałe wymienione utwory.

⁷³ *F i u t* (*op. cit.*, s. 45) wskazuje też na inny, programowo antymetafizyczny wiersz Różewicza *drugie poważne ostrzeżenie* (z tomu *zawsze fragment. recyding*), z którym łączy – wraz z *Zaćmieniem światła* – polemikę Miłosza w *Traktacie teologicznym*.

⁷⁴ Także krytyka Zachodu u Różewicza, już w poodwilżowej twórczości, płynęła według Miłosza z tradycji romantycznej, co oczywiście stanowiło zawołany zarzut. Zob. *Dwustronne porachunki*, W-2 98. Zob. też polemikę S. Burkota – w jego książce *Tadeusza Różewicza opisanie świata* (Kraków 2004) – z apokaliptyczną perspektywą Miłosza, zrelacjonowaną również przez *F i u t a* (*op. cit.*, s. 38–39), który z kolei podaje własne argumenty, uprawniające stanowisko Miłosza.

⁷⁵ *Ręka Opatrzności. Z Cz. Miłoszem rozmawia S. Beres*, R 699–700.

W tym wywiadzie, przeprowadzonym przez Stanisława Beresia, Miłosz również zatrzymał się na różnicach, chociaż przyznał się też do pokrewieństwa z Różewiczem w perspektywie swoistej apokalipsy współczesności, „zmierzchu czy zaniku uczuć oraz wyobraźni religijnej”, jak określił to jego rozmówca (R 699). Natomiast w jubileuszowym eseju widzenie apokaliptyczne Różewicza, tęsknota do nienadchodzącego Sądu i kary na ludzkość przypisana została do żywiołu satyrycznego i dramaturgii poety.

W *Notach* „somatyzm dotrucienny” (określenie Wyki tu przedstawione w szerszym kontekście historycznym i jako odtrutka na „wysoki ton eterycznej kulturalności” (B 314)), który niweluje transcendencję, „ma po swojej stronie łatwość i jakby uczciwość [...]”, tymczasem „religia (bo o nią przecie chodzi) ma przeciw sobie trudność wyartykułowania tajemnicy w słowach” (B 309). Miłosz może nie tyle przeciwstawia Różewiczowi swoją poetykę, ile wskazuje na własny program poetycki, nie po raz pierwszy przecież akcentując różnice, siebie uważając za twórcę pokonanej rozpacz⁷⁶, gdy w liryce Różewicza odnajdywał tony rozpacz⁷⁷ „zrezygnowanej” (B 320, w jednej z ostatnich swoich wypowiedzi, *Trzy wiersze*); w eseju *Różewicz w roku 1996* szept rozpacz nazwie „jakby teologią Nieobecności” (B 317). Tutaj też raz kolejny określi główne zadanie poety – wspieranie bliźnich w trudnej egzystencji, tymczasem „beznadziejna filozofia” Różewicza „nikomu nie mogła służyć wsparciem” (B 314)⁷⁷. Esencję jubileuszowych tekstów spróbował Miłosz zawrzeć w dotąd niepublikowanym wierszu o incipicie „Przywitałem go w 1948 roku” (B 269). Jest w nim i początkowe odwołanie do ody, i powściągliwa pochwała: „Znalazł swój sposób, / a to bardzo dużo”; i podkreślenie polemiki, i zarzut ukrytej utopii przeszłości: „żał po / utraconym przymierzu / człowieka i Boga”, zarzut, przekształcający się w zmysłowo konkretny, barokowy obraz sarmackiego sejmiku na Witebszczyźnie, przekorne odidealizowanie przeszłości, również pozbawionej „błogosławieństwa”, naznaczonej nieobecnością i „bełkotem” (B 269), w której zresztą poeta upatruje swój rodowód. Z tego samego, jubileuszowego dla Różewicza roku pochodzą dwa zapiski z notatników Miłosza: pierwszy z nich niespodziewanie wraca do dawnej krytyki: „Mam wielki szacunek dla poezji Tadeusza Różewicza i żałuję, że należy do głównego dzisiaj nurtu europejskiego nihilizmu” (B 322).

Różewicz podziękował w liście uprzejmie za oba teksty i życzenia. Na kilka ostatnich lat korespondencji składają się głównie jego kartki. W lutym 1998 zapewnia o swoich uczuciach „serdecznych, [...] ciepłych, braterskich” (B 170), Miłosz wydaje się mu bliższy i ważniejszy niż on dla Miłosza, który jest znacznie bardziej wstrzemięźliwy emocjonalnie, jak można wywnioskować z jego słów: „Zawsze Pana cenię i myślę o Panu z sympatią” (kartka pocztowa z 4 III 1998, B 171). Różewicz, świadomy tego dystansu, częściej toczy z nim imaginacyjne dialogi:

Tak jak rozmawiam z Panem (wieczorem 3 października), będę z Panem rozmawiał jutro i za miesiąc, i za rok. Pozostanie Pan dla mnie na zawsze bliskim Człowiekiem i Poeta, nawet jeśli Pan tych uczuć nie odwzajemnia. [niewysłany list z 3 X 1997, B 164]

⁷⁶ Zob. *Poeci mówią*, s. 184.

⁷⁷ Już zresztą w szkicu *Kim jest Gombrowicz Cz. Miłosz* (w: *Prywatne obowiązki*, s. 111) wymienił Różewicza w szeregu twórców, którzy nie mogą „młodych ludzi usposobić przychylnie do świata”.

Lekko ironizując, przekracza bariery konwencjonalnego szacunku i sympatii, które deklaruje Miłosz: „Ja Pana np. nie tylko... lubię (»kocha lubi szanuje... nie chce nie dba żartuje)» (list z 11 IX 1998, B 173).

Miłosz, usprawiedliwiony się słabnącym wzrokiem, prawie do niego nie pisze, zdarza mu się to zaledwie kilka razy w ciągu kilku lat, w telegraficznym stylu, jak gdyby zamknął się na bliższe kontakty. Bez reakcji pozostanie dowcip poetycki Różewicza *Trzy erotyki*⁷⁸, uszczypliwie traktujący fragment *Notatnika z Drugiej przestrzeni*. Określając miejsce Różewicza w poezji, a także w otwarciu polemicznych późnych wierszach *Natura* czy *Różewicz*, opublikowanych w tomie *To*, Miłosz stale uwydatnia różnice, swoje osobne stanowisko. Jednak w ostatnim z zagranicznych wywiadów, z 2003 roku, potwierdza paradoksalną więź między nimi:

Poeci w Polsce to przede wszystkim agnostycy albo ateści. Ale jest pewien poeta, Tadeusz Różewicz, którego myśli koncentrują się na Bogu. Mówi on, że życie z Bogiem jest niemożliwe i życie bez Boga jest niemożliwe. Wypowiada te słowa jednym tchem. Zatem bezustannie rozmyśla nad tym problemem. Mam poczucie, że lepiej jest wierzyć w Boga, czy to w pozytywny, czy w negatywny sposób, tak jak Różewicz. Prawda?⁷⁹

Różewiczowski projekt antropologiczny stanowił dla Miłosza ciągły problem, z którym trzeba się „uporać”, aporię tym trudniejszą, jak przyznał, że Różewicz „jest [...] w każdym z nas [...]” (B 310).

Abstract

ELŻBIETA KIŚLAK Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,
Warsaw
ORCID: 0000-0001-9061-1160

BETWEEN LETTERS MIŁOŠZ ABOUT RÓŻEWICZ: ON THE MARGIN OF “BRATERSTWO POEZJI” (“BROTHERHOOD OF POETRY”)

The study is an attempt at grasping the connections between Czesław Miłosz and Tadeusz Różewicz, beginning with the former's favourable attitude to the latter's poems and their first post-war contacts. Miłosz's perspective with a reconstruction of his reading the younger poet's verses gains here stronger accentuation, though the author also exploits the hidden polemics and references to Miłosz's *Trzy zimy* (*Three Winters*) in Różewicz's early poems, as well as looks at the contrasts in world-images of the two poets. The basis of the analysis is *Braterstwo poezji* (*Brotherhood of Poetry*), a collection of correspondence including letters, conversation transcripts, poems and archive materials that mirror uneven rhythm of their relationship interrupted by long periods of silence, occasional meetings, Miłosz's capricious assessment that oscillates between admiration and sharp criticism, Różewicz's polemical restraint and contrariness, but primarily it unravels strong and hidden intimate bond between the two men of letters.

⁷⁸ T. Różewicz, *Trzy erotyki*. W: *Wyjście*. Wrocław 2004, s. 104.

⁷⁹ *Świętość istnienia*. Z Cz. Miłoszem rozmawia C. L. Haven. W: *Miłosz, Rozmowy zagraniczne*, cz. 1, s. 445–446.

DOROTA ROCHECKA-SEMBRATOWICZ Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

„MIASTO SAGENA” – NIEZNANA POWIEŚĆ CZESŁAWA MIŁOSZA

Czesław Miłosz, wybitny poeta i eseista, jest również autorem powieści, jakkolwiek bardzo chciałby się od tego odżegnać¹. W roku 1980 odebrał z rąk króla Szwecji Nagrodę Nobla, przyznana z zastrzeżeniem – za poezję. Od prozy epickiej, zwłaszcza swojej, Miłosz się dystansował, traktując ją jako sztukę co najwyżej użyteczną. Nie pozwoliło to mimo wszystko zupełnie zniknąć ze świadomości literackiej przynajmniej *Dolinie Issy*, która uznawana jest za arcydzieło gatunku powieści inicjacyjnej i do dziś utrzymuje status utworu klasycznego. Również *Zdobycie władzy*, chociaż mniej udane, stanowi ciekawą próbę zmierzenia się z fabularną prozą polityczną – próbę wystarczającą, by zdobyć główną nagrodę w konkursie Centre Européen de la Culture, na który tekst ten był pisany. Całkiem niedawno, w 2012 roku, ukazała się w Polsce „celowo” nieukończona powieść *Góry Parnasu*, będąca przykładem twórczego mierzenia się z gatunkiem *science fiction*, uznanym przez Miłosza za ostatni bastion tradycyjnej narracji powieściowej².

W roku 2013 do Biblioteki Narodowej trafiło 8 skrzyń zawierających m.in. notatniki z lat 1974–2003, dokumenty osobiste i korespondencję. Tak bogaty zbiór miłoszianów przekazał Bibliotece – na mocy umowy zakupu – syn noblisty, Anthony Miłosz. Wśród bezcennych archiwaliów znajduje się także maszynopis nieopublikowanej powieści *Miasto Sagena*. Pojawienie się tej pozycji w wykazie jest o tyle interesujące, że nie sposób doszukać się szerszych wzmianek o niej nawet w biografii Andrzeja Franaszka, bardzo obfitej w źródła i dokumenty. Początkowo również nie udało mi się uzyskać dostępu do korespondencji czy notatek, w których poruszany byłby temat tajemniczego dzieła. Dzięki uprzejmości biblioteki miałam wgląd do maszynopisu powieści jeszcze przed opracowaniem i oficjalnym udostępnieniem archiwum. Do lektury przystąpiłam więc bez wcześniejszych informacji dotyczących genezy tekstu oraz bez jakiegokolwiek jego percepcji, co pozwoliło na odbiór utworu

¹ Takie zdania Cz. Miłosz wygłaszał wielokrotnie, m.in. w książce *Autoportret przekorny. Rozmowy z Aleksandrem Fiutem* (Kraków 2003, s. 34): „Moje powieści? Ale ich nie ma! Nie można postawić obok dwóch książek, jakie napisałem, i nazwać powieściami”. Dalej do cytowanej pozycji odsyłam skrótem AP. Oprócz tego stosuję także skróty do innych dzieł Cz. Miłosza: A = *Abecadło*. Kraków 2001; M = *Miasto Sagena*. [T. 1]. Mpis. Bibl. Narodowa. Zakład Rękopisów, rkps 15618 III (ortografia i interpunkcja zostały zmodernizowane według obecnie obowiązujących zasad); Z = *Ziemia Ulro*. Kraków 1994. Liczby podane na końcu oznaczają stronicę.

² Cz. Miłosz: *Science fiction i przyszłość Antychrysta*. „Kultura” (Paryż) 1970, nr 12; *Uwagi wstępne*. W: *Góry Parnasu*. Warszawa 2012.

z pozycji czytelnika, który prawie niczego się nie spodziewa i niczego na wstępie nie zakłada.

Zanim przejdę do przedstawienia utworu, muszę wspomnieć ciekawe, choć – z powodu utrudnionego dostępu do źródeł – na razie niedostatecznie oświetlone okoliczności towarzyszące odnalezieniu się maszynopisu. W Bibliotece Narodowej przechowywane są wydruki mejlowej korespondencji Anthony'ego Miłosza z Andrzejem Franaszkiem i tegoż z Aleksandrem Schenkerem. Z pierwszego listu z owego zbioru wynika, że maszynopis powieści zaginał jeszcze w Stanach Zjednoczonych, a Anthony Miłosz kontaktował się z Franaszkiem – pracującym wtedy nad biografią noblisty – w związku z ustaleniem lokalizacji tekstu. Biografista porozumiał się mejlowo z Schenkerem, wieloletnim przyjacielem Miłosza, któremu ten przesłał maszynopis powieści z prośbą o ocenę. Przytoczę fragmenty mejla z 2005 roku odnoszące się do owego tematu:

Drogi Panie Andrzeju,

Mam list od CM [tj. Czesława Miłosza] z 7.10.87, w którym prosi mnie „o przeczytanie załączonego skryptu i o wypowiedzenie zupełnie bezstronnej opinii”. Załącznik był w postaci maszynopisu, liczącego około 200 stron. Mam też ksero mojej dwustronicowej odpowiedzi pod datą 17.10.87, w której odradzam publikacji w owym czasie. Po kilku dniach CM zadzwonił, żeby podziękować, i zdawało mi się, że był ucieszony moją opinią. Powiedział mi wtedy, że wysłał ten sam maszynopis również Renacie Górczyńskiej, której zdanie było identyczne z moim, i Staszкови Barańczakowi, który był odmiennego zdania i uważał, że tekst dojrzał już wtedy do publikacji [...].

Oto cała saga *Miasta Sageny*, tak jak zachowała się w mojej pamięci. Osobiście uważam, że gdyby znikła bez śladu, nie byłoby to ze stratą dla spuścizny literackiej Czesława. Jeśli Pan zechce, mogę przesłać kopię listu CM do mnie i mojej nań odpowiedzi [...]³.

Na podstawie tego listu można domniemywać, że Franaszek chciał do *Miasta Sageny* dotrzeć i zapewne przedstawić powieść pokrótce w pisanej przez siebie biografii, ale z jakiegoś powodu w pracy opublikowanej 6 lat po tych wydarzeniach – skądinąd bardzo obszernej i dokładnej – pojawiła się tylko notka traktująca o „ukrytym gdzieś w rodzinnym archiwum *Mieście Sagenie*, sądząc ze wzmianek w listach do Barańczaka, mającym ukazać Wilno za czasów niemieckiej i sowieckiej okupacji”⁴. Maszynopisy odnalazły się przypuszczalnie dopiero w tarkcie przenoszenia miłoszianów do Biblioteki Narodowej. Poszukiwania pewnie przedłużyły się na tyle, że Franaszek zarzucił temat, uznając, iż dotarcie do tego utworu nie jest elementem koniecznym dla spójności biografii. Prawdopodobnie kopie maszynopisu trafiły do Anthony'ego Miłosza na krótko przed oddaniem zbiorów bibliotece, a więc już po wydaniu książki Franaszka, lub zostały odszukane w domowym archiwum przy Grizzly Peak.

W Bibliotece Narodowej przechowywany jest oryginał oraz 5 kopii maszynopisu liczącego 87 kart, zapisanego jednostronnie. Pierwszy egzemplarz to tekst autorski, na który naniesione zostały poprawki Miłosza – ograniczają się one głównie do przecinków i literówek, okazjonalnie zmiana dotyczy całego wyrazu. Na dwóch

³ A. Schenker, A. Franaszek, A. Miłosz, A. Kosińska, mejle z 2004 roku w sprawie poszukiwań zaginionego maszynopisu *Miasta Sageny* (wydruk komputerowy). W: Cz. Miłosz, *Miasto Sageny*. [T. 3]. Kserokopia mpisu. Bibl. Narodowa. Zakład Rękopisów, rkps 15620 III, k. 209–210.

⁴ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011, s. 601.

znajdują się drobne korekty kolejno: Renaty Gorczyńskiej i Alexandra Schenkera – do egzemplarza Schenkera dołączona jest karteczka z podpisem: „ściskam cię mocno, Olek”. Również są to niemal wyłącznie literówki i kwestie stylistyczne, dlatego też uwzględnienie ich tutaj nie wniosłoby niczego do interpretacji.

Wraz z maszynopisami w archiwum przechowywane są słynne notatniki Miłosza, w których znajdują się pierwsze wersje wielu utworów poetyckich, wypisy z lektur i prywatne uwagi. W oprawionym imitacją skóry notatniku firmy National Blank Book Company, opatrzonym datami 18 II 1987 – 11 VIII 1987, zawarta została większa część rękopisu *Miasta Sageny*⁵. W swojej pracy z oczywistych powodów będą skupiać się na maszynopisie, który – zwłaszcza przez wzgląd na intencję autorską – uważać trzeba za dzieło ukończone i przeznaczone do druku. Rękopis, a przede wszystkim znajdujące się czasem oprócz tekstu luźne notatki, może być użyteczny przy zarysowywaniu procesu twórczego i zmian wprowadzonych w ostatecznej wersji. Należy jednak zaznaczyć, że nie ma ich dużo – ograniczają się głównie do drobnych modyfikacji w nazewnictwie rozdziałów i elementów świata przedstawionego. Wersja pierwotna niewiele różni się też od treści przepisanej na maszynie i przekazanej do wglądu pierwszym recenzentom.

Wspomniałam na początku, że do lektury *Miasta Sageny* przystąpiłam niemalże bez znajomości recenzji. Można oczywiście dojść do pewnych wniosków po przeczytaniu mejla od Schenkera, chociaż niewątpliwie bardzo użyteczne byłoby zapoznanie się z pełną opinią jednego z pierwszych czytelników, a przy okazji – wieloletniego przyjaciela Miłosza. Dostęp do tych recenzji jest wszakże mocno utrudniony. Listy od Gorczyńskiej są zastrzeżone, odpowiedź Schenkera nie weszła zaś w skład dokumentów przekazanych bibliotece. W najbliższym czasie będzie możliwe natomiast zaznajomienie się z najbardziej pozytywnym odbiorem tekstu przez Barańczaka – materiały te znajdują się w fazie opracowywania przez bibliotekę i na obecnym etapie nie są udostępniane czytelnikom.

Powieść z kluczem

Miłosz obrał literacką formę kroniki, aby przedstawić dzieje miasta, które ma z początku wydawać się zupełnie fikcyjne. Powieść zaczyna się więc, jak wymaga tego gatunek, zarysowaniem miejsca akcji, co autor nazywa fizjologią. Już w pierwszym zdaniu wskazuje położenie miasta – „tam gdzie Karun, Nerove, Tagmar, Antaya” (M 1) – i od razu wyteża umysł czytelnika, podsuwając mu dwie hipotezy. Zgodnie z pierwszą z nich miejsce jest zupełnie nieistotne, a Sagena ma być wyłącznie Miastem-Alegorią, zgodnie z drugą – jest to kostium fikcyjny, za którym kryje się konkretne miasto. W założeniu Miłosza byłoby to zatem przebranie wystarczająco łatwe do rozszyfrowania, otwierające jednak pole do przekształceń literackich. O motywacjach w wykorzystaniu kodu semantycznego powiem później, teraz zasygnalizuję tylko, że obie postawy czytelnicze muszą się ze sobą skrzyżować.

Narrator powieści – kronikarz – przedstawia dzieje Sageny na przestrzeni paru

⁵ Cz. Miłosz, [Notatnik], zapiski z 19 II 1987 – 11 VIII 1987. Bibl. Narodowa. Zakład Rękopisów, rkps 15511 II.

wieków, skupiając się przede wszystkim na kilkudziesięcioletnim, najbliższym mu odcinku czasu. Opis podzielony jest na krótkie rozdziały, obejmujące zagadnienia związane z historią miasta i życiem jego mieszkańców – zazwyczaj część taka poświęcona zostaje jednej postaci bądź określone mu zjawisku. Narrator prezentuje sylwetki ważnych osobistości, pośród których znajdują się pisarze, malarze, filozofowie, biolodzy i inni, a także całe grupy społeczne i narodowościowe, gdyż Sagena nie jest miastem jednorodnym etnicznie. Szczególnie liczną grupę stanowi lud Starego Przymierza, z którym wyznawcy Chrystusa żyją we względnej zgodzie, chociaż utrzymało się rozróżnienie na „swoich” i „obcych”. Kronika dotyczy też oczywiście wielkich wydarzeń dziejowych, a zwłaszcza doświadczeniu wojny (w tym dwóch okupacji) i zagłady, będącymi domknięciem losów Sageny – przynajmniej w takim kształcie, w jakim przedstawił ją narrator.

Pierwsze zagrożenie dla losów miasta stanowi państwo jasnowłosych Haragów. Najeźdźcy realizują usystematyzowany projekt podporządkowywania sobie ludzkich ras niższych i eksterminacji tych z nich, które nie mieszczą się w stosowanych przez Haragów kategoryzacjach gatunku. Potężniejszym antagonistą jest jednak sąsiadujące z Sagena olbrzymie państwo Kazawów: dąży ono nie tylko do pełnego zniewolenia mieszkańców, ale także do całkowitej ich transformacji – odrzucenia starych wierzeń, tradycji i idei oraz zastąpienia ich „nową wiarą”, niezwiązaną z dotychczasowymi wartościami. Kraj ma do wypełnienia „misję jedyną w dziejach”, jaką jest osadzenie na boskim tronie człowieka, który „zbawił się sam” (M 16). Kronikarz już od pierwszych stron sygnalizuje przyszłe fakty i pozwala czytelnikowi domyślić się, co ostatecznie stanie się z miastem. Po doświadczeniu wojny, okupacji, a w końcu na skutek eksterminacji dużej części mieszkańców, Sagena traci swój pierwotny charakter i substancję. Przeobraża się w puste miasto-wydmuszkę: pomnik lub muzeum, gdzie przechowywane są świadectwa istnienia ludzi, których już nie ma. Większość z nich nie żyje, ci zaś, co pozostali – wyemigrowali bądź stracili swoją tożsamość i zmienili się w puste kokony po istniejących jednostkach. Dlatego powieść kończy się rozdziałem zatytułowanym *Kustosz* – przedstawiony w nim historyk, zajmujący się badaniem i opisywaniem Sageny, zachwyca się niemal nietkniętą zębem czasu architekturą. Pielęgnując zabytki, dba też o pamięć pokoleń, które je budowały i w nich mieszkały.

Dla osób znających choć w niewielkim stopniu historię i twórczość Miłosza, odszyfrowanie klucza literackiego nie sprawia większych trudności, przynajmniej w zarysie ogólnym. Sagena, miasto przecięte rzeką i położone w kotlinie, nasuwa wyraźne skojarzenie z Wilnem:

Na drzeworytach bądź fotografiach Sagena jest przedstawiana jako wznoszące się jedne nad drugimi wieże i fasady wielu kościołów, i ten pionowy układ dość wiernie oddaje charakter miasta, którego ulice wędrują w górę albo w dół, rzadziej zostając na jednym poziomie. Wiele wzgórz, jasnozielonych czy też porośniętych ciemnymi lasami, miasto w kotlinie albo na ich zboczach, rzeka, ani bardzo wąska, ni bardzo szeroka [...]. [M 2]

Przytoczony opis do złudzenia przypomina deskrypcję Wilna z *Autoportretu przekornego*, gdzie Miłosz określa miasto jako „osadzone w zieleni”, będące „nieką między wzgórzami”, z uliczkami tak stromymi, że zimą „zjeżdżały [po nich] dzieci na saneczkach i narciarze” (A 241) – zupełnie jak w Sagenie, gdzie ulice „zmieniały się w tory saneczkowe dla chłopców, kiedy wyrajali się ze szkół” (M 4).

Na pokrewieństwo Sageny i Wilna wskazuje bardzo wiele elementów stycznych, wśród nich te najwyraźniejsze to garnizonowy charakter miasta, centralna rola uniwersytetu czy mnogość barokowych zabytków. Wilno też – o czym niejednokrotnie Miłosz wspomina⁶ – zaliczało się do miast prowincjonalnych, położonych z dala od europejskich stolic. Peryferyjna jest więc i Sagena; spacerując po niej, „można było przystanąć na którymś z mostów i słuchać pluskania rzeki w ciszy przerywanej tylko klekotem kół konnego pojazdu, szczeniem psa”, co skłaniało do „unikania pośpiechu” (M 2). Mimo swoistego zacofania, wynikającego głównie z geograficznej izolacji, oba miasta – realne i fikcyjne – ulegały modom i prądom epoki, a z Zachodu docierały do nich echa zbliżającej się katastrofy. Symbolem grozy nowoczesności staje się kolej żelazna, która – poza tym, że otwiera dostęp do europejskich stolic, niegdyś pozostających w sferze marzeń – wywołuje proroczy dreszcz niepokoju, zapowiadając przyszłe przeznaczenie wagonów towarowych.

To przede wszystkim jednak relacja z wydarzeń historycznych przedstawionych na kartach powieści pozwala na pełną identyfikację Wilna jako pierwowzoru Sageny. Okupacja miasta przez Haragów i późniejsze wkroczenie doń Kazawów jest niemalże powieleniem tego, czego doświadczyli mieszkańcy Wilna ze strony Niemców i Rosji Radzieckiej. Wyraźnym punktem wspólnym są też opisane w powieści rozstrzelania na Gardanie (terenach zielonych obok Sageny), który stanowi kryptonim rzeczywistego miejsca kaźni – podwileńskich Ponar – gdzie doszło do masowych mordów Żydów i Polaków, w tym licznych wileńskich intelektualistów. Przedstawiony przez pisarza Gardan różni się jedynie nazwą. Zalesiony teren nieopodal Sageny był niegdyś celem pieszych wycieczek i miejscem dla urlopowiczów – analogicznie do Ponar, gdzie odpoczywał również młody Miłosz. Podczas okupacji na Gardan kierowały się ciężarówki i to tam zatrzymywały się pociągi towarowe, w których zwożono siłą upchniętych, ściśniętych jak bydło ludzi. Opis owego miejsca wiernie oddaje prawdę historyczną; Ponary były też z tego powodu „wygodnym” miejscem na przeprowadzanie masowych egzekucji, znajdowały się bowiem nie tylko na uboczu, ale i blisko torów kolejowych.

Galeria postaci

Miasto Sagena to przede wszystkim cała galeria historycznych postaci, niegdyś żyjących w Wilnie – autor jedynie zmienił ich nazwiska i kilka cech charakterystycznych. W powieści przedstawiony jest m.in. Gregorius, za którym kryje się Marian Zdziechowski, wileński filozof i filolog. Na jego wykłady niechętnie chodził młody Miłosz, uznając że to, co głosił, „jest trochę zanadto ogólne, zanadto nieprecyzyjne” (AP 208). Sageński profesor Gregorius analogicznie „nie zniżał się do poziomu słuchaczy” (M 34), więc studenci rzadko uważali na jego wykładach. Gregorius ceniony był przede wszystkim za traktaty filologiczne. Rozprawy dotyczące zagadnień religijnych zahaczały o herezję, zatem w środowisku naukowym i kościelnym pozwalano sobie jedynie na ich tolerowanie. Wileński uczonej jest autorem

⁶ Zob. np. A 213: „pierwszym moim miastem była prowincjonalna stolica, ledwo różna, a przecie różna od wsi [...]”.

brozury *O okrucieństwie*; badacz sagański pisał o cierpieniu istot żywych, co zestawiał z fundamentalnymi pytaniami chrześcijanina. W kronice Miłozsa Gregorius to prorok-pesymista, który przeczuwał groźną światu zagładę i nie widział dla niego żadnej nadziei. Zdziechowski – jak pisze ks. Walerian Meysztowicz – naznaczony był piętnem strasznego pesymizmu, uzasadnionego wszak niewątpliwą przenikliwością⁷. Miłosz w jednym ze swoich szkiców zarysowuje taki obraz „boskiego mędrca”: „Wyobrażam sobie Zdziechowskiego, jak idzie ulicami Wilna, czytając z barokowych jak zawsze w tym mieście chmur tragedię oszalałej i skazanej ludzkości [...]”⁸.

Obaj – bohater powieści Miłozsa i jego pierwowzór – zmarli niedługo przed spełnieniem się ich proroctw. Huczny pogrzeb Gregoriusa był „ostatnią wielką publiczną manifestacją naszego miasta” (M 35), Zdziechowski umarł zaś w roku 1938 i pochowany został z wielkimi honorami, jak przystało na jedną z najwybitniejszych osobowości Wilna.

Wspomniany już ks. Meysztowicz, kanonik wileński i ordynariusz watykański, również ma swoje miejsce w panteonie sagańskich gwiazd, będąc tytułowym bohaterem rozdziału *Komandor*. Miłosz opisuje w nim księdza, który spędził większość dorosłego życia w Rzymie, chociaż wcześniej wslawił się udziałem w wojnie polsko-bolszewickiej, odznaczając się poza tym siłą i wyjątkowym powodzeniem u kobiet. Meysztowicz, weteran batalii 1920 roku, jest także autorem *Gawęd o czasach i ludziach*. To do nich z pewnością odnosi się Miłosz, pisząc o pamiętnikach Komandora, które były „niepodobne do innych świadectw o epoce, ponieważ pozbawione [były] poczucia winy” (M 21). Miłosz cenił literaturę pamiętnikarską, a chyba zwłaszcza wspomnienia „nieliteratów”, widząc w ich zapiskach szczerze i najgłębiej osadzone w rzeczywistości świadectwo epoki⁹. Warto zasygnalizować, że poza galerią postaci *Miasto Sagena* jest też swoistą szkatułką, w której złożono różne idee, stąd antykomunistyczna i nieco burżuazyjna postawa Komandora – oprócz religijnego i katastroficznego rysu Zdziechowskiego – jest kolejnym ze szkiców myślowych ideowo zróżnicowanego miasta.

Chociaż pewne postacie odpowiadają realnym pierwowzorom w stosunku niemalże jeden do jednego, a zmiany ulegają chyba tylko dane opisywanej osoby, to klucz ten nie zawsze jest tak oczywisty. Niekiedy element fikcjonalności wydaje się silniejszy, co powoduje różnicowanie się maski np. przez zmianę głównej dyscypliny owej postaci. Kolejne rozdziały poświęcone są takim postaciom jak choćby Adolf Rożek, nauczyciel łaciny, który odcisnął szczególne piętno na młodym Miłoszu. W *Autoportrecie przekornym* pisarz wspomina jedno z jego „dziwactw”:

on ma teorię, że Piłat był szlachetną osobistością, i powołuje się na jakieś koptyjskie źródła, które mówią o świętym Piłacie, że on właściwie uratował Jezusa, który później – po rzekomej śmierci – mieszkał w Aleksandrii i tam przejął się naukami greckich filozofów. [AP 195–196]

⁷ W. Meysztowicz, *Gawędy o czasach i ludziach*. Łomianki 2012, s. 213–214.

⁸ Cz. Miłosz, *Legendy nowoczesności*. Kraków 1996, s. 100.

⁹ Cz. Miłosz nie tylko chętnie czytał pamiętniki Meysztowicza, ale również sięgał m.in. po ziemiańskie wspomnienia J. Gieysztor. O jednych i drugich pisze w *Szukaniu ojczyzny* (Kraków 1996, s. 53–56).

W Sagenie ciekawą osobistością jest filolog i redaktor gazety Astolf (tutaj Miłoz nie siłił się nawet na znaczącą zmianę imienia), zajmujący się przede wszystkim lekturą starożytnych autorów i doskonale znający łacinę. Astolf studiował historię religii, a szczególnie interesowało go chrześcijaństwo. Badacz zastanawiał się, w jaki sposób było ono w stanie tak szybko rozpowszechnić się w Europie, skoro „obrażało rozsądek oświeconych Greków i Rzymian” (M 47). Wysunął więc teorię – brzmiającą znajomo po zacytowanym wcześniej fragmencie wywiadu-rzeki – wedle której „święty Piłat” (oczywiście kierując się helleńską przenikliwością) wysłał „Syna Człowieczego” do Aleksandrii, gdzie ten przeszedł szkołę starożytnej filozofii, by móc potem skutecznie szerzyć udoskonaloną przez Greków myśl chrześcijańską.

Rozdziały powieści poświęcone zostały także artystom. Poczynając od tych najłatwiejszych w identyfikacji, głównym bohaterem części zatytułowanej *Nauczyciel rysunku* – Longinem – jest Ludomir Ślendrański, wileński malarz, wieloletni dyrektor Wydziału Sztuk Pięknych i nauczyciel rysunku w gimnazjum im. Zygmunta Augusta. W powieści autor określa Longina przede wszystkim jako znakomitego portrecistę i klasyka, zaciekle krytykującego nurty awangardowe, ich swoisty nihilizm ideowy, przewagę koloru nad linią, brak wszelkich reguł i ograniczeń. Znajduje to potwierdzenie w przekonaniach Ślendrańskiego – reprezentanta nowego klasycyzmu w sztuce. Chętnie odwoływał się on do sztuki włoskiego renesansu, biorąc zeń również antropocentryzm – malował głównie ludzi, rzadziej krajobrazy. Miłosza – przeciwnika sztuki niezrozumiałej – urzekło jego malarstwo, z „uporem odziewające się od nowoczesności, czyli zarówno od dziewiętnastego, jak i dwudziestego wieku, ale tak dobitne w swoim przedstawieniu ludzkich postaci [...]” (A 319).

Wreszcie w Kustoszu, tytułowym bohaterze rozdziału zamykającego powieść, można rozpoznać Vladasa Drémę, litewskiego malarza i historyka sztuki. Dréma napisał monumentalne dzieło, „album dokumentujący przeszłe Wilno” – *Dingęs Vilnius* (Zaginione Wilno). To zbiór obrazów przedstawiających architekturę wileńską – budynki już nieistniejące bądź przerobione – który „jest świadectwem przyciągania tego miejsca przez artystów, kolejno polskich, rosyjskich i litewskich, umiających docenić czar Wilna zawarty w całej jego przeszłości”¹⁰. Sylwetka sagenńskiego Kustosza: „wąty, o cienkiej szyi i uszach nietoperza, ze spiczastą czaszką, która wcześniej wyłysiała” (M 85), nie przypomina Drémy uwiecznionego na fotografiach – krzepkiego starszego pana z wąsem i zaczesanymi do tyłu dłuższymi włosami. Nie zgadzają się również takie fakty jak wybór samotnego życia, bez towarzystwa kobiet – sam Miłoz opisał w *Abecadle* swoją ostatnią wizytę u obłożnie już chorego Drémy (z którym dobrze się znał), gdzie opiekowały się nim jego żona i dzieci. Przedstawiony w powieści Kustosz nie jest chyba także malarzem, lecz może ten aspekt został jedynie pominięty. Miłoz wybrał dla kronikarskiej narracji informacje dlań najistotniejsze – zamykające bohatera w jego profesji, czyli w funkcji, jaką pełni on w strukturze fikcyjnego miasta. Kronikarz wskazuje zasługi, a więc przedłużenie pamięci o dawnej Sagenie i pracę, którą w pielęgnowanie architektury miasta włożył Kustosz – „przyjaciel starych kamieni”¹¹. Miłoz jest z kronikarzem

¹⁰ Cz. Miłoz, *Wilno*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 24, s. 24.

¹¹ Skonwencjonalizowane wyrażenie „stare kamienie” używane jest głównie w kontekście dawnej

zgodny, pisząc o Drémie i jego dziele: „chciałbym, żeby zawsze pamiętano o jego twórcy” (A 116).

Naturalnie, należy zaznaczyć, że dotychczas zarysowane sylwetki nie wyczerpują galerii postaci z kluczem, dających się zaobserwować w *Mieście Sagenie*¹². Część z nich odsłonię w dalszym toku analiz, tutaj skupiając się jedynie na zasygnalizowaniu i wstępnym przedstawieniu, jak wyraźnie Miłosz odwołuje się w powieści do konkretnego miejsca i środowiska życia oraz jak utwór staje się kryptonimową historią wileńską.

Autoportrety

Wszystkim, którzy w kluczu literackim poszukiwaliby samego autora, spodziewając się znaleźć go w opowiadaniu o największym z poetów albo przynajmniej – jednym z wybitniejszych, Miłosz finezyjnie utarł nosa, przybierając kostiumy skromniejsze, choć nie tak wcale trudne do odgadnięcia. W *Mieście Sagenie* sportretowana jest postać pisarza (Sykstusa Złote Pióro), w którego obrazie można dostrzec rysy charakterystyczne dla autora *Trzech zim*, jakkolwiek – co warto podkreślić – nie jest on poeta, a twórcą esejów filozoficznych i poematów proza¹³. Sykstus należy do literackiej grupy „młodych gniewnych”. Za tą grupą, mającą postępowe, buntownicze i katastroficzne podłoże, wyraźnie kryją się wileńskie Żagary, a może jeszcze szerzej – Druga Awangarda i całe zjawisko kulturowe przez nią ucieleśniane.

Sykstusa uznawano za najzdolniejszego w literackim stowarzyszeniu, co przysporzyło mu pewnego rozgłosu, ale i zawiści innych młodych literatów. Pisywał felietony, eseje i poematy proza, których najsilniejszym ogniwem była „przenikliwa inteligencja pozwalająca mu górować nad każdym otoczeniem” (M 63). Cecha ta jednak – jak sam uważał – była też skaza, stawiająca go gdzieś z boku w stosunku do jego rówieśników zafascynowanych rewolucją. Opiewane przez nich „koleje żelazne” nie stanowiły dla Sykstusa powodu do optymizmu i na tej podstawie nie znalazł z nimi porozumienia, ale należał do grupy, bo „z kimś wypadało trzymać” (M 64). Sprzeciwiał się natomiast głoszonym w kościele i na uniwersytetach „faryzejskim wartościom” (M 63). W tym, jak pastwił się nad „pocziwą swojskością” (M 63) nieświadomej niczego Sageny, wspierali go rewolucyjni koledzy, nie wiedząc jednak, że również oni mogliby znaleźć się w ogniu krytyki przenikliwego Sykstusa.

O ile negatywnie postrzegał on prowincjonalność i ciemnotę Sageny, o tyle ciężko przeżywał wiszące nad nią ciemne prococtwo – silne przywiązanie do miasta

architektury miejskiej czy symbolicznego maceznika. Tytuł taki nosi tom poetycki F. Arnsztajnowej i J. Czechowicza, osadzony w tematyce historycznej i legendarnej przeszłości Lublina. Owo określenie występuje u Cz. Miłosa chociażby w wierszu *Na moje 88 urodziny* (w: *Wiersze wszystkie*. Wyd. 2, uzup. Kraków 2015, s. 1171):

I ja, zapatrzony w młode piękno,
cielesne i nietrwale,
jego ruch taneczny wśród starych kamieni.

Pojawia się również w kontekście samego Drémy, o którego „miłości do starych kamieni” poeta pisał w *Spizarni literackiej* (Kraków 2011, s. 191).

¹² Wśród prawdopodobnych pierwowzorów pominiętych przeze mnie postaci wskazać można m.in. H. Dembińskiego, S. Moniuszkę czy H. Łowmiańskiego.

¹³ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że i sam Miłosz jest autorem *Poematu o czasie zastygłym*.

sprawiło, że nie mógł aprobować idei uniwersalnego państwa, zwłaszcza kreowanego na wzór rewolucyjnego tworu zza kazawskiej granicy. Głównym rysem tożsamościowym owej postaci staje się więc rozdarcie: z jednej strony, Sykstus był zbyt świadomy, by popierać nacjonalistyczne ideały burżujskich właścicieli ziemskich, z drugiej – przenikliwość i dar profetyczny nie pozwalały mu na kompromis z „tygłem rewolucji stapiającej plemiona i narody”, przez co stale narażał się na „zarzuty kompromisu czy wręcz sprzedawania się klasom posiadającym” (M 64).

Trudno w owym rozdarciu nie dostrzec Miłosza, który zawsze plasował się gdzieś pośrodku tego sporu intelektualnego. Punktem stycznym jest też stosunek do rodzinnego Wilna: z początku ambiwalentny, gdy prowincjonalność – waloryzowana pozytywnie przez niego chociażby w *Autoportrecie przekornym* – stawała się z jego strony również obiektem ostrych ataków¹⁴; później coraz bliższy mitologizacji miasta młodości.

Sykstus w wyniku wybuchu wojny przyłączył się do podziemia narodowego. W działalności konspiracyjnej usilnie starał się jednak zachowywać pozory i ukrywać swój brak wiary w odrodzenie się Sageny „spod znaku Boga i honoru” (widać tu wyraźne nawiązanie do XX-wiecznego nacjonalizmu). Publikował w podziemnej prasie, choć zachowywał anonimowość – zmianie uległ nawet „gwałtowny styl”¹⁵, po którym ktoś mógłby go rozpoznać, a jego utwory sprawiały wrażenie pisanych przez patriotę i konserwatystę.

W zachowaniach tych silnie wybrzmiewa postawa Miłosza – poznał on bowiem środowisko polskiego podziemia narodowego, biorąc udział w nielegalnym ruchu redakcyjnym i edytorskim. Autor *Trzech zim* – mimo przyjaźni z wyznawcą heglizmu, Tadeuszem Krońskim – współpracował z grupą niepodległościową i, ukrywając się pod pseudonimem, wydał tom wierszy oraz zredagował antologię polskiej poezji patriotycznej *Pieśń niepodległa*. Znalazły się w niej również wiersze jednego spośród twórców, których prywatnie uważał za „zupełnie obłąkanych”¹⁶. Sykstusowi, odczuwającemu boleśnie fałsz przyjmowanej przez siebie literackiej pozy, wtóruje Miłosz tymi słowami:

Bełkot emocjonalny, wówczas powszechny, zawstydzał mnie i robiłem sobie wyrzuty, ile razy zdarzyło mi się napisać coś, co mogłoby schlebiać ludziom czekającym takiego właśnie bełkotu. Dlatego mam odrazę do paru moich wierszy, które zdobyły sobie w okupowanej Warszawie popularność¹⁷.

Bierze też w końcu Sykstus udział w organizowaniu pomocy prześladowanemu ludowi Starego Przymierza, łącząc w sobie skrajne odczucia żalu i zrozumienia dla bierności rodaków. Tu po raz kolejny bohater „przemawia” głosem Miłosza, bo choć

¹⁴ Zob. T. Bujnicki, *Prowincjonalne Wilno Miłosza*. W zb.: *Czesława Miłosza „północna strona”*. Red. nauk. M. Czermińska, K. Szalewska. Gdańsk 2011, s. 39.

¹⁵ Być może chodzi o ten „gwałtowny styl”, o którym pisze Miłosz w *Ziemi Ulro* (Z 23): „Przedwojenne moje wiersze mnie samego dziwią gwałtownością tonu [...]”.

¹⁶ Miłosz określa tak T. Gajcego i towarzyszących mu poetów. Wydaje się, że wśród nich mógł pojawić się również K. K. Baczyński, którego wiersze znalazły się w Miłoszowej antologii. Zob. J. Błoński, M. Edelman, Cz. Miłosz, J. Turowicz, J. Gromek-III g, *Ludzkość, która zostaje*. Na stronie: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/ludzkość-która-zostaje-136193> (data dostępu: 1 VI 2021).

¹⁷ Cz. Miłosz, *Rodzenna Europa*. Kraków 2001, s. 268–269.

ten w stosunku do Polaków wystrzegał się oskarżeń o współudział w zbrodni hitlerowskiej, otwarcie jednak wypowiadał się o problemie antysemityzmu, a ostatecznie – o braku jednoznacznego sprzeciwu wobec antysemityzmu ze strony Państwa Podziemnego. Zarówno bohater powieści, jak i Miłosz mają zrozumienie dla aktów tchórzostwa, nie znajdując w sobie słów potępienia dla rodaków stawiających na pierwszym miejscu własne życie.

Powieściowy Sykstus nie jest jedynym wcieleniem Miłosza w *Mieście Sagenie*. Liczne elementy autobiograficzne zawarte zostały również w postaci Żuczka. Kreacja Żuczka świadczy o autoironii Miłosza. Wskazuje na to też skromny tytuł rozdziału poświęconego autorowi, zwłaszcza jeśli porównać go z sąsiadującymi, niezwykle wzniosłymi i dostojnymi określeniami, takimi jak „Kompozytor narodowy” czy „Pomnik poety”. Tytuł *Garbus* nie odwołuje się ani do profesji prezentowanej osoby, ani nawet do jej przezwiska. Ów automemoriał rozpoczyna się od wskazania usterki – samosądu, który wydaje na siebie opisana postać:

Ten, którego w szkole nazywano Żuczek, był garbusem, ale tylko w swoim wyobrażeniu. Naprawdę nikt nie dopatrywał się objawów kalectwa w tym całkiem normalnym młodzieńcu. Że jednak uważał siebie za gorszego od swoich kolegów, naprawdę okazywał się gorszy i nie mógł im dorównać ani w biegu, ani w skoku wzwyż, ani w pływaniu. [M 74]

Silna emocjonalność i „chorobliwa pobudliwość wyobraźni” kazały mu uciekać w świat książek, przez co szybko wybił się intelektualnie ponad rówieśników. Wcześniej zaczęły kiełkować w nim wątpliwości religijne i sprzeciw wobec autorytetów, ponieważ nie zgadzał się z nimi myślowo, a szukając podobnych sobie buntowników – „pokrewnych, obolałych, nadrabiających arogancją swoją wewnętrzną słabość” (M 74) – związał się z polityczną lewicą.

Trudno nie zauważyć spójności owego opisu ze wspomnieniami Miłosza. Określał on lewicę „ligą obolałych”, skupiającą „wyłączonych ze środowiska”, którzy muszą „swój konflikt uogólnić”¹⁸. Do tego momentu szyfr – poza przezwiskiem – jest niemalże zero-jedynkowy. Nazwa „żuk” znajduje się natomiast w Miłoszowym słowniku symboli – owego owada poeta przywołuje nieraz, rozważając swoje pokrewieństwo ze światem stworzeń najmniejszych. Jest żuk również figurą ludzkiego losu; wyrażającą bezradność wobec porządku dziejowego, co wnosi wymiar paraboliczny i koresponduje z wymową powieści:

Stoję nad pływackim basenem i widzę, jak powiew strąca w wodę małego żuka [...]. Rzucam mu listek, ale on, zamiast go się uchwycić, przeбира nogami na oślep i listek oddala się, odpychany tak wytworzonym prądem [...]. To może być figura mego przeznaczenia. Niewyraźną wielością poszczególnych istnień rządzi przypadek i nawet zakładając, że są obok mnie nieznanne mi wyższe istoty, jak ja nie znany jestem żukowi, i że mają odruchy litości, spotkanie nasze zależy od przypadku, jak od przypadku zależy nieskorzystanie przez niego z danej mu przeze mnie szansy¹⁹.

¹⁸ Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 117.

¹⁹ Cz. Miłosz, *Widzenia nad zatoką San Francisco*. Wyd. 2. Paryż 1980, s. 62. Fragment ten nawiązuje oczywiście do zapisu W. Gombrowicza z *Dziennika 1957–1961* (Kraków 1997, s. 52–54), który najprawdopodobniej stanowił dla Miłosza inspirację. Autor *Pornografii* obserwuje wędrujące po plaży żuki. Gdy jeden z nich przewraca się do góry nogami, olbrzym-wyławca pomaga owadowi, lecz gdy w ten sam sposób zachowują się kolejne, pisarz wie, że nie będzie w stanie uratować wszystkich, co wywołuje w nim refleksje teodycealne.

Miłosz we wspomnieniach i rozmowach często mówi o traumie, z jaką wiązały się lekcje gimnastyki w wileńskim gimnazjum, a te autobiograficzne wzmianki niemal pokrywają się z przytoczonym wcześniej fragmentem *Miasta Sageny*²⁰. Doświadczenie wykluczenia rzucało cień na młodość Miłosza, a ślad poczucia dziwności własnego istnienia można odnaleźć także w dojrzałej twórczości²¹. Najprawdopodobniej dlatego też ten punkt pisarz obrał za inicjacyjny, budując na nim tożsamość osobową swojego *quasi*-portretu. Owo postępowanie odsłania charakterystyczny rys Miłoszowego autobiografizmu: samoświadomość defektu, a pewnie również i „sumienie skrupulatne”. Nie bez związku z tym poeta twierdził później w wierszu *Wyznanie*, że literatura tworzona przez takich jak on – do bólu cielesnych i „niezupełnie jasnego widzenia” – jest jedynie „Turniejem garbusów”²², dodając jeszcze w innym miejscu: „Samego siebie uważam także za garbusa”²³. Poczucie niedopasowania, odizolowania obejmowało sfery życiowe młodego i dojrzałego Miłosza, figura fizycznej ułomności – garbu – stała się więc *pars pro toto* poczucia wybrakowania, wychodzącego znacznie poza fizyczność.

W dalszej historii Żuczka spodziewalibyśmy się zatem, idąc tokiem poprzednich zgodności, podjęcia studiów prawniczych, filologicznych lub chociażby pokrewnych, a potem – opowiadania o pierwszych próbach literackich, sukcesach i sławie poetyckiej. Miłosz stworzył jednak dla swojego portretu artystycznego alternatywną historię, przypisując mu co prawda światową sławę i nagrody, lecz w zupełnie innej dziedzinie – mikrobiologii. Fakt, że biologia stanowiła pierwszą, a może i najsilniejszą namietność Miłosza, jest powszechnie znany. W *Rodzinnej Europie* poeta zastanawiał się, czy wybór drogi życiowej związanej z biologią zapewniłby mu spokojniejszy byt; powieściowa wizualizacja wskazuje jednak stanowczo: nie. Nieprzeciętna inteligencja i natura poszukująca odpowiedzi skazywałaby Miłosza na międzynarodowy sukces – niezależnie od tego, jaką dziedziną by się zajął. Równocześnie poeta dostrzegał pokrewieństwo obu dziedzin, których podstawą byłaby afirmacja świata. Twierdził, że „żadna nauka nie sięga tak głęboko w nasze odczuwanie świata jak biologia”, i być może w pewnym momencie to zetknięcie z „teo-

²⁰ Zob. AP 197: „Nie to, że byłem niezdolny fizycznie, tylko byłem zacukany, onieśmielony. Gdyby nie to, może byłbym całkiem w tym dobry. A tak, to byłem na końcu, ostatni, i ze straszliwymi kompleksami nieudolności fizycznej”.

²¹ J. Zach-Błońska (*Biologia i teodycea. Homo poeticus Czesława Miłosza*. Kraków 2017, s. 10) pisze: „Poczucie wyłączenia to jedno z najsilniejszych doznań, z jakimi Miłosz się zmagał w całej twórczości. Wydaje się, że jest to doświadczenie wręcz inicjacyjne, stymulujące tę twórczość od samego początku [...]”. Podobnie wypowiedziała się T. Walas (*Miłosz jako figura tożsamości problematycznej*. W zb.: *Miłosz i Miłosz*. Red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner. Kraków 2013, s. 319): „Właściwa inkulturacja Miłosza – niezależnie od wszystkich, niewątpliwie ważnych, lokalnych uwarunkowań – dokonała się w ramach tej właśnie kultury i objęła osobowość o szczególnie mocnej *l'ipséité*, naznaczonej poczuciem odrębności, co Miłosz w różnych wersjach swojej autonarracji, której musimy z konieczności zawierzyć, zwykł określać jako skazę”.

²² Cz. Miłosz, *Wyznanie*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 936.

²³ J. Illg, *Patrząc na turniej garbusów. Czesław Miłosz o literackich przyjaźniach, gospodarstwie polskiej poezji i cnotce wierności*. „Plus Minus” 2001, nr 26, s. D1. Zob. też dalszą część cytatu: „Mówiąc o literaturze jako turnieju garbusów, patrzę na siebie jako na jednego z nich”; Miłosz nazwał się tak również w *Ziemi Ulro* (Z 244), pisząc o obnażającej myśli S. Becketta, uświadamiającej nędzę człowieka, którego dzieła zdawały się mówić: „garbus jesteś”.

logią diabła” (A 75) stanowiło dla Miłosza doświadczenie zbyt bolesne i przytłaczające brutalną cielesnością.

Takie alternatywne pokierowanie losów własnego *quasi*-portretu nie dziwi, jeśli spojrzy się na stosunek Miłosza do autobiografizmu, dobitnie wyrażony m.in. w *Rodzinnej Europie*:

deklaruje, że szukam dystansu do swojej osoby i posługuję się nią przykładowo, jako obiektem historycznym czy pokoleniowym. A to oznacza raczej ociosywanie z zewnątrz niż zstępowanie do wnętrza²⁴.

Autor uważa siebie za „obiekt socjologiczny”, co widać nie tylko w portretach własnych, ale również w sylwetkach innych postaci przedstawionych w powieści, będących reprezentantami konkretnych postaw, usytuowanych w kontekście podobnego czasu i miejsca. Autor *Ziemi Ulro* jest świadomy swojej historycznej roli i istotnego wpływu na utrwalenie pamięci o Wilnie, które ukrywa się pod powieściową Sageną. Najważniejsze są chyba końcowe zdania o pochodzeniu Żuczka i jego stosunku do miasta: „nie tylko go nie przemilczał, ale się nim szczycił” (M 75). Koresponduje to z postawą Miłosza, gdyż ten wielokrotnie podkreślał, iż jest dumnym reprezentantem ginącego już „gatunku”: „*gente Lithuanus, natione Polonus*”²⁵.

Zastanawia jednak fakt, że wśród przedstawionych w *Mieście Sagenie* osób – oprócz filologów, dwóch malarzy i kompozytora – znajduje się tylko jeden poeta, i to związany z Sageną-Wilnem nie aż tak dosłownie: Adam Mickiewicz. Choć Miłosz pisał, iż dla miasta więcej zrobili malarze niż pisarze (A 115), ten brak – choćby z racji profesji autora powieści – jest zauważalny. Postać wieszczca należy do niewielkiej grupy sportretowanych, z którą Miłosz nie mógł spotkać się osobiście, dlatego też pisarz wprowadza jego figurę nietypowo: jako „pomnik poety” (taki tytuł przybiera rozdział o nim), symbolizujący i ucieleśniający duchowy patronat Mickiewicza. Masywny monument – Miłosz z pewnością odwołuje się do wileńskiego pomnika wieszczca autorstwa Zbigniewa Pronaszki – staje się okazją do przesłedzenia wpływów wielkiego poety, który „kiedyś tutaj tylko studiował” (M 18). Pokrewieństwo biografii Mickiewicza i własnej nie mogło ująć uwadze autora *Ziemi Ulro*, stąd – wydaje mi się – Miłosz zawarł w sylwetce wzorowanej na Mickiewiczu także spostrzeżenia na temat siebie jako poety.

Podobieństwo narodowego wieszczca i noblisty opiera się przede wszystkim na biografiach, zawierających wyraźne punkty styczne (m.in. wielokulturowość czy nauki w Wilnie). Większość życia obaj spędzili na emigracji, nigdy wszakże nie wyrzekli się wartości, jaką jest język ojczysty – łączyło ich również wykładanie literatur słowiańskich na najlepszych światowych uniwersytetach. W *Mieście Sagenie* Miłosz przedstawił Mickiewicza niejednoznacznie, chociaż ze wskazaniem charakterystycznych cech, dzięki czemu czytelnik identyfikuje autora *Dziadów* niemalże od razu. Miłosz skupia się na poetyckim rozgłosie twórcy, który rozszławił miasto, co nakazuje automatycznie kojarzyć Sagenę z jego nazwiskiem. W opisie dokonań artystycznych poety zaakcentowane są związki z naturą i osadzenie w języku regionu – to jak „opiewał łagodne rzeki i pagórki naszej prowincji, jej niebo

²⁴ Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 10.

²⁵ H. Ch. Trepte, *Czy istnieje litewska literatura w języku polskim? Przypadek Czesława Miłosza*. W zb.: *Czesława Miłosza „północna strona”*, s. 101–102.

pełne obłocznych smoków i chimery oraz sielskie bytowanie jej mieszkańców” (M 18). Zatem czerpiąc z postaci Mickiewicza, koncentruje się Miłosz przede wszystkim na *Panu Tadeuszu*.

Dziwić może natomiast, że w powieści *Miasto Sagena* nie ma słowa na temat wątków mesjanistycznych i narodowowyzwoleńczych, choć w kontekście polskiego spojrzenia na Mickiewicza są one nieodłączne, a co więcej: nawet ważniejsze. Jest tylko wspomnienie o „wielkich przedsięwzięciach, w których uczestniczył, i politycznych sektach, do których należał” (M 18), ale kronikarz nie skupia się na nich, lecz na tym, co postać wiązało z Saganą. Znamienny jest fakt, że nie pojawia się żadne imię – bohater to zatem jedynie i w pełni „poeta”, jakby owa profesja absolutnie przyćmiewała indywidualizm jego osoby. Miłosz postąpił w konstrukcji tej postaci konsekwentnie – wybrał wydarzenia, wpływy i idee istotne z punktu widzenia kronikarza miasta. Jest też z pewnością w owym opisie zawarty sposób, w jaki Mickiewicza czyta się na Litwie, gdzie *Pan Tadeusz* to głównie pochwała litewskiej natury, dopiero potem pomnik wystawiony polsko-litewskim dworom i zaściankom.

Elementem łączącym poetę i miasto staje się – oprócz przywiązania do tamtejszej przyrody – przede wszystkim język, w którym „słysząc było te same rytmy i akcenty co w mowie przechodniów na ulicy”. Język ów wyraża to, co najbliższe i przyziemne. Poeta jest piewcą codzienności, dotyka spraw „dobrze nam znanych, ale [...] niegodnych opisu”: głowy kapusty czy zwykłej motyki (M 19). Trudno w owym przedstawieniu nie dostrzec nawiązań do Mickiewiczowskiego arcypoematu, zaryzykują jednak więcej: nie da się w tym również pominąć pewnego aspektu Miłoszowej twórczości, charakteryzującej się głębokim zamiłowaniem do języka, słowa mówionego, a także do szczegółu²⁶. Autor *Ziemi Ulro* cenił prostotę i czystość językowych komunikatów, w czym dorównuje mu bohater, który umiał „mówić prosto o rzeczach prostych” (M 19). Związki te wydają się więc jeszcze wyraźniej świadczyć o celowym nienazwaniu postaci poety: to Mickiewicza, ale przecież i sam Miłosz, a przede wszystkim – uniwersalny model poety. Model artysty umiającego wypełnić swe powołanie – nie poprzez przewodnictwo zbiorowym ruchom, nie jako piewca wielkich i szlachetnych idei, lecz służąc swojej ziemi przez nieustanną nobilitację codzienności.

Rozdziały poświęcone poecie stanowią jednak w większości głęboką refleksję nad biografizmem. Stawia to w dziwnej pozycji kronikarza, który para się podobnym rzemiosłem: narrator jest więc nie tyle kwestionowany, ile sam siebie kwestionuje. Dzieło i memorabilium – zdaniem kronikarza – stanowi zawsze do pewnego stopnia fałszywe świadectwo: „Nie wiedzieliśmy wtedy, że pomnik i książka zostają po to tylko, żeby zaświadczać, jak mało podobne do siebie jest życie ludzi i nasze o nim wyobrażenie” (M 18).

Pomnik to odniesienie do wycinka, nie upamiętnia on osoby, ale zaledwie jedną z ról, jaką pełniła. Prawdopodobnie dlatego Miłosz zostawił tylko określenie: „poeta”, którego nie zindywidualizował żadnym mniej lub bardziej znaczącym imieniem – z perspektywy Sageny nie wnosi ono nic istotnego, dopóki każdy, słysząc nazwę „poeta”, zdaje sobie sprawę z tego, o kim mowa. Po upływie nieokreślonego

²⁶ Nie należy też pomijać utworu *Świat. Poema naiwne*, który jawnie nawiązuje do *Pana Tadeusza*, zarówno tematycznie, jak i w warstwie obrazów poetyckich.

czasu może nikt już nawet nie będzie wiedział, kogo przedstawia monument, a te wspomnienia zmieniają się – jak w wierszu *Rue Descartes* – „W pomniki przedstawiające nie wiadomo kogo”²⁷. Chyba z pewną dozą żalu punktuje kronikarz bezpłciowość pomnika ukazującego postać ludzką w dumnej pozie i z oklepanym atrybutem każdego literata – kartką papieru zwiniętą w rulon.

Myśl ta spójna jest też ze spostrzeżeniem Miłosza, mierzącego się w *Ziemi Ulro* z fenomenem wieszczca. Autor skupia się zwłaszcza na Mickiewiczowskiej stronie mistycznej – przemilczanej i niezrozumiałej. Głos Miłosza przywodzi na myśl refleksję kronikarza: „Czy wolno jakiegogo poetę uwielbić, postawić na pomniku, wyłączając go z jego myśli? Dlatego że narodowi potrzebny, a jego myśl nie bardzo potrzebna?” (Z 110–111). Pomniki wieszczca powstały, czcząc „obraz Mickiewicza zbanalizowanego, uładzonego na szkolny i pozaszkolny użytek” (Z 110). Z przedstawieniem, z którym „nie wszystko w porządku” (Z 111), nie walczyli świadomi tych niedopowiedzeń badacze²⁸, gdyż byłoby to niewygodnym złamaniem jakiegogo ogólnego paktu. W powieści ów pakt kronikarz zaledwie nadszarpuje, ponieważ choć odkrywa fałsz swoich poprzedników, to wciąż pozostawia niewygodne fakty o poecie w sferze nieudomówień.

Miłosz pisze o biografistach, którzy, z jednej strony, wyolbrzymiali fakty przynoszące zaszczyt poecie i miastu, z drugiej – pomijali kwestie niepasujące do zaaprobowanego wizerunku. W oddzielaniu ziaren od kontrowersyjnych plew brała też udział rodzina poety – listy do jego licznych kochanek zostały wymazane ze zbiorowej pamięci przez ogień. Miłosz, choć czasem nie chcielibyśmy przyjmować tego do wiadomości, miał w swoim życiorysie epizody nie tyle godne potępienia, ile – zwyczajnie – mniej wtapiające się w obraz poety-moralisty czy poety-patrioty oraz, co chyba istotniejsze: mniej wygodne. Jeszcze za życia zetknął się z narracją: biografistów pragnących dopasować go do jak najbardziej pozytywnego obrazu, a także tych, którzy próbowali wyrzucić postać pisarza poza margines.

Z lektury Miłosza wynika, iż miał on do biografizmu stosunek ambiwalentny. „Pomniki” autobiograficzne uważał za niewystarczające i nieszczerze źródło wiedzy o człowieku, nie był jednak również przychylny „publicznym spowiedziom”, nastawionym na sprzedaż kontrowersyjnych szczegółów z życia²⁹. Niewątpliwie Miłosz stawia siebie obok Mickiewicza i innych twórców (przede wszystkim obok Oskara Miłosza), pisząc w *Ziemi Ulro*:

Bo czyż może być większe poniżenie dla pisarza, dla myśliciela, dla artysty, niż zasłużyć na względy potomnych nie tym, co dla niego samego było najbardziej cenne, co chciał swoim dziełem obronić? Aż oto znalazł się w muzeum i wycieczki podziwiają jego „wartości estetyczne”, natomiast jego najświętsze przekonania są traktowane z szacunkiem [...], ale też z pobłażliwością, jak wierzenia religijne jego kuzyna z Nowej Gwinei. [Z 241]

Miłosz nie doczekał się w Wilnie klasycznego pomnika – i chyba dobrze, patrząc na nieufny stosunek poety do stawiania ludziom monumentów. Powstały za to

²⁷ Cz. Miłosz, *Rue Descartes*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 779.

²⁸ Jednym z niewielu był A. Niemojewski – jego interpretacjom Miłosz poświęca sporo uwagi w *Ziemi Ulro*.

²⁹ Miłosz, *Rodzenna Europa*, s. 9.

schody pamięci, na których stopniach – po polsku i po litewsku – wypisane są fragmenty jego wierszy. To – przekornie, bo po śmierci autora – kontrastuje z okazałym pomnikiem Mickiewicza w Wilnie, a pośrednio: z powieściowym pomnikiem poety, zbudowanym, „żeby przysporzyć miastu chwały”, górującym nad mieszkańcami „masywną głową na tle obłoku” (M 18). Schody Miłosza wilnianie oraz turyści mają pod stopami – duch poety jest zatem blisko wszystkiego, co potoczne i przyziemne. I chyba w istocie poeta byłby usatysfakcjonowany: przynajmniej w pewnym stopniu uchwycone zostało coś więcej niż bezbarwny kałamarz – ujęto to, co dla autora stanowiło doświadczenie bliskie i ważne – potrzebę „bycia w świecie”, potrzebę jednoczesnego trwania w litewskości i polskości, zanurzenia w mowie i nobilitację życia.

Kronikarz

Nie poruszyłam jak dotąd kwestii jeszcze jednej zagadkowej postaci, która ukrywa się za funkcją kronikarza, choć pojawiała się ona już wielokrotnie w dotychczasowej analizie. *Miasto Sagena* nie jest pierwszym tworem Miłosza jawnie nawiązującym do narracji kronikarskiej (m.in. *Dolina Issy*), ale to właśnie w tej powieści odrębność i swoistość narratora sygnalizowane są najsilniej. Interpretacyjna pokusa zachęca do poszukiwania w owej postaci samego Miłosza, co oczywiście uzasadnione jest w kontekście całej twórczości autora-wilnianina. Na tym etapie zrównanie to grozi jednak uproszczeniem, a znacznie większą wagę ma ukazanie cech narratora, przez to zaś – charakterystyki narracji. Miłosz już od pierwszych zdań powieści odkrywa przed czytelnikiem schemat gatunkowy, uwydatniając profesję podmiotu mówiącego, który pisze o sobie i jemu podobnych – „my, kronikarze [...]” (M 1). Forma liczby mnogiej jest zresztą znamiennym elementem dla pierwszych rozdziałów *Miasta Sageny*, gdyż to tam narrator najczęściej się ujawnia.

Niekiedy, tak jak w cytowanym przed chwilą przykładzie, osoba mówiąca utożsamia się z innymi dziejopisarzami, gdy odsłania elementy procesu twórczego, nazywa problemy i wyzwania, które niesie ze sobą pełniona przez nich funkcja. Liczbą mnogą posługuje się narrator jednak znacznie częściej w miejscach, gdzie podkreśla swoją przynależność do opisywanego miasta i wspólnotę doświadczeń z mieszkańcami Sageny. Ten gramatyczny wyznacznik pozwala dosyć sprawnie prześledzić zarysy tożsamości i losów kronikarza. Przede wszystkim można domniemywać, że nie należy on do „ludu pospolitego”, na co wskazuje nie tylko nobilitująca profesja, lecz także brak wyznaczników gramatycznych – narrator, odnosząc się do tej warstwy, nie stosuje formy „my”. Pojawia się ona natomiast przy okazji sygnalizowania innych grup społecznych, więc narrator zdecydowanie utożsamia się z elitarną grupą wykształconych obywateli miasta.

Można również podejrzewać, że autor kroniki opuścił Sagene przed najazdem kazawskiej armii lub niedługo po nim, czego dowodziłby brak form mnogich pierwszej osoby w późniejszych rozdziałach oraz częstsze podkreślanie niepełnej wiedzy podmiotu: „Kto był pierwszy, czyjemu świadectwu uwierzono, nie da się już nigdy ustalić” (M 77). Jedno z ostatnich odniesień narratora do autopsji pojawia się w przypadku opowiadania o ataku Haragów, gdzie pisze on w imieniu świadków: „zapało nam oddech” (M 59). Później narracja zaczyna być prowadzona z perspek-

tywy trzeciej osoby. Wskazuje to na prawdopodobną emigrację kronikarza, który końcowe rozdziały notował już bez odwoływania się do swoich doświadczeń. Wymienione uwagi mogłyby więc nasuwać wniosek, że kronikarz to były mieszkaniec Sageny, a miasto opuścił najprawdopodobniej z powodów politycznych.

Sagena jest też niewątpliwie miejscem młodości narratora, co potwierdza podkreślenie udziału w dziecięcej lub młodzieńczej psocie: „Bawiliśmy się pod pomnikiem poety [...]” (M 18). Kronikarz snuje zatem opowieść z dystansu czasowego, co gatunkowo koresponduje z kroniką pisaną *ex post*. Opowiadając z takiego punktu widzenia, narrator ma szersze możliwości kompozycyjne: przez to, że wydarzenia nie są odnotowywane na bieżąco, ich późniejszy układ może być nie tylko chronologiczny, lecz również funkcjonalny. To główne metody kompozycyjne kroniki Sageny, ponieważ w treści panuje oczywiście względny chronologizm, ale jednocześnie wprowadzanie opisu niektórych wydarzeń zdeterminowane jest przez wymagającą tego postać. Główny porządek strukturalny wyraża się więc w albumowym układzie przedstawianych sylwetek, a poszczególne elementy historii odsłania się przez wzgląd na konkretnego bohatera i z jego perspektywy.

Zarys prezentowanej historii dzieli się na losy prywatne, pomniejsze. Czujemy jednak, że opowieści te nie są kompletne, a ich układ odzwierciedla konkretny zamysł kronikarza – w ten sposób dwa składniki, bohaterowie i akcja, oddziałują na siebie wzajemnie. Dzieje się tak za sprawą wspomnianego dystansu narratora, który ma pełną wiedzę o danych losach. To ze światopoglądowej perspektywy kronikarza poznajemy bohaterów, a wśród opowieści o nich silnie wybrzmiewa zakres tematów ważnych dla narratora i celowo przez niego wybranych. Sageńczycy mierzą się więc z problemem czasu, ustosunkowują się do rzeczywistości politycznej i poszukują obrazu własnej duchowości; zastanawiają się także, jak ich kształtuje miejsce urodzenia. Osoba kronikarza jest zatem szczególnie wyraźna i intuicyjnie może być utożsamiana z samym Miłoszem, co jednak nie powinno być brane za pewnik w każdej sytuacji, zważywszy chociażby na to, że – jak już wiemy – jego autobiograficzne wspomnienia rozpisane zostały na więcej powieściowych głosów.

Przekraczając powieść z kluczem

Nie bez powodu posłużyłam się wcześniej nazwą „galeria postaci”, gdyż tak też rysuje się główny trzon *Miasta Sageny*. Prezentowane po kolei sylwetki różnią się oczywiście od siebie, łączy je natomiast miasto pochodzenia, dorastania czy dojrzałości. Mamy więc do czynienia z czymś na kształt tematycznej wystawy bądź starannie prowadzonego albumu. Gdyby istniał on naprawdę, byłby prawdopodobnie pięknie oprawioną księgą, w której – na czerpanym papierze – ktoś nakreśliłby eleganckim pismem biografie, umieścił obok zdjęcia i rysunki.

Miłosz zaludnił swoje miasto dosyć zróżnicowanymi postaciami, nie można jednak odmówić im pewnej dozy uogólnienia – począwszy od wspomnianego poety. Tak jak każde średniowieczne miasteczko musi mieć swojego cyrulika, szewca, piekarza czy rzeźnika, tak każda stolica – choćby prowincjonalna – musi mieć wybitnych poetów, kompozytorów, duchownych czy naukowców. Zatem i Sagena, jako miasto-państwo kultury i nauki, ma reprezentantów w liczących się dziedzinach, co pozwala jej na znaczną niezależność i pełnoprawne zamknięcie się w swoich

granicach. Ma też kronikarzy, którzy podtrzymują pamięć o minionych latach i stanowią o historyczności miasta. Tytuły rozdziałów powieści Miłosza koncentrują się najczęściej wokół profesji przedstawionych osób, czym sprowadza się je do roli, jaką stawia przed nimi np. ich talent. Gdyby Miłosz nie posłużył się w konstruowaniu bohaterów tak konkretnymi pierwowzorami, istniałaby pokusa, by czytać te rozdziały tylko niczym parabolę.

Zbieżność postaci literackich i ich rzeczywistych archetypów nie pozwala jednak odejść od poetyki powieści z kluczem, warto więc zwrócić uwagę na dobór bohaterów oraz sposób ich zaprezentowania. Miłosz skupił się przede wszystkim na dokonaniach kolejnych osób i na wpływie, jaki wywarły one na miasto. Osiągnięcia te mają różną rangę i znaczenie. Wydaje się, że istotną rolę odgrywają poglądy przedstawionych postaci – Miłosz układa je w tygłu intelektualnym, pokazując Sagene jako światopoglądową mozaikę. Nie można zapominać, że pierwowzór Sageny stanowi Wilno, którego Miłosz jest piewą – usprawiedliwionym, gdyż tam ukształtowanym.

Poza rozszyfrowaniem wileńskiego klucza ważną wydaje się również jego struktura, a więc nazwy nadawane przez Miłosza określonym elementom świata powieściowego. Przyjrzenie się strukturze onomastycznej pozwala wysledzić detale procesu twórczego, który ujawnia się nie tylko w notatkach na marginesach, lecz również niejako „między wierszami”. W *Mieście Sagenie* da się zauważyć pewne prawidłowości w kwestii nazewnictwa, autor jednak nie był w swoim postępowaniu zupełnie konsekwentny. Części nazw praktycznie nie zmieniał, więc pojawia się np. lud Starego Przymierza (i Jakub), chociaż nie padają słowa „Żyd” czy „Izraelita” – pisarz posługuje się zatem rzadszymi wariantami istniejących nazw. Określając chrześcijan, stosuje peryfrazę: „wyznawcy Dobrej Nowiny”. Zamiast słowa „Bóg” Miłosz używa formy zaczerpniętej z epifanii Mojżesza: „Jest”; posiłkuje się też w powieści słowami „Chrystus” czy „Syn Człowieczy”, nie występuje w niej natomiast imię „Jezus”.

W utworze przeważają jednak nazwy zupełnie fikcyjne, co tyczy się przede wszystkim nazwisk i pseudonimów opisanych postaci, a także toponimów. Część z nich (np. „Karun”) naprawdę istnieje (nazwa rzeki w Egipcie), więc słowo to mogło pojawić się na zasadzie zasłyszania lub – nie da się wykluczyć – powstała tu akurat przypadkowa zbieżność. Wydaje się, że brzmieniowy kształt nazw jest w tych sytuacjach priorytetowy i nie ma sensu doszukiwać się w nich znaczenia symbolicznego. Cechy i zróżnicowanie eufoniczne nazw służą też z pewnością uniwersalizacji świata przedstawionego, tak by miejsce akcji pozostało niesprecyzowane. W Miłosza *nominach propiach* nie może jednak zabraknąć sensu – nazwy muszą służyć nie tylko nazwaniu, ale i zasygnalizowaniu odpowiedniej treści. Dla przykładu, w kontekście formy „Gardan”, określającej miejsce kaźni wzorowane na podwileńskich Ponarach, Miłosz szukał miana, które najlepiej korespondowałoby z prototypem. Wskazują na to zapiski na marginesie manuskryptu, gdzie Miłosz wynotował kilka próbnych nazw (oprócz Ponar pojawiły się m.in. Palmiry, Gordan i Gadan), a z nich ostatecznie wybrał jedną: zdecydowała tutaj zasada podobieństwa oraz subiektywne przekonanie o przypuszczalnie najlepszym oddaniu bagażu emocjonalnego związanego z miejscem kaźni. Znamienne jest też podobieństwo do angielskiego „garden” (ogród), co koresponduje z przedwojennym określeniem Ponar – „miasto-ogród”.

Największy potencjał symboliczny kryje się przede wszystkim w leksemach dotyczących tytułowego miasta oraz sąsiadujących z nim wrogich narodów (Haragów i Kazawów). Do tej kwestii powrócę jednak później, kiedy symboliczny wymiar nazw będzie mógł być zestawiony z pozostałymi ustaleniami interpretacyjnymi. Jak się wydaje, i w ich przypadku ważnym czynnikiem był aspekt brzmieniowy. Miętko brzmiąca Sagena skonstrastowana jest z twardym w wymowie leksemem „Harag”, który przypominać może mało „śpiewny” i melodyjny język niemiecki. Wyraz „Kazaw” koresponduje zaś z wymową kresową, odwołując czytelnika do dialektów wschodnio-słowiańskich. Te brzmieniowe skojarzenia wydają się bardziej na miejscu, jeśli weźmie się pod uwagę, w jak jasny sposób odsłonił Miłosz kryjące się pod owymi konstruktami rzeczywiste narody. W tym kontekście również Sagena, leksem pochodzenia greckiego, nie odstaje i wpasowuje się w nazewnictwo krajów Europy Wschodniej. Brzmienie jest dosyć znajome dla Polaka, jeszcze bliższe byłoby może w wymowie Litwinowi. Nie da się jednak zaprzeczyć, że nazwa ta nie brzmi typowo polsko i trudno byłoby ją przyporządkować do konkretnego kraju. Charakterystyczne litewskie brzmienie wyczuwamy także w imionach i nazwiskach opisywanych postaci, tj. Longina czy Gregoriusa, a pozostałe z nazw własnych również nie wyglądają zbyt familiarnie i nie należą do popularnych w języku polskim, m.in. Astolf czy Lator, choć – dla ścisłości – występują one obok bliższych nam Marii i Julii.

Najprawdopodobniej celem autora była przede wszystkim uniwersalizacja świata przedstawionego, bo choć nazewnictwo da się intuicyjnie lokować gdzieś w Europie Północno-Wschodniej, jest to jednak mieszanka, która wskazuje na rozległe wpływy kulturowe. W przypadku utworu odnoszącego się – mimo parabolicznego kostiumu – do kulturowego tygla, jakim było Wilno, nie można pominąć problemu języka narodowego. Miłosz podkreśla archaiczne pochodzenie języka litewskiego i bez nacjonalistycznego zacięcia wysuwa refleksje na temat każdego Waszkisa, który stał się Waszkiewiczem³⁰, czy Syrutisa, który stał się Syruciem. Tkwił w Miłoszu swoisty sentyment do języka praprzodków, właściwego Litwie baśniowej, archaicznej, a także do nazw zawierających wyczuwalną, mityczną i nieokreśloną „dawność”, jak w nazwisku matki Miłosza – Kunat³¹. Jest to wprawdzie poparte jedynie subiektywnym wrażeniem, ale Sagena również zdaje się odsyłać swoim brzmieniem do czegoś dawnego i mitycznego – jak jej pierwowzór, litewskie Vilnius, pochodzące od określenia rzeki, co wskazuje na archaiczność nazwy³². Skojarzenia takie nasuwają także inne toponimy, którymi posłużył się lub które stworzył Miłosz: Tagmar, Nerove czy Gardan.

Nie można też nie dostrzec Miłoszowego przywiązania do nazw akwaticznych jako form etymologicznie najbardziej pierwotnych. Trudno nie odwołać się do *Doliny Issy*, gdzie autor również postawił sobie za zadanie ponowne ochrzczenie miejsc swojej młodości i w ten sposób uzasadnił nazwanie Issą faktycznej rzeki Niewiaży:

Wybrałem nazwę Issa, bo prawdopodobnie jest bardzo stara, może jeszcze sprzed indoeuropejskiej inwazji, a nosi ją kilka rzek w Europie. Poza tym inna rzeka litewska – Dubissa – z czymś się kojarzy.

³⁰ Cz. Miłosz, *Ogród nauk*. Kraków 1998, s. 153.

³¹ Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 33.

³² Pozostając w tematyce akwaticznej, nazwa „Wilno” również ma takie konotacje, gdyż pochodzi od litewskiego słowa „ripple”, oznaczającego ‘marszczenie’ – w tym też zmarszczki na tafli wody.

W tym moim unikaniu nazwy prawdziwej dopatruję się chęci zapewnienia sobie swobody w snuciu baśni³³.

Owa wypowiedź przynosi nie tylko potwierdzenie tego, iż Miłosz lubował się w nazwach archaicznych, ale też wskazuje na aspekt swobody twórczej, która jest, wydaje się, kluczem do rozszyfrowania nietypowej konstrukcji *Miasta Sageny*. Potrzeba „swobody w snuciu baśni” wynika z tego, co zostało już wcześniej zaznaczone: Miłosz odnosi się z dużą rezerwą do literatury niefikcyjnej, zwłaszcza tej o podłożu autobiograficznym. Wypływa to z poczucia powinności wobec prawdy i świadomości swojej pozycji jako poety w służbie społeczeństwa. Autor *Doliny Issy* nie jest jednak przeciwny „wspominkarstwu” – wręcz przeciwnie, bardzo je ceni, co widać chociażby w dyskusjach z Aleksandrem Fiutem, kiedy poeta co rusz odsyła rozmówcę do pamiętników Janiny z Puttkamerów Żółtowskiej, ponieważ można w nich odnaleźć namacalny obraz epoki (AP 155–156)³⁴. Docenia wysiłek, który musi być włożony w maksymalne zdystansowanie się od opisywanych zdarzeń i postaci, przybranie postawy bezstronnej. I chociaż w fikcji fabularnej, jaką jest *Dolina Issy*, wszelkie dosłowności oraz subiektywizm w odbiorze rzeczywistych miejsc byłyby w pełni uzasadnione, Miłosz i tak nazwy zmienił, dając sobie pełne przyzwolenie do odejścia od realizmu, a także podkreślając konieczność niestawiania znaku równości pomiędzy Tomaszem Surkontem a Czesławem Miłoszem.

Wydaje się, iż analogiczna sytuacja miała miejsce w przypadku *Miasta Sageny*. W *Ogrodzie nauk*, w kontekście recenzji *Pamiętnika wileńskiego*, Miłosz wspomina, że był namawiany do napisania książki o Wilnie, „która by pomogła wyjaśnić, czemu z ówczesnego Wilna wyszło tylu ludzi dzielnego ducha”. Autor zaznacza jednak, że nie czuje się na siłach, by taką „księgę żywotów” stworzyć, zwłaszcza że wymagałaby ona pełnego wywiadu środowiskowego, a na ten – mieszkając w Stanach – nie mógłby sobie pozwolić³⁵. Powstanie *Miasta Sageny* dowodzi, iż Miłosz uległ namowom i „księgę żywotów” napisał, chociaż pozostawił sobie własną przestrzeń, nie wychodząc ze sfery fikcji. Dzięki temu *Miasto Sagena* jest czymś więcej jeszcze niż tylko świadectwem o pewnym miejscu w pewnej epoce. Zastosowanie klucza wileńskiego daje możliwość odszyfrowania przestrzeni i osób przedstawionych w tekście, utwór zyskuje zatem charakter powieści dla wtajemniczonych, którzy odnajdą ukryte pierwowzory. Jest to jednak również powieść dla grona szerszego niż grupa elitarnych czytelników, a dokładne rozszyfrowanie zagadek wileńskich i personalnych nie wydaje się konieczne, żeby uchwycić uniwersalne przesłanie i sensy tekstu. Znaczenia te natomiast wykraczają poza rzeczywistość Europy Wschodniej XX wieku.

Między Zniewolonym umysłem a Ziemią Ulro

Pomimo zakodowania świata przedstawionego, realne wydarzenia, do których nawiązuje akcja, są czytelne i wyraźnie osadzone w XX wieku. Totalitaryzmy, prze-

³³ Cz. Miłosz, *Przypis po latach*. W: *Dolina Issy*. Kraków 2000, s. 5.

³⁴ Zdaniem Miłosza (Z 57), czytelnik współczesny szuka „prawdy o epoce” w „zbiorach dokumentów i pamiętników”.

³⁵ Miłosz, *Ogród nauk*, s. 158.

de wszystkim ten zza wschodniej granicy, stanowią jeden z głównych tematów utworu, co wyraża się nie tylko w opisie faktów historycznych (m.in. okupacja, wkroczenie wojsk Kazawów), ale też w poglądach postaci ulegających kazawskiej rewolucji lub przeciwstawiających się jej. Dominująca linia podziału w powieści przebiega między tradycją a nowoczesnością, co wyraźnie ujawnia się w zasadniczym sporze światopoglądowym – ten opiera się głównie na kwestii niesprawiedliwych stosunków społecznych³⁶.

Dwa bieguny myślowe zestawione są ze sobą w *Mieście Sagenie* za pomocą dwóch siostr, którym kronikarz poświęca osobny rozdział (*Dwie siostry*). Jedna to gorliwie wierząca zakonnica, druga jest oddaną rewolucji ateistką. Dochodzi w ich przypadku do interesującej zamiany ról: ateistka Julia głosi religijnej Marii prawdy ateizmu, gdy ta milczy, „nie wykazując misjonarskiego zapału” (M 49). Kiedy posłannicy Nowej Wiary z gorliwością jej bronią i przekonują do zracjonalizowanej prawdy o okrucieństwie świata i niesprawiedliwościach społecznych (będących również skazą religii), biegun religijny nie znajduje stosownych wyjaśnień dla swojego teokratycznego poglądu. Kronikarz nie wprowadza jednak w tym *exemplum* siostr rozróżnień wartościujących ani ostrego podziału na dobre i złe, prawdziwe i fałszywe. Julia, zaglądnąca w piekło wojny, doczekała się potwierdzenia własnej „wiary w nieugięte prawidłowości ruchu zwanego Historia” (M 50). Miała również powody do rozczarowania, gdy spod „postulatów rozumu przeglądał irracjonalny grymas”. Maria natomiast w surowości powołania zakonnego tęskniła do „bogactwa przeżyć” siostry, odczuwając – mimo wiary w nieśmiertelność duszy – ból rozpadu, starzejące się ciało i najwyraźniej nie znajdując na to żadnego teologicznego usprawiedliwienia (M 51).

Angelo, jeden z bohaterów, członek stronnictwa biegaczy, swoje „nawrócenie” – pozostaliśmy wciąż w leksyce religijnej – przeżywa pod wpływem następującego obrazu: małżeństwo z kilkorgiem dzieci, dostrzegalny reumatyzm; wszyscy mieszkają w suterenie, po której ścianach spływa woda. Widok ten wyzwolił w nim bunt przeciwko odwiecznemu podziałowi na panów i uciskanych, a następnie rzucił cień na całą przeszłość. Angelo koncentruje się więc na przyszłości: zdegenerowana cywilizacja musi upaść pod wpływem wiary jutra, dzięki niej na świecie zapanuje utopijna sprawiedliwość. Tak jak rewolucjonistka Julia, spotkał się jednak z rozczarowaniem, chociaż oddanie sprawie pozwoliło mu lata później realizować kazawski reżim – wziął udział w spisywaniu list osób do deportacji. Kronikarz unika ocen, dlatego w charakterystykach tych postaci, które uległy zapędowi rewolucyjnym, pozwala sobie tylko na smutną refleksję, nigdy nie na drwinę czy krytykę. Wskazuje motywacje, te zaś bywają zrozumiałe, a nawet szlachetne, gdyż nie opierają się na nienawiści do posiadaczy, powodowanej chęcią własnego zysku, lecz wynikają z niezgody na zastany porządek świata. Wyznawcy Nowej Wiary, a więc ci, którzy uwierzyli w komunizm, są przez Miłosza ze współczuciem potraktowani także

³⁶ Spór światopoglądowy w *Sagenie* rozgrywa się zwłaszcza między dwoma stronnictwami: „Łucznicy odznaczali się niedbałością stroju, brakiem stałych dochodów i niechęcią do istniejącego porządku [...]. Biegacze, zawsze starannie ubrani, co rano wyruszali do swoich biur i urzędów i z pewnością nie występowali ani przeciwko swoim przełożonym, ani przeciwko rządowi patrycjatu” (M 44).

w *Zniewolonym umyśle*, gdzie autor nazywa ich przekonania religią „ludzi zrozpaczonych, rozgoryczonych i nigdzie indziej nie znajdujących nadziei”³⁷.

Koniecznym kontekstem dla tych rozważań jest wspomniany przed chwilą słynny esej poety, ponieważ *Miasto Sagena* sygnalizuje wyraźnie tezy *Zniewolonego umysłu*³⁸. W obu tekstach Miłosz posługuje się podobną leksyką o semantyce religijnej: myśl rewolucyjna zostaje w nich określona mianem „Nowej Wiary”, zideologizowani intelektualiści – wyznawcami, a ci najbardziej zaciekli – głosicielami. Przyszli wyznawcy kazawskiej rewolucji przeżywają wyszczególnione w eseju uczucie „pustki” i „ssania absurdu”³⁹. Pojęcia te są w *Zniewolonym umyśle* precyzyjnie zdefiniowane i stoją za nimi konkretne desygnaty: pustka rodzi się w społeczeństwie bez religii, gdy brakuje już trwałych i wspólnych wartości oraz płaszczyzn porozumienia. Nowa Wiara proponuje system, w którym „robotnik i badacz historii mogą się [...] porozumieć”⁴⁰, a intelektualizm – wcześniej wyobcowany i budzący politowanie w oczach kapitalistów – staje się użyteczny. Drugi istotny powód, doświadczenie absurdu, jest szczególnie bliski dylematom Miłosa: jednostki oderwane od religii odczuwają ze wzmoczoną siłą „ssanie absurdu” – bezsens ludzkiego istnienia unicestwiającego śmiertelność. Nowa Wiara przeciwstawia się sile czasu nowego człowieka, który nie ulega określonej formacji historycznej, ale kształtuje ją osobiście – tym samym wyzwala się spod piętna śmierci, gdyż nadaje swojemu życiu ponadpokoleniowe znaczenie.

Można więc zauważyć, że drugą płaszczyzną odczytań utworu – zaraz po planie wileńskim – jest problem intelektualistów ulegających niebezpiecznej ideologii. Ten wątek *Miasta Sageny* stanowi częściową transpozycję emigracyjnego eseju Miłosa, trudno to mieć jednak autorowi za złe – owo zjawisko, choć pod piórem poety zostało świetnie opisane lata później, definiuje przecież i rzuca cień również na przedwojenne i okupacyjne Wilno.

Utwór Miłosa jest mimo wszystko czymś więcej niż tylko literacką diagnozą absolutyzmu pod zmienioną nazwą. Choć tekst przybiera miejscami kształt przypowieści o totalitaryzmach, zamknięcie jego znaczenia w aspekcie polityczno-społecznym nie stanowiłoby ujęcia pełnego. Już analiza przeprowadzona w poprzedniej części wskazuje na istotny dla Miłosa problem, jakim jest zderzenie ze sobą dwóch światopoglądów: religijnego i naukowego. Ten nawracający temat wybrzmiewa silnie w *Mieście Sagenie*, będąc symbolicznie zasygnalizowany już we wspomnianym, fundamentalnym podziale na nowe i stare.

Postaci dwóch intelektualistów – Gregoriusa i Rabbiego Sarnakera – stają się ucieleśnieniem najważniejszych refleksji mistycznych, które przedstawił Miłosz w *Ziemi Ulro*, jak się wydaje, tych, które autorowi są najbliższe. Opisany już wcześniej Gregorius wiąże się z pewnością z „oddaniem sprawiedliwości” Zdziechowskiemu oraz z podkreśleniem płaszczyzny porozumienia między zahaczającym o herezję myślicielem katolickim a poszukującym fundamentalnych odpowiedzi Miłosem –

³⁷ Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*. Kraków 1989, s. 18.

³⁸ Pochodną *Zniewolonego umysłu* nazwał Miłosz inną swoją powieść – *Zdobycie władzy*. Zob. Miłosz, *Podróżny świata*, s. 113.

³⁹ Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 23–27.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 24.

mimo wszystko chrześcijaninem. Krótki rys światopoglądowy z drugiego bieguna religijnego – myślicieli judaistycznych – zamienia się w wykład głównych tez kabały, i to jej konkretnej, bliskiej Miłoszowi odmiany, czyli koncepcji Izaaka Lurii, pośrednio poznanej przez pisma kuzyna, Oskara Miłosza. Te systemy mistyczne, które z pozoru powinny różnić się diametralnie, skoro zbudowane zostały na kanwie dwóch religii, spotykają się ze sobą w fundamentalnej tezie: uznaniu człowieczeństwa Bóstwa, będącego odpowiedzią na pytanie o sens i pochodzenie zła – uaktywnionego zwłaszcza w obliczu dehumanizujących wojen.

Zasadniczym problemem zasygnalizowanym w *Mieście Sagenie* są jednak niepokojące zmiany w kulturze prowadzące do zdewaluowania dotychczasowych wartości. Obawy te wybrzmiewają w tekstach wizjonerów, określonych w powieści jako prorocy. Należy do nich z pewnością Gregorius, ale konkretne nazwiska nie zostają ujawnione. Są to artyści, którzy sięgają w swoich obawach znacznie dalej niż katastrofiści, przeczuwający zaledwie piekło nadchodzącej wojny; niepokój tamtych skupia się na zagrożeniach związanych ze słabnącą duchowością:

Wspólną ich cechą zdawało się być obsesyjne rozmyślanie o religii, coraz częściej odsyłanej między obyczajowe konwencje czy wręcz zbywanej wzruszeniem ramion. Być może [...] stracili rozum z rozpacz, kiedy spostrzegli, że z każdym rokiem i z każdym dziesięcioleciem ich Bóg-człowiek traci swoją Boskość, zmieniając się w marzyciela i społecznego reformatora. [M 32]

Nie zaprzeczali oni jednak – jak katolicycy teologowie – prawdzie nauki, choć „prawdy tej nie lubili” (M 33). Odsłaniała ona pozbawione nadziei położenie człowieka, którego zabiegania – w obliczu nieistnienia siły wyższej – są równe krzątaniu pszczoł czy mrówek. Trudno też w charakterystyce proroków nie dostrzec życiowych dylematów autora *Ziemi Ulro*, w objawieniu poetyckim stwierdzał on bowiem: „Późno dla rodu ludzkiego. / Jedna za drugą milkną kasandry”⁴¹. Być może, to siebie widział Miłosz pośród tych, którzy „musieli krzyczeć i ostrzegać” (M 32), u boku chociażby Oskara Miłosza i Stanisława Witkiewicza oraz Fiodora Dostojewskiego czy Simone Weil, a w latach najnowszych – w grupie pisarzy *science fiction*⁴². Wiek XX urzeczywistnił w pełni to, co Miłosz określa „erozją wyobraźni religijnej” – ostateczne rozłączenie się światopoglądu naukowego i religii⁴³, skutkujące odrzuceniem praktyk religijnych. Według proroków i autora taki obrót spraw doprowadzi do wielkiej, globalnej katastrofy, której kształt pozostaje nieokreślony, choć budzi grozę.

Katastrofa Sageny – sygnalizowana od pierwszych stron powieści – rozpatrywana jest więc na dwóch płaszczyznach: politycznej i symbolicznej. Przede wszystkim stanowi ją jedna i druga okupacja, eksterminacja znacznej części ludności i zasiedlenie miasta wyznawcami Nowej Wiary. Miasto traci swoją odrębność i tożsamość, stając się jedną z identycznych wydmuszek Super-Państwa. Szczególnie symboliczny jest ostatni rozdział, w którym Kustosz przechadza się po uliczkach dawnej Sageny niczym po opustoszałym muzeum, doglądając „starych kamieni” – pomników po zapomnianych mieszkańcach.

⁴¹ Cz. Miłosz, *L'Accélération de l'histoire*. W: *Wiersze wszystkie*, s. 628.

⁴² Miłosz, *Podrózny świata*, s. 207.

⁴³ Zob. S. Weil, *Wybór pism*. Przeł. Cz. Miłosz. Kraków 1991, s. 6.

W Sagenie równolegle rozgrywa się natomiast także druga apokalipsa – związana z aspektem religijnym. Paradoksalnie odbywa się ona cicho, bez frenetycznych płomieni i trąb z objawienia św. Jana: „Nie płomieniami, trzaskaniem murów. / Ta zbliża się na łapkach kota”, jak pisze Miłosz w jednym z wierszy⁴⁴. Ciszę przerywają tylko głosy proroków, których bezsilność mogła nadać im po latach przydomek proroków niemych. Według poety jest to „zawsze obecna Apokalipsa”⁴⁵, objawiająca się „błyskiem konia rydzego”⁴⁶, a więc przywołująca eschatologiczną wizję św. Jana. Dotyka ona całą cywilizację Zachodu, także tych, którzy nie przeżyli piekła wojny, oraz wiąże się z negacją dziedzictwa kulturowego i zakotwiczenia duchowego – bez nich natomiast jednostka oderwana od Boga i tożsamości żyje w poczuciu absurdu. Przesilenie, sygnalizowane przez Miłosza w *Mieście Sagenie* i w pełni rozwijane w *Ziemii Ulro*, ma początek w romantyzmie, lata później zostaje zaś przypięcętowane teorią Karola Darwina. Kapitalistyczny Zachód wybrał „prawdę bez złudzeń”, a więc uznał beznadziejne, choć pewne „Nie ma!” zamiast dającego nadzieję, lecz wątpliwego „Jest”. W powieści Miłosza pojawia się jednak rys optymistyczny: wyobraźnia religijna uaktywnia się w zbiorowości, ale przechowuje ją lud, który nie godzi się na świat pozbawiony porządkującej siły wyższej. Wiara w kabalistyczną ideę nowego początku odsłania natomiast taką przyszłość, w której wyklaruje się ostatecznie, łącząca naukę i wiarę, formuła życia społecznego.

Parabola

Powieść Miłosza rozpatrywać należy oczywiście jako powieść z kluczem, zważywszy na jaskrawość analogii i silny związek pisarza z miastem młodości. Z kolei dotychczasowe rozpoznania, a także nasuwające się intuicyjnie spostrzeżenia zachęcają do odczytań parabolicznych, w czym nie przeszkadza wymieszanie fikcji z nazwami i zdarzeniami rzeczywistymi. Potencjał dwupłaszczyznowych interpretacji wyrażony został już silnie w *Zniewolonym umyśle*, którego pod kątem paraboli interpretował Dariusz Pawelec. W lekturze parabolicznej nie przeszkodziły nazwy odsyłające odbiorców do poszczególnych sytuacji oraz miejsc, występujące oczywiście obok szyfrowania opisywanych bohaterów (Alfa i inni). Według badacza prymarnym zagadnieniem eseju są „sensy etyczne”, przyćmione przez niezawołowane aluzje do konkretnej rzeczywistości politycznej⁴⁷. Tekst, poprzez „moralistyczne i filozoficzne uogólnienie”⁴⁸, znaczy nawet bez zdefiniowanych punktów odniesienia, a niekiedy te rozpoznania o charakterze ogólnym są głębsze i w późniejszym rozrachunku

⁴⁴ Miłosz, *L'Accélération de l'histoire*, s. 628.

⁴⁵ Miłosz, *Podrózny świata*, s. 211.

⁴⁶ „Wojną konia rydzego” O. Miłosz nazywa drugą wojnę światową; później Cz. Miłosz powraca do tego motywu w wierszu *Posłuchanie* (w: *Wiersze wszystkie*, s. 645), podkreślając ciągle trwanie apokalipsy: „Tak i teraz [...] z błyskiem konia rydzego”. W *Mieście Sagenie* narody również uwikłane są w „wojnę konia rydzego” – druga wojna światowa jest więc, zdaniem obydwu Miłoszów, jedynie objawem większej katastrofy.

⁴⁷ D. Pawelec, *Zniewolony umysł jako parabola*. W: Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 5–6.

⁴⁸ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Wyd. 3. Warszawa 1972, s. 375.

bardziej wartościowe niż – ulegające przedawnieniu – diagnozy wyszczególnionych zjawisk społecznych i politycznych.

Cała przedstawiona tutaj analiza, skupiająca się na zarysowaniu szyfru wileńskich postaci i na poszukiwaniu odpowiedzi na motywacje autorskiego kryptonimowania, nie powinna odwracać uwagi od nasuwającego się natychmiast skojarzenia z przypowieścią, które rodzi się już pod wpływem enigmatycznego tytułu. Osadzenie akcji w przestrzeni *quasi*-autobiograficznej nie jest w twórczości Miłosza precedensem, również w przypadku epiki, po raz pierwszy jednak poziom sensów został tak uogólniony i ukierunkowany parabolicznie. Dla przykładu *Dolina Issy* – zmitologizowana i nasycona symboliką – zachęca do poszukiwania ukrytych znaczeń, przestrzeń osobista nakierowuje natomiast raczej na odczytania pod kątem autorskiego mitu i elementów autobiograficznych. Sensy o charakterze uniwersalnym i metafizycznym są odkrywane z perspektywy dziecka, mają rys autorozpознаń, przez co pierwiastek moralizatorski uległ wyciszeniu. *Miasto Sagena* nastawione jest bardziej na ogół – zagadnienia poruszane w nim przez Miłosza dotyczą co prawda kwestii indywidualnych, ale brak jednego, dominującego bohatera pogłębia traktatowość utworu oraz idący za tym dydaktyzm. Ulokowanie akcji w obrębie miasta pozwala na przedstawienie szerokiego przekroju społeczeństwa i wyznacza – pozaądaną przy paraboli – symboliczny, lecz ograniczony obszar.

Kreacja miasta jako przestrzeni do snucia paraboli nie stanowi niczego nowego w XX-wiecznej prozie, czego jaskrawym przykładem jest *Dżuma* Alberta Camusa, rozgrywająca się w – *nb.* niefikcyjnym – Oranie. Pozwoliło to autorowi nie tylko na ukazanie pierwszego planu w formie kilku ważnych bohaterów, ale także na zawarcie w utworze dylematów bohatera zbiorowego, którym stali się mieszkańcy miasta. Podobnie w powieści Miłosza mnogość postaci umożliwiła autorowi zarówno wprowadzenie konkretnych funkcji, jak i zobrazowanie postaw oraz prądów myślowych o mniej lub bardziej ogólnym charakterze. Poza tym w kronice silnie wybrzmiewa bohater zbiorowy, czyli lud Sageny – jego ważkość jako osobnej „postaci” podkreśla odrębny rozdział (*Lud Sageny*), gdzie Miłosz daje wykład przyzwyczajeni i wierzeń większości społeczeństwa. Jawi się ono tutaj analogicznie do tych szczególnych jednostek, które zasłużyły na miejsce w kronice swoimi wizjonerskimi lub chociaż reprezentatywnymi poglądami.

Bohaterowie utworu – choć wykazują mniejsze i większe podobieństwo do rzeczywistych osób – noszą znamiona uogólnienia, a to jest prymarną cechą paraboli. Każdy z nich ma zobrazować konkretną postawę czy myśl, jakkolwiek dochodzi też do mniej lub bardziej nakreślonej indywidualizacji – postaci zyskują zazwyczaj rodowód, szczątkowy zarys wyglądu, a także osobistych przyzwyczajeni i wykonywanego fachu. Nie można wyzbyć się jednak wrażenia, że są one ulepione z jednej gliny, co w ciekawy sposób korespondowałoby z zagadnieniem sageńskości (wpływ ducha miasta), lecz ma raczej bardziej tekstową proveniencję. Poglądy i myśli bohaterów rozpatrywane są z perspektywy konkretnego narratora – kronikarza, który ma indywidualne spojrzenie na daną sprawę i wie, jakie cechy i kwestie chce w opisie postaci zawrzeć. Na tę cechę jako na konkretną właściwość narracji kronikarskiej zwraca uwagę Włodzimierz Bolecki, zaznaczając w kontekście *Doliny Issy*:

Strukturalną częścią kroniki jest [...] wyrazistość osoby mówiącej, wskazywanie na niezmienną jej punktu obserwacji, a przede wszystkim podkreślenie jednolitej perspektywy aksjologicznej wobec świata przedstawionego w powieści⁴⁹.

Można dostrzec ciekawą dwoistość kronikarskiego dyskursu – twórca opowieści sam konstruuje ją w sposób paraboliczny: zaprezentowani bohaterowie i przytoczone wydarzenia mają rzeczywiście sens literalny, a wspomnienie sageńskich postaci ma faktycznie wagę jako przedmiot utrwalenia pamięci. Ponad tym w zamierzeniu kronikarza jest jednak pewien egzemplaryzm – niektórzy z bohaterów najwyraźniej nie mają na tyle dużego wkładu w historię miasta, by znaleźć się w kronice. W pewnych przypadkach wydaje się nawet, że są oni wprawdzie znani kronikarzowi (bezpośrednio lub pośrednio, co wynikałoby z rozszerzonych kompetencji narratora), lecz pozostają anonimowi bądź zaledwie zasłyszani dla większości sageńczyków. Owe sylwetki zachęcają więc do zastanowienia się nad powodem włączenia ich do tekstu kroniki (i pośrednio – do tekstu powieści), a także do rozpatrzenia ich pod kątem parabolii. Nie można oczywiście wykluczyć też prawdopodobieństwa, że są to osoby realnie istniejące w Wilnie i ważne dla Miłosza, stąd przedstawienie ich w powieści umotywowane jest również po części czynnikiem autobiograficznym.

Taką czysto paraboliczną funkcję mogą pełnić np. postaci siostr, które mają co prawda wiele wspólnego z wilniankami – siostrami Westfalewicz⁵⁰, pokrewieństwo to jednak zdaje się mieć wymiar drugorzędny. Powieściowa historia posłużyła jako zestawienie i ukazanie cichego porozumienia między skrajnymi ideami, a także dla zobrazowania podobieństw między myślą rewolucyjną a religią. Osoby Julii i Marii reprezentują siłę dwóch „religii”, których argumenty spierają się i często równoważą. Binarnie nacechowane okazują się też imiona – żydowskie Maria, będące wyraźnym odwołaniem do sfery judeochrześcijańskiej, i Julia, jako imię pochodzenia rzymskiego, wpisane w paradygmat rozumowego dziedzictwa antyku.

Inny bohater, wyróżniający się androgenicznością malarz Koper⁵¹, ma odzwierciedlać tytułowe „piętno”, a więc sygnalizować prowincjonalny stosunek sageńczyków do inności. Jest też postać proboszcza, którego heroiczny czyn ratowania dzieci żydowskich przed Haragami stał się znakiem aktywnej postawy Kościoła wobec oprawców, jeszcze bardziej zaś uogólniając: walki chrześcijaństwa ze złem i cierpieniem. W końcu pojawia się Borsuk – reprezentant wielu bezimiennych, którzy ulegli charyzmatycznym piewcom Nowej Wiary, a swoim oddaniem i sumiennością starali się dorównać wielkości towarzyszy i przysłużyć się sprawie. W tym rozdziale Miłosz zestawia patriotów AK z oddanymi idei członkami bojówek komu-

⁴⁹ W. Bolecki, *Proza Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 143.

⁵⁰ W Julii i Marii można odnaleźć ślady Z. Dembińskiej, żony H. Dembińskiego – zob. A 110: „Ożenił się z katoliczką, Zosią Westfalewicz, której siostra była zakonnica, a ona sama też chciała wstąpić do zakonu i chyba dopiero pod jego wpływem została fanatyczną komunistką”.

⁵¹ Da się dostrzec pokrewieństwo Kopera z wileńskim malarzem J. Kaczmarskim, którego Miłosz opisuje – w bardzo zresztą zbliżony sposób – w *Abecadle* (A 22): „Kiedy przechodził, ścigał na siebie wszystkie oczy, jak zawsze nieprzychylnie jakimkolwiek odstępstwu od normalności. [...] poruszał się jak kobieta, kołysząc biodrami, przez co wyglądał na hermafrodytę”.

nistycznych – między jednymi a drugimi byli ludzie dobrzy i źli; mający dobre i złe pobudki; mądrzy i głupi.

W tym miejscu można w końcu odwołać się do wspomnianych wcześniej nazw o potencjale parabolicznym, które skłaniają do poszukiwania ukrytych w nich sensów naddanych. Nazwa „Haragowie” pochodzić może od hebrajskiego słowa „harag” – czasownika oznaczającego ‘zabijać, mordować, dokonywać egzekucji lub uboju’. Ów leksem jest stosowany w *Starym Testamencie*, np. w takich zestawieniach jak: „zniszczyć/wymordować naród”⁵². W tym przypadku również wolno założyć, że Miłosz znał to słowo i wybrał je celowo. Znacznie mniej wyraźnie prezentuje się kwestia nazwy „Kazawowie”, którą Miłosz stosował określając naród wzorowany na Rosjanach. Można by odwoływać się do gwarowej formy czasownika „kazać” (korespondującego z autorytarną polityką Kazawów) lub do hebrajskiego „kezeš” – według żydowskiej legendy imię takie nosił jeden z aniołów śmierci i gniewu⁵³.

Nazwa miasta wiąże się natomiast z greckim pochodzeniem i może oznaczać – w zależności od kontekstu – sieć bądź łódź. Ów leksem wielokrotnie występuje zarówno w *Starym*, jak i w *Nowym Testamencie*, a Miłosz, dokonując tłumaczeń *Biblii* także w wersji greckiej, musiał to słowo doskonale znać. Ma ono zresztą swoją kalkę w języku łacińskim i jest wykorzystywane w tekstach kościelnych, gdzie wchodzi w zakres metaforyki skupionej wokół terminów marynistycznych i silnie wiąże się z postacią św. Piotra. W tym polu alegorycznym morze jest życiem doczesnym, człowiek – rybą, apostołowie zaś rybakami ludzi. Na owym poziomie alegorezy sieć (*sagena*) utożsamia się też z kościołem pańskim⁵⁴.

Zarówno znaczenie dosłowne, jak i alegoryczne miałyby odniesienie do treści omawianego utworu. *Sagena*, interpretowana literalnie jako sieć, mogłaby być utożsamiana z pułapką, siódlami i jednocześnie wywoływać skojarzenia negatywne i te bardziej neutralne – można być przecież usidlonym w rozumieniu: ‘przywiązanym’. Zupełnie inaczej sprawa prezentowałaby się, gdyby Miłoszowi chodziło o sieć w znaczeniu ‘eklezyja’. Łączyłoby się to z wpisaniem miasta w myślenie teozoficzne albo szeroko posuniętą ironię w stosunku do postępującej w *Sagenie* „erozji wyobraźni religijnej”. Ostatecznie należy też wziąć pod uwagę odczytanie leksemu „*sagena*” jako ‘łódź’. Takie rozumienie pozwoliłoby na odwołanie się do całej tradycji ukazywania ojczyzny jako tonącego okrętu. Owo wyjaśnienie szczególnie może korespondować z wydzwiewkiem utworu, a także z wprowadzanymi przez pisarza zdaniem, gdy pojawia się np. taka metafora: „byliśmy mieszkańcami zatopionego kontynentu” (M 59).

„*Sagena*”, czyli greckie ‘łódź’, pokrywać się może z sensem politycznym, choć oczywiście nie tylko. Topos ojczyzny jako tonącego okrętu jest niezwykle popularny w paraboli i eseju politycznym, a przecież powieść traktuje o stopniowym unicestwieniu miasta i zarazem ojczyzny. Łódź wolno też rozpatrywać w słowniku semantycznym autora, gdzie zakres słownictwa akwaticznego odgrywa dużą rolę, co

⁵² CSB Study Bible. Nashville, Tenn., 2017, s. 758.

⁵³ Zob. G. Davidson, *Dictionary of Angels*. New York 1967, s. 166.

⁵⁴ Zob. J. W. Marchand, *Sagena Piscatoris: An Essay in Medieval Lexicography*. W zb.: *Linguistic Method: Essays in Honor of Herbert Penzl*. Ed. I. Rauch, G. F. Carr. Paris – New York 1979, s. 128–130.

zaczęłam ilustrować już przy rozszyfrowywaniu pochodzenia nazw. Rozmawiając z poetą, Aleksander Fiut poruszył kwestię lejtmotywu przestrzennego, a w odpowiedzi Miłosz zaakcentował wpływ silnego oddziaływania wrażeń związanych z wodą, ponieważ już w dzieciństwie zawładnęły one jego wyobrażeniami:

te wrażenia, które pamiętam, zawsze łąca się z wodą. Bo woda, powierzchnia wody, jest w pewnym sensie abstrakcyjną przestrzenią. Daleko i blisko jest na niej łatwo uchwytnie [...]. Pamiętam jazdę łódką i zbliżanie się do drugiego brzegu, na którym była wielka wioska z wielką cerkwią. [AP 335]

Dalej Miłosz przechodzi przez okres dziecięcych lektur ze szczególnie uwydatnionym motywem akwaticznym, by zatrzymać się na *Ostatnim Mohikaninie* i na wizerunku domu pływającego po środku jeziora, co stało się, jak pisze autor: „centralnym punktem dla kształtowania przestrzeni w mojej wyobraźni” (AP 336). Motyw życia na łódce koresponduje wyjątkowo trafnie z symbolicznym odczytaniem tytułu, a Sagena-Wilno rozpatrywana byłaby jako oderwana od świata mała ojczyzna; przestrzeń najpierw znajoma, później – mityczna, przeobrażająca się w ojczyznę duchową i „miejsce autobiograficzne”⁵⁵. Dom na łodzi współgra z takim położeniem Sageny, które wskazywałoby na jej odseparowanie – z uwagi na usytuowanie z dala od innych europejskich stolic, a także na centralność, jako że w niej zamyka się praktycznie cały świat i w niej rozgrywają się losy postaci oraz wielkie wydarzenia utworu. Z łodzią wiążą się też te dziecięce zabawy Miłosza polegające na „sporządzaniu map krajów i państw idealnych”, pokrytych w większości lasami, w których jedyną formą transportu są łodzie (AP 340–341).

Wydaje się, że napisana kilkadziesiąt lat później wizja Sageny czerpie z owych dziecięcych wyobrażeń – jeśli nie utopijność, to przynajmniej jakąś jej część: pewną sentymentalną nutę, gdy kronikarz wspomina świetność miasta i jego słodką prowincjonalność. I takim szczęśliwym miastem jest do pewnego momentu Sagena, co przejawia się w zgodzie z naturą, według ustalonego rytmu dnia i nocy, życia i śmierci. Owe akwaticzne wyobrażenia z dzieciństwa wiążą się więc najprawdopodobniej z nazwą miasta i tytułem powieści. Nie są one, rzecz jasna, rozpoznaniem przełomowym dla interpretacji, gdyż nie odsłaniają zamkniętych dotąd znaczeń, a jedynie eksponują prawdopodobne motywacje jednostkowe – odsyłają, podobnie jak *Dolina Issy*, do prywatnego mitu.

Z interpretacją powieści współgra także drugie tłumaczenie leksemu „sagena”, który oznaczałby ‘kościół pański’, ‘eklezie’. Wymiar eschatologiczny powieści oraz liczne nawiązania do myśli chrześcijańskiej zostałyby więc symbolicznie wyrażone również w tytule. Sagena stanowiłaby zatem przestrzeń sakralną, niekoniecznie w tradycyjnym rozumieniu świętości – prezentowałaby i bogatą obrzędowość mieszkańców, i ich zakorzenienie w przeszłości, ale także wpasowywałaby się w konwencję miejsca młodości uznawanego za obszar *sacrum*. Zostaje ono zbrukane przez *profanum* wojny, rewolucji i dekadencji, święty obraz jest jednak zachowany przez „pamięć ocalającą” kronikarza. W końcu kościołem pańskim są mieszkańcy Sageny, wpisani w wymiar historyczny i eschatologiczny, postawieni wobec licznych prześladowań i oczekujący – jak lud Izraela – Bożego znaku.

⁵⁵ Pojęcie to pochodzi z artykułu M. Czerwińskiej *Słowo wstępne. Miejsca autobiograficzne Czesława Miłosza* (w zb.: *Czesława Miłosza „północna strona”*, s. 5).

Tym sposobem nazwa miasta, a zarazem tytuł mogą być rozpatrywane wieloznacznie i w korespondencji z różnymi wymiarami dzieła: wileńskim, historyczno-politycznym czy kulturowo-metafizycznym. Tytuł współgra też z poetyką – jednocześnie kroniki powieści parabolicznej. Zawiera w sobie pierwiastek powieści z kluczem (akwaticzne Sagena i Vilnius) i harmonizuje ze sposobami formułowania tytułów powieści parabolicznych i utopii, często wskazujących na konkretne miejsce (*Zamek* Franza Kafki, *Miasto Słońca* Tommasa Campanelli, *Wyspa* Aldousa Huxleya). Można zauważyć więc w powieści Miłosza ową paraboliczną cechę, jaką jest wprowadzanie imion i nazw znaczących – wśród postaci mieliśmy chociażby Jakuba, Julię i Marię oraz Żuczka; wśród nazw: wspomnianych Haragów czy Sagenę. Jest to jednak raczej walor dodany i pewna sugestia – czytelna niekiedy wyłącznie dla odbiorców poruszających się płynnie po twórczości Miłosza i świadomych mniej lub bardziej intencjonalnych odniesień kulturowych.

Krótkie rozdziały powieści, pisane w eseistycznym stylu – bliższym *Abecadłu* niż tradycyjnej kronice – przypominają niekiedy wybór poglądów intelektualistów sageńskich, przeplatany księgą anegdot. Narrator przywołuje również teksty myślicieli (m.in. Gregoriusa), co potwierdzałoby skojarzenie z antologią – konstrukcja przywodzi czasem na myśl Miłoszową *Wyprawę w Dwudziestolecie*, zawierającą wycinki prasowe i autentyczne dokumenty wraz z autorskim komentarzem. Trudno pozbyć się też wrażenia gawędowości, która pozwala na wprowadzenie do kroniki przypuszczeń zindywidualizowanego narratora oraz na swoistą swobodę w prowadzeniu narracji. Powieść jest jednak bliższa podniosłym *Gawędom o czasach i ludziach* Meysztowicza niż nieco rubasznym wspomnieniom Henryka Rzewuskiego. Kronikarz unika przede wszystkim wyolbrzymień i fantasmagorii, nie kładzie też nacisku na wartką akcję (tej bowiem w *Mieście Sagenie* praktycznie nie ma).

Wydaje się, że głównym zamysłem rozdziałów jest zawarcie w postaciach elementów frapujących kronikarza, a przezeń i Miłosza. Osoba autora uzewnętrznia się zresztą w niejednej z postaw: czasem wraz z autobiograficznymi szczegółami, niekiedy „tylko” poprzez zgodność poglądów czy zbieżność uwikłań życiowych. Przy okazji każdego rozdziału powieści można więc odwołać się do eseistyki Miłosza, która stanowi rozszerzenie poruszanych tam kwestii i ich podstawowy kontekst. Pierwowzory sageńskich postaci – jak sygnalizowałam już w pierwszym rozdziale – zaludniają natomiast wspomnieniową część twórczości autora *Ziemi Ulro*, a zatem np. *Rodzinną Europę*, *Szukanie ojczyzny* czy *Autoportret przekorny*. Rozdziały mają jednak przede wszystkim zaprezentować obraz epoki i problemy nowoczesności, w tym głównie XX wieku. Są podstawą do zobrazowania konkretnych zagadnień i wskazania czynników – tych, które doprowadziły do końca Sageny, i tych, które nie były w stanie tej klęski powstrzymać. Zasygnalizowane wcześniej analogie ze *Zniewolonym umysłem* nie są bezpodstawne – *Miasto Sagena* w dużej części przypomina esej polityczny, chociaż chyba istotniejszy i wyraźniej zarysowany został wymiar światopoglądowy. Utwór przypomina w tym powiastkę filozoficzną, gatunkowo zbliżoną do powieści parabolicznej, a może raczej – w dużym stopniu posługującą się parabola.

Powiązani z oświeceniowym gatunkiem wolno dopatrywać się przede wszystkim w konstrukcji fikcyjnego miasta, ponieważ służy ono za scenę dla ogólnych spostrzeżeń i pretekst do wyłożenia tezy autora. Miłosz co prawda twierdził, że nie jest filo-

zofem, chociaż w twórczości odwoływał się z uznaniem do różnych koncepcji i prądów filozoficznych, czerpiąc z nich inspirację do własnych poszukiwań, które składają się wszakże na spójny, mimo eklektyzmu, światopogląd⁵⁶. Skojarzenia z powiastką filozoficzną wywołuje też nieco stylizowany narrator, anegdotyczność oraz opis fikcyjnego miasta, postawionego (w wybranych fragmentach) jako wzór dla pozostałych. Są to jednak tylko elementy, a rozpatrywanie powieści Miłosza w jednym paradygmacie gatunkowym byłoby podejściem mijającym się z zamierzeniem autora. *Miasto Sagena* wyraźnie łączy więc elementy powieści z kluczem i paraboli, proponując pogłębioną lekturę, szyfr bowiem uniwersalizuje i rozwija wileński temat.

Trudno uciec od konkluzji, że *Miasto Sagena* nie jest powieścią w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Próba powieściowa Miłosza zdaje się raczej reprezentować poszukiwania „formy bardziej pojemnej” – gatunkowej fuzji, która nie byłaby awangardowym żonglowaniem konwencjami, ale służyłaby jak najpełniejszemu przekazaniu autorskich zamierzeń, oddaniu prawdy o epoce. Ma cechy, które mogłyby zaklasyfikować ją do grona współczesnych sylw, opisywanych przez Ryszarda Nycza⁵⁷. W przeciwieństwie do definicji wyłożonej przez badacza *Miasto Sagena* wydaje się dziełem jednolitym stylowo, a kształt kroniki jest spójny, choć sprofilowany przez wyraźnie filozofującego narratora. Powieść Miłosza jest też jednolita tematycznie. Od początku do końca elementy wprowadzone zostały według konkretnego planu, zgodnie z którym ujawniają się bardziej dosłowne i bardziej alegoryczne sensy utworu.

Stylizacja na kronikę to wygodny zabieg – ukazać można dzięki niemu wiele postaci i wątków, przykrywając cechami gatunku problem trochę niewyraźnie zarysowanych bohaterów, a także brak dialogów. Podobnie rzecz wyglądała w *Zdobyciu władzy*, gdzie Miłosz zaznaczył, że wiedzę na temat walk powstańczych zaczerpnął z rzeczywiście istniejącego pamiętnika powstańca. „Quasi-dokumentaryzm” jest, zdaniem Zdzisławy Mokranowskiej, autorskim „usprawiedliwieniem” powierzchownie zarysowanych wątków i uzasadnieniem skrótowości w utworze, który miał w domniemanym zamierzeniu stanowić jedynie skrót czy też „ekstrakt”⁵⁸ – a więc, podobnie jak *Miasto Sagena*, postawić pewną diagnozę. Bohaterowie z krwi i kości nie są natomiast mocną stroną Miłosza, pozostającego przede wszystkim poetą i eseistą, co zresztą podkreślił we wstępie do swojej powieści politycznej, mówiąc o „ledwo naszkicowanych postaciach”⁵⁹.

Dlaczego więc Miłosz porywa się na fabułę? Nad brakami warsztatowymi i ogólną niechęcią do epiki przeważała najprawdopodobniej potrzeba pełnego obrazu świata, poszukiwanie gatunkowych furtek i chęć dodania nowej, uniwersalnej perspektywy do wielołosu o mieście młodości. Czy zamiar się udał? W pewnym stopniu tak. Nie można jednak oprzeć się wrażeniu, że paraboliczność utworu jest

⁵⁶ Sposób filozofowania Miłosza trafnie określił K. Zająas (*Miłosz i filozofia*. Kraków 1997, s. 9): „nie jest [on] filozofem w tym sensie, że jego myślenie nie zawiera się w żadnym spójnym systemie wartości, lecz swobodnie porusza się po całej tradycji europejskiej w poszukiwaniu tematów”.

⁵⁷ R. Nycza, *O sylwiczności, czyli kłopot z przedmiotem*. „Teksty” 1979, nr 1.

⁵⁸ Z. Mokranowska, „Zdobycie władzy” Czesława Miłosza – dzisiaj. „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1, s. 171–173.

⁵⁹ Miłosz, *Przypis po latach*, s. 9.

również chwytem mającym maskować zmagania się pisarza z warsztatem prozaika. *Quasi*-dokumentaryzm umożliwił Miłoszowi przede wszystkim dość powierzchowne przedstawienie postaci, którym niekiedy do tego stopnia brak wyrazistości, że przypominają one cienie. Ten brak głębi tłumaczy po części krótka ekspozycja poszczególnych sylwetek, z niewielką objętością charakterystyk lepiej poradziłyby sobie jednak sprawny powieściopisarz.

W *Roku myśliwego*, w notatce z 8 XI 1987 (a więc powstałej niedługo po ukończeniu *Miasta Sageny*), Miłosz nakreślił szkic idealnej powieści, „którą trzeba byłoby [...] dopiero napisać [...]”, lecz tej propozycji nie kieruje do siebie, mając świadomość ograniczeń swoich możliwości. Byłaby to międzynarodowa powieść „o dwudziestym wieku” – „nie jedna z przypowieści, w których sprawy ludzi ukazują się poprzez metaforę, ale powieść, a więc raport o wielu postaciach oraz ich działaniach”⁶⁰. Ich pierwowzorami byłyby największe osobistości świata nauki, filozofii, literatury i religii, miejscem akcji zaś – być może klasztor, gdzie spotkałby się ludzie i gdzie zdezerżyłyby się ich poglądy. W wizji Miłosza mieszczą się jeszcze romanse, w które włączyłby się barwni bohaterowie, utwór natomiast powinien przywoływać *Czarodziejską górę* i tworzyć literacką „panoramę”. Trudno nie dostrzec punktów styecznych między fabułą idealną a powieścią napisaną – *Miasto Sageny* to, co prawda, próba znacznie mniej przekrojowej historii, ale wyrażająca zbliżone aspiracje. Widać jednak w tej wizji także marzenie o wielkiej prozie, mimo że nie udało się go spełnić, ponieważ autor postanowił ukazywać „sprawy ludzi [...] poprzez metaforę”⁶¹. Otrzymałmy w ten sposób kolejną *quasi*-powieść Miłosza-poety, który świadomie nie ubiegał się o miano epika – wielkie fabuły pozostawił prawdziwym powieściopisarzom.

Miasto Sageny i twórczość Miłosza

Mimo że Miłosz ukrywa się i dystansuje jako podmiot *Miasta Sageny*, jego obecność jest zaznaczona – i jako wystarczająco wyraźny rys autobiograficzny, i jako postać światopoglądowa, i jako charakterystyczny dla autora *Ziemi Ulro* zakres tematów. Także gatunkowo nie jest to coś zupełnie odmiennego, chociażby w porównaniu do tak zaskakującego zastosowania gatunku *science fiction* w *Górach Parnasu*. Zresztą i w tej powieści pojawia się stylizacja na użytkową literaturę dokumentarną, a jedna z równoważnych części utworu stanowi w istocie *quasi*-realistyczny testament odnaleziony przez bohatera w archiwum. Z poezji należy odnotować *Kronikę miasta Pornic* – niewielkich rozmiarów cykl poetycki poświęcony zasłyszonym historiom z autentycznego miasteczka, w którym poeta spędził raz wakacje. Refleksja historyczna jest tutaj, podobnie jak w analizowanej przez nas powieści, punktem wyjścia do autorefleksji i poszerzonych rozpoznań metafizycznych – indywidualnych i ogólnych.

Kroniką można określić też – według Boleckiego – *Dolinę Issy*, co potwierdza zresztą sam narrator, otwarcie tytułując się kronikarzem. Badacz zwraca uwagę na silnie wybrzmiewające w tej powieści istotne cechy narracji kronikarskiej, ale jeszcze wyraźniej rysują się one przecież w *Mieście Sagenie*. Tak więc mamy i „ujaw-

⁶⁰ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*. Kraków 1991, s. 116.

⁶¹ *Ibidem*.

nienie aktu opowiadania”, i „przewagę nazw ogólnych nad jednostkowymi”, a także „panoramyczne” zarysowanie miejsca akcji i perypetii bohaterów, ze szczególnym naciskiem na ich obyczaj⁶². Zobaczmy, że opis Sageny realizuje wymienione wytyczne nawet bardziej bezpośrednio. To, co w *Dolinie Issy* jest pewną intergatunkową grą z czytelnikiem i nowoczesną, literacką realizacją średniowiecznego gatunku, w kontekście *Miasta Sageny* jest ujęciem niemalże w pełni tradycyjnym. Kronika, jako gatunek o wysokiej randze, koreluje z poruszonymi przez autora historycznymi i światopoglądowymi kwestiami. Miasto-państwo natomiast, jako przedmiot opisu, nawiązuje w zasadzie do najbardziej pierwotnej realizacji dziejopisarstwa.

Nyc wskazuje na interesującą koncepcję Miłoszowskiego podmiotu twórczego, która również odpowiadałaby nietypowej pozycji narratora w *Mieście Sagenie*. W wyniku „podwójnej przynależności” Miłosza jako człowieka, a więc też jako pisarza, jest on jeszcze głębiej zakorzeniony w „pozycji chwiejnej” – jest, z jednej strony, „tutejszy”, z drugiej: „nie stąd”⁶³. To rzutuje także na rozdwojoną postawę kronikarza, gdyż nazywa się on sageńczykiem, ale również charakteryzuje się dystansem, który mógłby być spowodowany wieloletnim pobytem na emigracji. Sagena to zatem i dla narratora miejsce sentymentalnego powrotu i – najpewniej – figura domu rodzinnego czy też miejsce tożsamościowe. Dlatego narracja prowadzona jest z dystansu czasowego, a kronika nosi znamiona albumu, mającego nie tylko utrzymywać pamięć, lecz i ją wywoływać.

W owym ujęciu *Miasto Sagena* stanowi więc zarówno autobiograficzną podróż do miejsc młodości, jak i szczególnie Miłoszowską narrację nakierowaną na rozpoznania moralne. Jest też próbą ujęcia przeżycia w tym sensie pełnego, że doświadczenia przesunięte zostają ze sfery indywidualnej i czasowo ograniczonej na fundamentalne i powszechne kwestie – problem zła, cierpienia i miejsca w świecie. Warto przywołać zdanie Madeline G. Levine, która podsumowała twórczość Miłosza, nazywając ją „hipotetyczną powieścią o XX wieku”⁶⁴. *Miasto Sagena* wpisuje się w tę wielogatunkową narrację, zarówno ze względu na zakres tematów, pozycję światopoglądową i dystans osoby mówiącej, jak i za sprawą naddanych sensów powieści.

Odkryta powieść Miłosza porusza się więc w obrębie nawracających w jego dziełach tematów historycznych i metafizycznych oraz dokłada kolejną cegiełkę do autobiograficznej budowli miasta młodości. Wojciech Lięza, szukając formuły dla określenia, czym jest twórcze przywiązanie poety do Wilna, porównał rozrzucone, nieco fragmentaryczne opisy Miłosza do „serii kronik”. Należy jedynie pogratulować Lięzie intuicji, gdy po latach ma się w ręku – tym razem poświadczoną przez samego jej autora – kronikę *quasi*-Wilna, która ową formułę wypełnia i domyka. Ten „nie [...] systematyczny” i nie „całościowo zakrojony wykład”⁶⁵, a więc fragmenty

⁶² Bolecki, *op. cit.*, s. 143.

⁶³ R. Nycz, „Wtrącony w pozycję geograficznie chwiejną”. Czesława Miłosza doświadczenie przestrzeni i miejsca. W zb.: *Miłosz i Miłosz*, s. 700–701.

⁶⁴ M. G. Levine, „Abecadło” i trzecia powieść Czesława Miłosza, jak dotąd nie napisana. Przeł. M. Rusinek. „Dekada Literacka” 1998, nr 5, s. 4.

⁶⁵ W. Lięza, *Miasto ocalone Czesława Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza*. 2. Cz. 1: 1980–1998. Red. A. Fiut. Kraków 2000, s. 105–106.

rozrzucone w *Rodzinnej Europie*, *Abecadle* czy *Mieście bez imienia*, w próbie powieściowej zyskuje nową realizację – komplementarną, choć odmienną gatunkowo. W samej kompozycji powieści wybrzmiewają silnie początek i koniec, kryptonimowanie zaś nie tylko pogłębia uniwersalność świadectwa, ale również symbolizuje szeroką perspektywę autora, który wyśrodkował swój punkt widzenia gdzieś między prywatnym mitem a rzeczywistością oczyszczoną z pierwiastka indywidualnego.

Do eseju i poezji dołącza zatem głos powieściowy, w formie uporządkowanej i czasowo oraz światopoglądowo dystansowanej. „Niezapisana księga” o Wilnie zyskuje *quasi*-zakończenie, chociaż nie zostaje ostatecznie zamknięta. Miłosz wróci do miasta młodości jeszcze wielokrotnie w poezji, ale nie będzie to już ujęcie tak rozbudowane jak w przypadku *Miasta Sageny*. Warto więc może uznać nieznaną dotąd powieść Miłosza za zwieńczenie kronikarskiego cyklu o mieście młodości – cyklu, w którym nakładają się na siebie – nie pierwszy raz – konkretne i jednostkowe przeżycia oraz uniwersalne doświadczenie XX wieku i dziejów ludzkich w ogólności.

Abstract

DOROTA ROCHECKA-SEBRATOWICZ John Paul II Catholic University of Lublin
ORCID: 0000-0002-1821-6219

“MIASTO SAGENA” (“THE CITY OF SAGENA”)—CZESŁAW MIŁOSZ’S UNKNOWN NOVEL

Miasto Sagena (*The City of Sagena*), to this day unpublished and unresearched Czesław Miłosz’s novel, is made subject of the paper. On the first plan it is a piece about Vilnius written as a *roman à clef*. The researcher identifies the real places, events, and figures hidden under the literary *façade*, as well as presents two layers of meaning, namely the political, to which *Zniewolony umysł* (*The Captive Mind*) is a clear context, and the metaphysical-religious one, in the examination of which she uses *Ziemia Urlo* (*The Land of Urlo*). Miłosz’s novel is analysed as a parable and juxtaposed with the author’s other works to promote a holistic mode of reading.

TOMASZ KUNZ Uniwersytet Jagielloński, Kraków

POETA „W BŁAŻEŃSKIEJ CZAPCE NA GŁOWIE” ŚMIESZNOŚĆ (U) RÓŻEWICZA

Spróbuję odróżnić od siebie trzy kwestie: śmieszność tekstu literackiego (jego komiczny lub humorystyczny charakter), śmieszność samej poezji i śmieszność poety. Nie będzie to łatwe, ponieważ Tadeusz Różewicz – niekiedy świadomie, niekiedy mimo woli – miesza i nakłada na siebie te trzy porządki. Nie będzie to łatwe również ze względu na brak zgody co do zakresu znaczeniowego takich pojęć jak humor, komizm i śmieszność w rozważaniach teoretycznych poświęconych tej problematyce¹.

W polskiej tradycji literaturoznawczej pojęcie śmieszności zwykle się oddzielać od kategorii komizmu zgodnie z uzusem wprowadzonym u progu lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku przez Jerzego Ziomek w jego klasycznym opracowaniu *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*. Ziomek, jak wiadomo, optował za tym, aby „radykalnie odróżnić śmieszność od komizmu”. Śmieszność pozostawiała by „właściwością przysługującą rzeczywistości”, komizm – „kategorią estetyczną przysługującą tekstom”². Rozstrzygające miało tu być zatem kryterium związane z przynależnością danego zjawiska bądź do świata realnego, bądź do sfery reprezentacji kulturowej, a więc odmiennosc między „zdarzeniem rzeczywistym a zdarzeniem przedstawionym (tekstem)”³.

¹ Na kluczową rolę dwóch ostatnich kategorii w refleksji nad problematyką „śmiesznego” wskazuje m.in. A. Głowczewski (*Komizm w literaturze. Studia w perspektywie komunikacyjnej*. Toruń 2013, s. 139): „Gdyby chcieć spisać historię teoretycznych ujęć śmiesznego widzianych z perspektywy stosowanych w nich pojęć i terminów, z pewnością można by to uczynić, podejmując refleksję nad sposobem rozumienia i zakresem użycia dwóch jedynie słów: »komizm« i »śmieszność«”. Zob. też M. Gólaszewska, *Śmieszność i komizm*. Wrocław 1987.

² J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*. W: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1980, s. 327. Rozróżnienie to nie było oczywiście oryginalnym pomysłem Ziomek. Posługiwał się nim już dwa wieki temu G. W. Hegel w *Wykładach o estetyce* (zob. Głowczewski, *op. cit.*, s. 150), samo zaś kryterium podziału zaproponowane przez poznańskiego badacza pojawiało się już wielokrotnie we wcześniejszej refleksji teoretycznej, także w Polsce, chociażby u T. Peipera, który twierdził, że „o komiczności można mówić tylko na gruncie sztuki, poza sztuką zaś – o śmieszności” (cyt. za: B. Dziedziok, *O komizmie*. Warszawa 1967, s. 12).

³ Ziomek, *op. cit.*, s. 327. Zob. też Głowczewski, *op. cit.*, s. 147–148: „W pracach poświęconych teorii śmiesznego, w których konsekwentnie przyjmuje się tezę o konieczności rozróżniania między komizmem a śmiesznością, zasada określająca repartycję znaczeń obu tych terminów odwołuje się do różnic dostrzeganych między przejawami śmiesznego powstającymi w wyniku percepcji zdarzeń, zjawisk, procesów i przedmiotów istniejących bądź zachodzących w rzeczywistości a przejawami śmiesznego powstającymi na fundamencie, można by rzec, sensotwórczej

Rozróżnienie to, które Ziomek postrzegał jako dostatecznie „ugruntowane w badaniach”, by można było „je przyjąć z dopuszczalnym stopniem arbitralności”⁴, nie satysfakcjonuje jednak wielu współczesnych znawców tej problematyki. Zasadność rozgraniczeń między śmiesznością a komizmem kwestionowali chociażby tak wytrawni badacze, jak Bohdan Dziemidok, Tomasz Mizerkiewicz czy przywoływany już w przypisach Aleksander Głowczewski⁵. W swoim klasycznym opracowaniu Dziemidok podkreślał wprawdzie, że „konieczne jest robocze sprecyzowanie takich pojęć, jak komizm i śmieszność”⁶, ostatecznie jednak stwierdzał:

Granice między tymi zjawiskami, które można uznać za śmieszne, nie odczuwając wobec nich przeżyć komizmu, a tymi, które są równocześnie desygnatami terminów „śmieszność” i „komizm”, nie zawsze dają się [...] ściśle wyznaczyć. Okoliczność ta w połączeniu z faktem, że przeważająca większość teoretyków komizmu używa pojęć „komizm” i „śmieszność” jako synonimów (ci zaś autorzy, którzy proponują rozróżnić te pojęcia, nie są w stanie konsekwentnie przestrzegać tej zasady w swych rozważaniach), przemawia za tym, by posługiwać się tymi pojęciami zamiennie⁷.

Podobne stanowisko prezentuje Mizerkiewicz. Przywołując „fundamentalne na naszym gruncie artykuły Jerzego Ziomek”, utrwalające wśród badaczy komizmu skłonność do odróżniania „komizmu jako zjawiska właściwego tekstom (szeroko, czyli semiotycznie rozumianym) od śmieszności, która zachodzi w świecie nie-

działalności człowieka: na podstawie komunikatów tworzonych z intencją wywołania przeżycia komizmu, w szczególności – na podstawie kształtowanych w ten sposób artefaktów. Mówiąc w pewnym uproszczeniu, należałoby stwierdzić, że granica określająca reparycję znaczeń obu tych terminów przebiega między życiem a sztuką. Badacze stosujący się do zasady niesynonimicznego rozumienia śmieszności i komizmu kierują się zwykle regułą wiązania pierwszej nazwy ze sferą przejawów śmiesznych, które powstają w sferze rzeczywistości, drugiej zaś – ze sferą przejawów opartych na fundamencie obcowania z dziełami sztuki: z literaturą, dramatem, filmem, rzadziej z dziełem plastycznym, a w ostateczności także z dziełem muzycznym”.

⁴ Ziomek, *op. cit.*, s. 327.

⁵ Zob. Dziemidok, *op. cit.* (wyd. 2, zmien.: *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk 2011). – T. Mizerkiewicz, *Niś śmieszności. Studia o komizmie w literaturze polskiej XIX i XX wieku*. Poznań 2007 (dalej odsyłam do tej publikacji skrótem MN). – A. Głowczewski, *O głównych terminach teorii komizmu*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” t. 43 (1994). W artykule stosuje też jeszcze inne skróty: M = Z. Majchrowski, „Poezja jak otwarta rana”. (*Czytając Różewicza*). Warszawa 1993. – R = T. Różewicz, *Utwory zebrane*. Wrocław 2003–2006. Liczby po skrótach wskazują stronicę, w przypadku edycji Różewicza liczby po dywizie oznaczają numery tomów, kolejne – stronicę.

Głowczewski zmienił w późniejszym czasie swoje stanowisko i w przywoływanej już książce *Komizm w literaturze* (s. 149) opowiedział się za oddzielaniem tych terminów na podstawie odniesienia do systemów aksjologicznego oraz moralnego. Stosując kategorie wprowadzone przez R. Ingardena, proponował, aby pojęcie śmieszności kojarzyć z wartościami, które mają charakter witalno-przyjemnościowy i dotyczą „potocznych” doświadczeń, związanych z codziennym życiem, występujących i obserwowanych „w sferze wyłączonej z domeny sztuki, a nawet – co wydaje się istotne – w ogóle w sferze pozakomunikacyjnej”. Śmieszność w ujęciu tego badacza miałaby zatem charakter spontaniczny, czysto afektywny i bezrefleksyjny. Komizm natomiast, będąc elementem artystycznego przekazu, zachowywałby wprawdzie podmiotowe doświadczenie przyjemności po stronie odbiorcy, ale wiązałyby się już z refleksją. Tym samym wyrastałyby „aksjologicznie ponad wartości witalne i hedonistyczne, sięgając poziomu wartości artystycznych, estetycznych i poznawczych” (s. 160).

⁶ Dziemidok, *O komizmie* (1967), s. 11.

⁷ *Ibidem*, s. 13.

tekstowym” (MN 11–12), zwraca uwagę, że podejście to daje się utrzymać tylko w odniesieniu do „tekstów dawnych”, respektujących wyraźną opozycję estetyki i życia, albo też w ramach semiotyczno-strukturalnej teorii literatury, dbającej o ścisłe i jednoznaczne odgraniczenie porządku tekstowego od empirycznego. Lecz gdy „badacz komizmu przyjrzy się nieco bliżej literaturze XX-wiecznej, wówczas szybko musi zdać sobie sprawę, że podział na tekstowy komizm i życiową śmieszność nie daje się dłużej zastosować” (MN 12). We współczesnej literaturze komizm dzieli bowiem los wszystkich innych kategorii, które tracą swoją jednoznaczność – tekstową bądź pozatekstową – naturę, zyskując w zamian nieuchronnie ambiwalentny, empiryczno-tekstowy charakter, co w interesującym nas przypadku powoduje, że „nowoczesny twórca komiczny poszukuje nade wszystko ważnej tymczasowo (bo innej nie można osiągnąć) mieszanki »literackiego« komizmu z »realną« śmiesznością” (MN 13).

Diagnoza Mizerkiewicza oraz sposób jego myślenia o komizmie i śmieszności w literaturze XX i XXI wieku wydają się szczególnie przydatne w kontekście refleksji nad śmiesznością utworu literackiego, która w empirycznym akcie odbioru ulega personalizacji, przenosząc się niejako na samego autora. U Różewicza – zwłaszcza w dziełach komediowych z lat sześćdziesiątych oraz w tomach poetyckich z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych i z lat dwutysięcznych – zamierzony komizm utworu literackiego, uznawany za świadomy efekt artystyczny, nakłada się bowiem często na mimowolną śmieszność dotykającą pisarza, wykraczającą poza granice świata fikcji w stronę rzeczywistości empirycznej za sprawą naruszenia ogólnie respektowanych społecznych norm obyczajowych, moralnych lub estetycznych. Innymi słowy, „osoba autora bywa komicznym kontrapunktem jego własnej poezji” (MN 233). Efekt ten dotyczyłby zresztą, przynajmniej do pewnego stopnia, także odbiorców dzieła. Śmiejemy się, ale jednocześnie wstydzimy się trochę, że się śmiejemy, bo nasz śmiech narusza potoczne wyobrażenia na temat reguł dobrego smaku i standardów stosowności. Dobrze uchwycił tę ambiwalencję Czesław Miłosz, gdy przyznawał, że „kulał się ze śmiechu”, czytając *Na czworakach*⁸, a zarazem nie krył swojego oburzenia komedią *Spaghetti i miecz*, jego zdaniem uwłaczającą godności autora, ale również, jak można się domyślić, widza bądź czytelnika⁹.

W tekstach poświęconych komizmowi i śmieszności w literaturze rzadko zwracano uwagę na ten dwuznaczny mechanizm, za którego sprawą degradujący komizm lub śmieszność tekstu udzielałyby się także autorowi – godząc w jego osobę i kwestionując jej powagę. Wynika to z pewnością z utrwalonej w fachowym odbiorze tendencji do odgraniczania utworu i wywoływanych przez niego reakcji od empirycznej osoby autora. W przypadku Różewicza konfuzja wynikająca z faktu, że wybitny, uznany pisarz pozwala sobie na niewybredne żarty, „kiepskie, podejrzane, »brutalne« kawały” (R-3 258), stawała się jednak zaskakująco często integralnym elementem realnej sytuacji odbiorczej (ale również, jak się wydaje, świadomej strategii pisarskiej). Świadectwa tego rodzaju reakcji – pełnych zakłopotania i konfuzji – znajdziemy w wielu recenzjach ze sztuk teatralnych Różewicza, a także w tekstach

⁸ Cz. Miłosz, list do J. Błońskiego, z 8 II 1975. W: Cz. Miłosz, J. Błoński, *Listy 1958–1997*. Zebrał, przepisał i przypisami opatrzył A. Puchejda. Gdańsk 2019, s. 144.

⁹ Cz. Miłosz, list do J. Błońskiego, z 5, 11 II 1966. W: jw., s. 102.

krytycznych odnoszących się do utworów satyrycznych czy humorystycznych zamieszczanych w późnych tomach poety. Ta zastanawiająca skłonność do autokompromitacji estetycznej i do „rujnowania” własnego wizerunku – zamiłowanie do „sztubackich dowcipów” oraz do psucia „kiepskimi i prostackimi dowcipami swojej sztuki” (R-3 258) – będąca jednym z najbardziej osobliwych rysów strategii artystycznej autora *Niepokoju*, stanie się przedmiotem mojego szczególnego zainteresowania w dalszej części artykułu.

Zagadnienia komizmu bądź satyry, które tkwią u samych źródeł twórczości Różewicza, doczekały się już kilku poważnych opracowań – wystarczy wymienić chociażby studium Tomasza Mizerkiewicza *Trzy koncepcje komizmu w twórczości Tadeusza Różewicza* oraz artykuły Tadeusza Kłaka, Mariana Kisielea czy Andrzeja Skrendy¹⁰. Krytycy zajmujący się tą problematyką zgodnie odnotowują dwunurtowość charakterystyczną dla pierwszego okresu pisarstwa Różewicza, kiedy to autor *Niepokoju* „tworzył równocześnie dwa rodzaje poezji: poezję liryczną [...] i »satyryczną«” (MN 206). Owa dwunurtowość cechowała już wydane na powielaczku podczas wojny *Echa leśne*, gdzie oprócz nowel, utrzymanych w podniosłej, tyrtejskiej poetyce, znalazły się także humoreski, satyry i fraszki. Jak stwierdza Wojciech Browarny:

Różewicz debiutował partyzanckimi nowelami i humoreskami [...], w których zderzył heroiczne ujęcia tematu wojennego z miłośnością, fizjologią i rubasnością partyzanckiej codziennej egzystencji oraz wojską pustotą i pozerstwem¹¹.

Sam poeta po latach wspominał swój nieoficjalny debiut książkowy następująco: „Patos łączył się [tam] z grubym razowym humorem, bo bez tego *Echa leśne* nie byłyby w ogóle czytane przez żołnierzy”¹². Tuż po wojnie, w 1946 roku, a więc rok przed publikacją „oficjalnego” debiutu poetyckiego, Różewicz wydał jeszcze tom 33 humoresek zatytułowany *W łyzce wody*, złożony z tekstów drukowanych wcześniej w „Kocyndrze” i „Szpilkach”, będący dziś bibliofilskim rarytasem.

Kusząca wydaje się zatem myśl, że Różewicz – publikując w ostatnim okresie aktywności pisarskiej takie tomy, jak *Kup kota w worku* czy *To i owo*, wypełnione w znacznej części lub niemal w całości utworami o charakterze satyrycznym czy parodystycznym – wraca w istocie do swoich literackich początków. Tak właśnie

¹⁰ T. Mizerkiewicz, *Trzy koncepcje komizmu w twórczości Tadeusza Różewicza*. MN. – T. Kłak, *Uśmiechy Różewicza*. W zb.: *Światy Tadeusza Różewicza. Materiały konferencji naukowej pod patronatem JM Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Katowice, 28 kwietnia 1999 roku*. Red. M. Kisiel, W. Wójcik. Katowice 2000. – A. Skrendo, *Tadeusza Różewicza „dochodzenie do socrealizmu”, czyli o „Uśmiechach”*. W: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005. – M. Kisiel, *Prawdziwy debiut Różewicza*. W: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006. Problematyka ta stała się także tematem seminarium zatytułowanego *Różewicz nie boi się śmieszności*, zorganizowanego 27 i 28 X 2021 w Poznaniu w ramach Festiwalu „Poznań Poetów”. Część wygłoszonych tam referatów (A. Skrendy, T. Mizerkiewicza, P. Michałowskiego, G. Olszańskiego, J. Borowczyka i K. Skibskiego) ukazała się drukiem w poświęconym twórczości Różewicza monograficznym numerze „Wielogłosu” (2022, nr 2).

¹¹ W. Browarny, wstęp w: T. Różewicz, *Wybór prozy*. Oprac. W. Browarny. Wrocław 2021, s. IX. BN I 338.

¹² *Poeta ze Złotym Berłem*. Z T. Różewiczem rozmawia J. Cieślak. W zb.: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Oprac. J. Stolarczyk. Wrocław 2011, s. 388.

sądzi Skrendo, gdy odnotowuje, że poeta „po dużym łuku trwającym grubo ponad pół wieku [...] wraca do śmiechu w swoich wierszach”¹³. Badacz dodaje jednak od razu do tej efektownej diagnozy istotne zastrzeżenie:

Echa leśne świętowały istnienie organicznej wspólnoty odbiorczej, którą stanowił oddział partyzantki, *Kup kota w worku* jest efektem tego, z czego sztydzi: paraliżu komunikacji („wymierania języków”)¹⁴.

To bardzo przenikliwa uwaga, a różnica wskazana przez Skrendę wydaje się zasadnicza dla zrozumienia strategii Różewicza.

Rubasność i „razowy humor”, cechujące partyzancką twórczość satyryczną poety, powrócą jeszcze w jego pisarstwie dwukrotnie: po raz pierwszy w komediach z lat sześćdziesiątych, po raz drugi w satyrycznych wierszach z lat dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych. Sytuacja nadawczo-odbiorcza ulegnie jednak przez ten czas radykalnej zmianie. Adresatami nie będą już towarzysze broni z leśnego oddziału, ale wykształcona publiczność literacka, co w oczywisty sposób wpłynie na recepcję tekstów i ocenę Różewiczowskiego humoru¹⁵.

W obu wspomnianych okresach – choć różnorako i w innym celu – Różewicz chętnie i, jak sądzę, z pełną premedytacją testował komiczność samej zaburzonej sytuacji komunikacyjnej, tzn. efekt powodowany przez zastosowanie chwytów, które sprawdzały się „w lesie”, a które później – w odniesieniu do zupełnie innej grupy odbiorców – wywoływały zamiast wesołości raczej konsternację; niepozbawioną jednak elementów komicznych, na nich zaś, jak się wydaje, szczególnie zależało Różewiczowi. Źródłem komizmu byłaby tu zatem nie tyle wewnętrzna niespójność, cechująca komiczną sytuację lub komiczne działanie językowe, ujawniająca się zaś na tle wspólnych przekonań i wartości (także estetycznych) oraz wspólnego obrazu świata podzielanego przez autora i odbiorców, ile raczej niespójność między oczekiwaniami odbiorców a proponowanymi przez Różewicza „zachowaniami językowymi czy wizualnymi” (jak chodzenie po scenie na czworakach lub paradowanie po niej z gigantycznym fallusem).

Różewicz przywiązywał dużą wagę do swojego humorystycznego czy też satyrycznego dorobku, nazywając go „drugim, uciemionym nurtem” twórczości poetyckiej, „który wsiąkł i skończył się gdzieś w *Uśmiechach*”¹⁶, a więc – doprecyzujmy – około 1957 roku¹⁷, kiedy ukazało się drugie, zmienione wydanie owego tomu. Poeta sformułował tę diagnozę w rozmowie z Adamem Czerniawskim w roku 1976.

¹³ A. Skrendo, *Kwestia śmiechu – rozważania o Różewiczu*. „Wielogłos” 2022, nr 2, s. 8.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Na rolę społecznego układu komunikacyjnego zwraca uwagę teoretyk komizmu S. Critchley (*O humorze*. Przeł. T. Mizerkiewicz, I. Ostrowska. Warszawa 2012, s. 13), który stwierdza: „warunkiem żartowania, pojętego jako pewna praktyka społeczna, jest milcząca umowa społeczna, [...] rodzaj porozumienia w kwestii wspólnego świata społecznego, w którym znajdujemy się jako w domniemanym kontekście żartu. Musi istnieć pewien milczący konsens czy domyślnie podzielane rozumienie w kwestii tego, co stanowi dowcip »dla nas« i jakie zachowania językowe czy wizualne są rozpoznawane jako żartowanie”.

¹⁶ A. Czerniawski, rozmowa z T. Różewiczem. W zb.: *Wbrew sobie*, s. 107. To „uciemienie” wiązało się oczywiście także, przynajmniej po części, z ingerencjami cenzury.

¹⁷ Rok 1957 stanowił bardzo trudny moment w życiu Różewicza. W maju umarł L. Staff, w lipcu matka, Stefania – dwie być może najbliższe mu w tamtym czasie osoby. „Najlepiej mnie rozumie li: Matka i Staff” – zapisał poeta w dzienniku pod datą 21 X 1957 (R-3 329).

Nie spodziewał się wówczas zapewne, że ów „uciemieżony” nurt powróci z taką siłą w jego późnych tekstach (począwszy od opublikowanego w 1996 roku tomu *zawsze fragment*). Powróci, choć już w zupełnie innym kształcie, podporządkowany innym celom i wyrastający z innych założeń estetycznych oraz światopoglądowych¹⁸.

Różewicz z lat czterdziestych i pięćdziesiątych znajdował dla wierszy satyrycznych uzasadnienie społeczne. Wpisywały się one dobrze w jego pojmowanie twórczości poetyckiej jako formy wpływania na czytelników („działania słowem”¹⁹), pełniły funkcję „służebną”, wychowawczą i dydaktyczną. W szkicu *Do źródeł* wspominał: „Chciałem służyć i chyba służyłem. Były to tradycje zawsze mi bliskiego Bolesława Prusa, który mówił o sobie, że jest humorystą” (R-3 144–145). Ten projekt „konstruktywnego” komizmu Różewicz porzucił jednak po opublikowaniu poprawionej wersji *Uśmiechów*, by *de facto* nigdy już do niego nie wrócić.

Równie ciekawym i złożonym zjawiskiem wydaje się kwestia immanentnej śmieszności samej poezji, a więc – według słów Mizerkiewicza – komizmu jako „jednego z elementów decydujących o sposobie istnienia niemal każdego Różewiczowskiego wiersza” (MN 216), niezależnie od jego tematyki i tonacji. Różewiczowi towarzyszyło bowiem wrażenie nieostosowności, przeradzające się nierzadko w poczucie winy, wynikające z oddawania się tak „niepoważnemu” zajęciu, jak pisanie wierszy, w obliczu być może najgłębszego w dziejach nowożytnych kryzysu europejskiej kultury. Sztuka – zdaniem autora *Niepokoju* – skupiając się na jakościach estetycznych, urażała pamięci ofiar, ich cierpieniu i śmierci, przyczyniając się do neutralizacji i do osławiania lub wypierania traumy. Nieufność Różewicza wobec kultury brała się m.in. z tego, iż widział on w niej często przesłonę odwracającą – za pomocą zbiorowych, społecznych rytuałów – uwagę od tragicznej przeszłości i pozwalającą zbyt szybko o niej zapomnieć. To znamienne, że w *Dzienniku gliwickim*, powstałym w połowie lat pięćdziesiątych – a więc w okresie, kiedy poeta zaprzestał pisania utworów humorystycznych – utyskiwania nad „słabością własnych wierszy” i powracające wyznania niewiary nie tylko w siłę własnego talentu, ale w sens poezji w ogóle, sąsiadują ze wspomnieniami poległych towarzyszy broni z partyzantki i zamordowanego przez gestapo brata, Janusza.

Wydaje się, że słabość i bezradność poety stanowią w ujęciu Różewicza bezpo-

¹⁸ Jednym z pierwszych utworów tego rodzaju, który wzbudził spore zaskoczenie, a nawet zakłopotanie krytyczek i krytyków, był opublikowany w tomie *zawsze fragment* „poemat z końca XX wieku” zatytułowany *Walentyńki*. Z nie mniejszym zdziwieniem czy wręcz konsternacją przyjęto pastiszowe przeróbki wierszy Staffa, które Różewicz zamieścił w ogłoszonym drukiem sześć lat później, w 2002 roku, tomie *szara strefa*. Można zrozumieć to zdumienie, choć nie wydaje się ono w pełni uzasadnione, jeśli zna się wcześniejszą twórczość Różewicza. Poemat *Walentyńki* ma swoją odległą genezę w tekście z 1979 roku *Zastyszone (rozmowy o miłości, fajnie)*, a pastisze Staffa nawiązują do pastiszów i parodii poetów Dwudziestolecia, które autor *Uśmiechów* pisywał jeszcze przed wojną. Nb. podobne zaskoczenie, wynikające z braku wiedzy o długiej tradycji satyrycznej Różewicza, wyrażali także krytycy w latach pięćdziesiątych, kiedy ukazała się pierwsza edycja *Uśmiechów*. J. Błosiński (*Szkic do portretu poety współczesnego*. W: *Poeci i inni*. Kraków 1956) odnotowywał wtedy (krytycznie) regres i ucieczkę od poważnych tematów, natomiast M. Głowiński (*„Uśmiechy” Różewicza*. „*Twórczość*” 1956, nr 3) (aprobatywnie) przemianę światopoglądową i przełamanie pesymizmu.

¹⁹ W eseju *Do źródeł* T. Róże w i c z stwierdzał: „Dla mnie twórczość poetycka to było działanie, a nie pisanie ładnych wierszy” (R-3 145).

średnie pochodne słabości i bezradności sztuki. Wynikają zatem nie tyle z niedostatków indywidualnego talentu, ile z braku dostatecznej racji istnienia samej poezji. Według Mizerkiewicza odpowiedzią Różewicza na tę sytuację jest uznanie śmieszności swojego położenia i uczynienie z „retoryki śmiesznej bezradności” fundamentu i zasady „własnego języka poetyckiego” (MN 216).

Aby można było w ogóle pisać, należało nadać poezji status tekstu śmiesznego i nieporadnego, wyglądającego jak pierwsze sylabizowanie. Tworzyć można było tylko w stylistyce zbliżającej się do stanu nieporadności. „Zajakująca się”, nieudana artykulacyjnie mowa poety, sprozaizowana i odczarowana, wystawiała się przeto na chłostę komizmu. Różewicz wiedział, że mówi śmiesznie, że „duka” słowo po słowie, ale podjął trud wyrażenia własnych dylematów, przedstawienia całej problematyki poezji powojennej właśnie w takiej mowie, gdyż mógł o tych sprawach pisać pod warunkiem nieustannego doświadczania śmieszności bycia poeta. [MN 216]

Nie potrafię zgodzić się z tą efektowną interpretacją. Nie uważam bowiem, aby strategia Różewicza – w późnych latach pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych, a ten okres ma na myśli poznański krytyk²⁰ – polegała na pogodzeniu się z poczuciem „śmieszności bycia poeta” i na dobrowolnym wystawieniu się na „chłostę komizmu”. Sądzę, że było akurat odwrotnie: że Różewicz, zdając sobie sprawę z procesu „odwartościowania”, jakiemu uległa poezja, a wraz z nią rola społeczna poety, starał się za wszelką cenę zapobiec grożącej mu śmieszności, że – innymi słowy – właśnie tej deprecjonującej śmieszności obawiał się najbardziej (odróżniając ją zarazem od śmieszności nobilitującej, o której za chwilę). Nie uważam także, aby język wierszy Różewicza z tego okresu można było zasadnie określać mianem „śmiesznego i nieporadnego” czy choćby „zbliżającego się do stanu nieporadności” – aby mowa poety była „nieudana artykulacyjnie” i pełna zająknięć ani też aby jej „prozaizacja” bądź „odczarowanie” narażały ją automatycznie na śmieszność. Przeciwnie. Śmieszne wydawały się Różewiczowi wiersze skupione na wartościach estetycznych, które uznawał za „maski” lub „kostiumy”, przesłaniające zasadniczą prawdę o wyczerpaniu się dawnych poetyk – i to zarówno tych tradycyjnych, jak i awangardowych. „Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. [...] takie określenia, jak »przeżycie estetyczne«, »przeżycie artystyczne« wydawały mi się śmieszne” (R-3 145) – pisał. Z całą pewnością „śmieszna” nie wydawała mu się jednak taka poetyka, jaką sam uprawiał i jaką postanowił przeciwstawić znielowanemu „tańcowi poetyckiemu”²¹: poetyka „sprozaizowana” i „odczarowana”, oparta nie tyle na „nieporadności” czy „jąkliwości”, bo te cechy musiałyby być sztucznie wytworzonym efektem, ile na – z konieczności bardzo ogólnie rozumianej – zasadzie „mówienia »wprost«” (R-3 146). Jej rezultatem miały stać się teksty огоłocone „z szaty słów i frazesów” (R-3 33), w których „nie obowiązują żadne poetyki” i w których „przemawia się głosem ludzkim” (R-3 39).

Wiersze „sprozaizowane” nie tylko nie były dla Różewicza „śmieszne”, ale stanowiły jedyną szansę ocalenia poezji: jak stwierdzał w posłowniu do wyboru wierszy

²⁰ Zob. MN 212: „przedmiotem mojego zainteresowania uczynię wiersze z »postsocrealistycznych« zbiorów: *Formy*, *Głos anonimna*, *Rozmowa z księciem*, *Nic w płaszczu Prospera*, *Zielona róża*, *Twarz trzecia i Regio*”.

²¹ W posłowniu do wyboru wierszy L. Staffa pisał Róże w i c z: „Taniec poezji zakończył swój żywot w okresie drugiej wojny światowej w obozach koncentracyjnych” (R-3 41).

Leopolda Staffa, to właśnie teksty „sprozaizowane« stworzyły poezji możliwość dalszej wegetacji, a nawet życia” (R-3 41). Różewicz, wspominając o tego rodzaju wierszach, odnosił się do nich z pełną powagą i przypisywał im szczególną, odradzającą funkcję: „Mówienie »wprost« miało prowadzić do źródła, do odzyskania banalnej wiary, banalnej nadziei, banalnej miłości” (R-3 146). Autor *Uśmiechów* nie bał się banalności. To właściwy awangardzie „paniczny strach przed »banałem«” okazuje się banalny i godny politowania, stając się zarazem „dowodem słabości jej poetyki” (R-3 147). Wszystko, co wśród zwolenników awangardy uchodzi za banał, w istocie przywraca poezji powagę, odsyła bowiem do „zwykłego sensu, zdrowego rozsądku” (R-3 147), który pozwala mieć nadzieję na ponowne zadziwienie zerwanej więzi z odbiorcą i zbudowanie wspólnej przestrzeni porozumienia, a więc wspólnej rzeczywistości, będącej – jak twierdził Różewicz – niezbędną kanwą prawdziwej poezji²². Śmieszna jest nieustanna (awangardowa) pogoń za oryginalnością, śmieszny jest także wszelkiego typu współczesny parnasizm; obie postawy bowiem, oderwane od codzienności, oddalają od życiowego konkretności (podobnie jak filozofia²³), a poetycki program Różewicza w latach czterdziestych i pięćdziesiątych postulował właśnie ponowne związanie języka poetyckiego z rzeczywistością²⁴.

Problem pojawił się, gdy Różewicz zorientował się, że rzeczywistość zaczyna stopniowo zanikać, zastępowana przez jej podróbki i imitacje. Autor *Non-stop-show* uświadomił sobie to jeszcze w latach sześćdziesiątych, kiedy zajął się w swoich wierszach opisywaniem zjawisk związanych z ekspansją kultury masowej oraz jej mechanicznie reprodukowanych frazesów i klisz. Dlatego m.in. powtarzał później z uporem, że był postmodernistą już w latach sześćdziesiątych, bo to wtedy diagnozował proces wypierania rzeczywistości przez jej medialne substytuty.

W latach czterdziestych i pięćdziesiątych Różewicz o kulturową dewaluację znaczenia poezji obwiniał przede wszystkim samych poetów, którzy nie potrafili lub nie chcieli wyciągnąć wniosków z niedawnych wydarzeń historycznych i gotowi byli nadal beztrzesko i bezmyślnie oddawać się „estetycznym zabawom”, wystawiając poezję i samych siebie na śmieszność. Różewicz oburzał się na „zabawę słowem” (R-3 165) i „produkowanie piękna” (R-3 148) przez twórców, którzy – naiwnie lub

²² Zob. R-3 287: „Trzeba najpierw zająć się losem odbiorców poezji, którzy zamieszkują u nas miasta. [...] Co się dzieje z odbiorcami? Mieszkańcy miast, stosunki między ludźmi, życie mieszkańców miast jest kanwą, na której haftujemy zieloną różę współczesnej poezji. Kanwa jest tak słaba, że rozpada się w naszych rękach. Nic nie łączy się ze sobą, nie przeplatają, nie wnikają w siebie, nie krzyżują się”.

²³ Zob. A. Skrendo, *Poezja po „śmierci Boga”*. Różewicz i Nietzsche. W: *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005, s. 209: „Autor *Płaskorzeźby* nie znosi – jak wiadomo – rozważań teoretycznych i nie lubi filozofii. [...] Filozofia wydaje mu się zbędna o tyle, o ile oddala nas od codziennego doświadczenia i przeczy rzeczywistości”.

²⁴ Tak naprawdę Różewicz nigdy nie wyrzekł się tego programu, choć oczywiście z czasem niuansował go i komplikował. W nieukończonym tekście poświęconym C. Norwidowi, opublikowanym po raz pierwszy w 2002 roku w „Kwartalniku Artystycznym”, deklaruował: „Odpowiednie dać rzeczy – słowo! To wystarcza za »program poetycki« i za »manifest«... To zdanie przeczytane w młodości... stało się dla mnie zadaniem na całe moje »poetyckie życie«” (*To, co zostało z nienapisanej książki o Norwidzie*, R-3 120).

cynicznie – hołdowali wierze w „dobry smak”, „wartości estetyczne”²⁵, kapłaństwo sztuki, trwałość konwencji lirycznych czy tradycję. Dlatego jego satyry zwracały się tak często właśnie przeciwko literatom – ich koniunkturalizmowi, próżności, hipokryzji oraz pustej, jałowej gadaninie (zob. *Degrengolada literacka po krakowsku*, *Errata*, *Szczęśliwy*, *Wielki dzwon*, *Mucha*, *Prostaczek wśród literatów*, *Kartka*, *Do liryka* lub też najbardziej znane „rozrachunkowe” *Kryształowe wnętrze brudnego człowieka* albo *Drobne ogłoszenia liryczne*, będące szyderstwem z „gadatliwych poetów rozpaczy” (MN 214)).

W latach sześćdziesiątych autor *Regio* zorientował się jednak, że prawdziwym zagrożeniem dla poezji stał się wszechobecny frazes kultury masowej i że to przede wszystkim powielane w przestrzeni publicznej odróżnicujące mechanizmy mowy zbiorowej przyczyniają się do postępującej degradacji znaczenia poezji oraz pozycji społecznej poety. Problematyka metapoetycka na dobre zagościła wówczas w wierszach Różewicza, a refleksja dotycząca kondycji poezji i poety stała się jednym z najważniejszych tematów jego wypowiedzi dyskursywnych i głównym wątkiem wydrukowanego po raz pierwszy w 1971 roku *Przygotowania do wieczoru autorskiego*. Nie ma tu miejsca na dokładną analizę zawartości i charakteru tej książki, wydaje się jednak, że Różewicz nie wykorzystał w pełni potencjału swojego rozpoznania, a podjęte próby udzielenia odpowiedzi na pytanie, dlaczego „nie wolno nam pod groźbą śmieszności wyjawić naszego zawodu” (R-3 165), okazują się zaskakująco powierzchowne. Obwiniałbym o to towarzyszący refleksjom Różewicza resentyment, który sprawił, że zamiast na ogólnej kulturowej diagnozie autor *Twarzy* koncentrował się na osobistych zranieniach i urazach.

Problem śmieszności poety występuje w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* jako jeden z kilku lejtmotywów, powtarzanych z obsesyjnym uporem: „Poezja jest martwa, poezja jest śmiertelna, poezja może umrzeć, a poeci są tylko śmieszni” (R-3 163); „Przedstawcie sobie, państwo, śmiech słuchaczy, którym jakiś pan wyznał: jestem poeta” (R-3 164); „Czy poecie nie wolno mówić: »jestem poeta«, czy rzeczywiście wybuchnie śmiech na sali?” (R-3 165). W tytułowym tekście z *Przygotowania* pojawia się nowy motyw: „błazna”, „błazeństwa” i „błazenady”²⁶; w późniejszej twórczości Różewicza powracać on będzie wielokrotnie, stanowiąc jedną z odpowiedzi na prześladowający autora *szarej strefy* lęk przed śmiesznością²⁷.

²⁵ Zob. R-3 284: „Nic mnie nie obchodzą wartości estetyczne. Od tego jest nasz klasyk, stylistka [...], który przez piętnaście lat nie powiedział ani jednego prawdziwego słowa”.

²⁶ Wcześniej w twórczości T. Róże w i c z a spotykamy ów motyw bodaj dwukrotnie: w drugim fragmencie *Trzech profili poety* zatytułowanym *POETA BŁAZEN* z tomu *Rozmowa z księciem* (1960) oraz w wierszu *Błazen* z tomu *Zielona róża* (1961), który można interpretować wąsko, jako utwór mówiący o kondycji poety, ale który rozumiałbym jednak szerzej, widząc w przedstawionej w nim figurze błazna pewną – ogólniej pojętą – postawę egzystencjalną.

²⁷ Motyw ten powraca m.in. w wierszu *Spóźniona odpowiedź* z 1980 roku, gdzie pojawiają się poeta „w wieńcu laurowym” i „ten drugi / w czapce błazeńskiej” (R-9 202); w utworze *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?* (R-9 285), gdzie błazen – podobnie jak w „naśladowaniu” dytyrambu F. Nietzschego *Tylko błazen! Tylko poeta!* (R-3 362–363) – występuje obok poety i kapłana (oraz dodatkowo filozofa). Na Nietzscheańską frazę „Nur narr! Nur dichter!” natrafiamy także w *Tajemnicy wieczoru poetyckiego z szarej strefy* (R-10 157). O „błazeńskich dzwonekch” przeczytamy w wierszu *jeden z Ojców kościoła poezji* (R-10 341), a w pisanym już w nowym wieku *Credo (fragmentach)*

„Błażeństwo” oraz „błażenada” okazują się bowiem – podszytą rozpaczą – reakcją poetów na dręczące i wyjątkowo mocno przeżywane doświadczenie zbledności i braku sprawczości („Poeci lepiej od innych ludzi czują bezsilność i słabość człowieka w świecie współczesnym. Błażnąją z rozpaczą”, R-3 287). Ale błażeństwo jest także losem poezji, która, ośmieszona i wyszydzona, doznaje upokorzenia i odrzucenia (mniej więcej w tym samym czasie, czyli od wydanego w 1969 roku tomu *Regio*, w twórczości Różewicza pojawiają się coraz liczniej teksty poświęcone poetom odtrąconym, zranionym i okaleczonym <M 231>). Różewicz z widoczną desperacją pisze zatem w *Przygotowaniu*:

Uprawiać można jeszcze poezję tylko przez ciągłą kompromitację. Niech ginie. Nieporadna, wystraszona, sprzedajna, w błażeńskiej czapce na głowie. Widzicie drogę krzyżową. Droga krzyżowa w wesołym miasteczku. Czy to jest droga współczesnej poezji? [R-3 280]²⁸

Śmieszność okazuje się podszyta tragizmem, a śmierć ma wymiar męczeński. Zarówno tragizm, jak i męczeństwo pozostają wszakże niezauważone lub co najwyżej groteskowe, ponieważ droga krzyżowa poezji (i poety) odbywa się w wesołym miasteczku, wśród rozbawionej gawiedzi. Obraz ten, niewolny od mankamentów artystycznych, wywołuje jednoznaczne skojarzenia pasyjne i soteriologiczne (błażeńska czapka w kontekście motywu „drogi krzyżowej” jest *de facto* odpowiednikiem korony cierniowej). W odróżnieniu od – przynajmniej po części – zasłużonej, bo zawinionej przez pożałowania godną beztroskę i próżność samych poetów, deprecjonującej śmieszności, tym razem mamy do czynienia ze śmiesznością nobilitującą (uwznioślającą), będącą konsekwencją umasowienia kultury, która z lekceważeniem i szyderstwem odnosi się do wszystkiego, co pozbawione jest wymiernej praktycznej wartości i co nie służy dostarczaniu rozrywki oraz łatwej satysfakcji. Ośmieszony poeta z *Przygotowania*, ubrany w błażeńską czapkę, podobnie jak będący jego późnym echem „poeta męczennik / błażen śpiewający”, pojawiający się w wierszu *Credo (fragmenty)* (R-10 345), przywodzą na myśl „Jezusa ośmieszonego” z nieukończonego eseju Leszka Kołakowskiego²⁹; Jezusa, który staje się śmieszny – anachroniczny i dziwaczny – dla pragmatycznie zorientowanej kultury, nastawionej na indywidualny sukces, przyjemność i zaspokajanie pragnień.

Problem śmieszności poezji i poety (ale też jego świadomej błażeńskiej autokompromitacji) powraca w opublikowanej w tym samym czasie co *Przygotowanie* „tragikomedii” *Na czworakach*. Utwór ów – uznawany za „rodzaj przeszła między starą (z lat sześćdziesiątych) a nową (z lat siedemdziesiątych) dramaturgią Różewicza”³⁰ – z interesującego nas tutaj punktu widzenia można potraktować także jako ogniwo łączące problematykę „śmieszności” poezji i poety w kształcie nadanym jej

znajdziemy frazę: „grosik dla poety męczennika / błażna śpiewającego” (R-10 345). Szerzej o tym motywie pisze Mizerkiewicz (MN 225-231).

²⁸ Podobnym obrazem posłużył się Różewicz w niepublikowanym fragmencie *Dziennika gliwickiego* z 1959 roku, gdzie pisał o swojej „drodze krzyżowej w luna parku [!]” (cyt. za: M. Grochowska, *Różewicz. Rekonstrukcja I*. Warszawa 2021, s. 335).

²⁹ L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*. Pośl. J. A. Kłoczowski. Przeł. D. Zańko. Kraków 2014.

³⁰ G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*. Kraków 2004, s. 193.

przez Różewicza w okresie tużpowojennym z tym, jaki przybierze ona w latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych.

Bohaterem sztuki jest poeta Laurenty (imię przywodzi na myśl skojarzenie z „poetą laureatem”), pozbawiony wprawdzie sił twórczych, ale otaczany czcią i uwielbieniem. Sam dramataż jest bezlitosnym, farsowym, chwilami dość obcesowym demontażem romantycznych wyobrażeń i mitów na temat poezji i poety, szyderstwem z rytuałów i obrzędów, za pomocą których społeczeństwo dokonuje kiczowatej, przepelnionej hipokryzją, a zarazem instrumentalnej kanonizacji artystów, *de facto* oznaczającej ich uwięzienie w okowach pozoru i trywialności. Nadrzędna funkcja tego obrzędu polega jednak na konsolidacji fałszywego poczucia wspólnoty zbudowanego na wzniosłych frazesach i patetycznych gestach. Różewicz odmawia uczestnictwa w budowaniu i umacnianiu takiej wspólnoty, rozplata i zrywa komunikacyjne więzi, sabotując i kompromitując podtrzymujące je reguły.

Poeta Laurenty, wtłoczony w karykaturalny stereotyp kulturowy, za pomocą niewybrednych językowych i wizualnych chwytów komicznych usiłuje ośmieszyć i sparodiować swój zbanalizowany wizerunek, budząc tym konsternację, a nawet zgorzniecie otoczenia, udzielające się zresztą części recenzentów sztuki. Kompromitacja zafałszowanego obrazu dokonywała się przede wszystkim za sprawą dyskredytacji samego języka, bezwzględne obnażania jego automatyzmów, klisz i kalek, swoistego mimetyzmu formalnego, który jednak raz za razem zmieniał się w bełkotliwy, niekontrolowany słowotok. Jak zauważył Grzegorz Niziołek:

W *Na czworakach* uruchamia Różewicz wielki spektakl poniżenia języka. [...] Posługuje się grubymi efektami, pozwala panoszyć się najbardziej prymitywnym czy nawet wulgarnym mechanizmom mowy. [...] Degradacja języka promieniuje [przy tym] na całe dzieło: obejmuje jego desygnaty, proces tworzenia, status twórcy i wreszcie samego autora³¹.

To trafne spostrzeżenia i wydaje się, że poeta uświadamiał sobie ryzyko, jakie podejmował, narażając się na zarzut uprawiania trywialnej błazenady naruszającej reguły dobrego smaku. Różewicz, wyliczał dalej Niziołek, sięga po „wulgaryzmy najzupełniej proste i dosadne”, posługuje się bez oporu niewybrednymi, „żałosnymi i zgranymi dowcipami językowymi”, które ściągają mowę w obsceniczność, fizjologię, animalną seksualność i brutalnie ukazaną cielesność, niepoddająca się już żadnej formie sublimacji estetycznej³². Jej rozpaczliwa próba, dokonana przez Laurentego w ostatniej scenie, przybierająca formę dosłownie pojętego „uwznioślenia” poety i „wywyższenia” go ponad przyziemną trywialność, przybiera postać tandetnej, jarmarcznej inscenizacji. Nieodparcie komiczny i groteskowy, ale zarazem kiczowaty jest poeta-ptak Laurenty, stojący na biurku z przypiętymi do przedramion piórami, umocowanymi przez gospozię Pelasię za pomocą deszczulek, usiłujący wzbic się w powietrze i machający w tym celu rozpaczliwie rękami przy wtórze *Pieśni XXIV* Jana Kochanowskiego, wykonywanej przez chór³³. Romantyczne „prze-

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, s. 196.

³³ Chociaż J. Jarocki, jeśli wierzyć H. I. Rogackiemu („*Na czworakach*” – zarys przedstawienia. *Próba zapisu*. „Dialog” 1972, z. 12, s. 147. Cyt. za: M 86), w premierowej inscenizacji *Na czworakach*,

kleństwo poezji” zostaje tu na dodatek wulgarnie spuentowane skatologicznym, częstochowskim rymem („Przeklęty ja przeklęty / i moje ekskrementy”, R-5 295–296), który stanowi ostatnie słowo Laurentego³⁴.

Nie inaczej poczyną sobie Różewicz z innymi klasycznymi toposami poetyckimi: duchowa nieśmiertelność artysty, Horacjańskie *non omnis moriar* obleka się tu w cielesną formę zмумifikowanego posłusznego zjadacza zupy, karnie zanurzającego łyżkę w stojącym przed nim talerzu. „I tutaj”, komentuje w didaskaliach Różewicz z udawaną, świadomie ocierającą się o kabotyństwo powagą, „jest jakby ślad, a raczej cień śladu, że on nie »umarł cały«” (R-5 289). Równie obcesowo obchodzi się autor z mitem faustycznym, sprowadzając – za pomocą farsowej błazenady – mefistofeliczne pokusy do parodystycznie potraktowanego „wątku dziecięcej sodomii”³⁵.

Żywiół degradacji i poniżenia jest w tragikomedii *Na czworakach* wyjątkowo ekspansywny, a jednak – mimo całej tandetnej, cyrkowej błazenady i skatologicznej obsceniczności – trudno uznać ten utwór wyłącznie za nihilistyczny, odwartościowujący gest wymierzony w powagę i godność sztuki. Ów – jak go określił Zbigniew Majchrowski – „najbardziej [...] kłopotliwy dramat w dorobku poety” (M 58) ma w sobie bowiem jakąś osobliwą witalność i oczyszczający potencjał³⁶, przewrotny, perwersyjny urok oraz siłę przyciągania, a jego dosadny i często niewybredny humor potrafi wywoływać śmiech. Znamienne jest pod tym względem świadectwo Miłosza, który przyznawał, że *Na czworakach* budziło jego rozbawienie, choć jednocześnie zarzucał autorowi przekraczanie granic dobrego smaku³⁷.

Przywołuję tu Miłosza nie bez powodu, jest on bowiem w omawianej tu sztuce – obok Ignacego Krasickiego, Johanna Wolfganga Goethego czy Jana Kochanowskiego (ale także Mariana Jachimowicza i Jana Lemańskiego) – ważnym, choć dobrze zakonspirowanym punktem odniesienia jako autor wiersza *Do Tadeusza Różewicza, poety*. Majchrowski z pewną dozą przesady nazwał nawet *Na czworakach* – odsuniętą w czasie o 20 lat – „odповідzią Różewicza [...] na wiersz Miłosza z roku 1948”

wystawionej w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, nadał tej scenie patetyczną i „wzniosłą” wymowę, karząc Laurentemu ostatecznie wznieść się „z godnością” w powietrze i zniknąć w „scenicznych przestworzach”. Zgadżam się jednak z interpretacją Niziołka (*op. cit.*, s. 211), który twierdzi, że „finał nie zaprzecza układowi sił i kierunków w dramacie. Zwyciężają siły ciężenia: poeta zstępuje w materię życia. Zmienia się w ptaka-zwierzę, a nie symbol poetyckiego natchnienia”.

³⁴ Majchrowski (M 80) doszukuje się tu nawet „skatologicznej parafrazy ostatniej kwestii hrabiego Henryka” z *Nie-Boskiej komedii*.

³⁵ Niziołek, *op. cit.*, s. 209.

³⁶ Majchrowski pisze wprost, że Różewiczowska tragifarsa „okazała się dramatem oczyszczającym z »winy« literatury” (M 87). To frapujące sformułowanie współbrzmi dobrze z głównym nurtem moich rozważań, w których staram się pokazać, w jaki sposób Różewicz próbuje uwolnić się od poczucia winy, a zarazem poczucia śmieszności kojarzonego z uprawianiem poezji.

³⁷ Zob. *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji*. Z Cz. Miłoszem w „NaGłosie” rozmawiają J. Błoński, A. Fiut, J. Polkowski, M. Stala, T. Walas. W: Cz. Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*. Kraków 2011, s. 113: „Ja się trochę temu sprzeciwiałem z punktu widzenia smaku, dobrego smaku”. Cz. Miłosz powtórzył ten zarzut w publikowanej w „Tekstach Drugich” rozmowie z A. Fiutem (*Polska szkoła w poezji*. „Teksty Drugie” 1990, nr 1, s. 143), zauważając, że w twórczości Różewicza, „jeżeli weźmiemy ją jako całość, jest dużo odejścia od tej czystości, którą miał w niektórych swoich wierszach, w kierunku nie najlepszego smaku”.

(M 55)³⁸. Czego dotyczy ta odpowiedź? Oczywiście wyobrażeń związanych z funkcją i powołaniem poety. Miłosz, zwracając się do młodego, 27-letniego autora *Niepokoju*, nadał swojemu utworowi typowe cechy wzniosłej, pochwalnej ody, w której cała przyroda wita z radością narodziny poety, znajdującego swoje naturalne mieszkanie w pełnym harmonii świecie. Narodziny te są błogosławieństwem dla ludzkości, głos liryka sprzeciwia się bowiem kłamstwu demagogów i fałszywych proroków – „gniewnych retorów”, świadomych swojej bezsily w konfrontacji z twórcą, niosącym uciśnionym wsparcie i nadzieję („potężny / Jest jego szept wspierający ludzi”³⁹). Poeta okazuje się tu wieszczem i przewodnikiem duchowym, dzięki któremu naród zyskuje świadomość własnego powołania i „w trudach swoich nie kroczy w milczeniu”⁴⁰. Poeta trwa, obcuje bowiem z istotą rzeczy, podczas gdy wokół niego przemija i zapada się w nicość to, co wydawało się silne, ale musiało upaść, bo zbudowane było na fałszu i przemocy. Nad tym przemijającym światem pozornych wartości, któremu przeciwstawiona zostaje wiecznotrwałość sztuki, rozbrzmiewa triumfujący, gromki śmiech artysty („A naokoło huczy śmiech poety / I jego życie nie mające kresu”⁴¹). Jak widać, Miłosz przywołał w swojej odzie niemal wszystkie najważniejsze elementy romantyczno-symbolistycznej mitologii wieszca, duchowego przywódcy narodu, pojednanego z kosmicznym porządkiem Natury i głoszącego odwieczną prawdę, zdolną pokonać zło moralne oraz zaskarbić twórcy nieśmiertelną pamięć i wdzięczność potomnych.

Różewicz nigdy, o ile mi wiadomo, nie skomentował tego wiersza bezpośrednio, nie licząc podziękowań w formie dedykacji w tomie *Opowiadanie traumatyczne*. – *Duszycka*, które przesłał Miłoszowi po ponad 30 latach od ukazania się liryku⁴², krótkiej wzmianki w liście do Ryszarda Przybylskiego⁴³ oraz anegdotycznego nawiązania z satyrycznego wiersza *Sława* z 1999 roku⁴⁴. Można się wszakże domyślać,

³⁸ Dodajmy, że sam T. Różewicz uznawał to zestawienie za pomyłkę interpretacyjną; w liście do R. Przybylskiego z 5 IV 1987 (w: R. Przybylski, T. Różewicz, *Listy i rozmowy 1965–2014*. Oprac., wstęp K. Czerni. Warszawa 2019, s. 175) pisał: „Niezbyt szczęśliwie przeciwstawia [Majchrowski] poemat Miłosza (mnie poświęcony) fragmentowi mojej sztuki *Na czworakach...* tu szlachetna (w dobrym tego słowa znaczeniu) oda – a tu moje »gówno« w »odpowiedzi« (!!!). To jednak jest b. naciągane”.

³⁹ Cz. Miłosz, *Do Tadeusza Różewicza, poety*. W: *Wiersze wszystkie*. Wyd. 2, uzup. Kraków 2015, s. 318.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*, s. 319.

⁴² Zob. Cz. Miłosz, T. Różewicz, *Braterstwo poezji. Korespondencja, wiersze i inne dialogi 1947–2013*. Wstęp A. Franaszek. Zebrał, oprac., przypisami i notami opatrzył E. Pasierski. Wrocław–Kraków 2021, s. 101.

⁴³ W cytowanym już przeze mnie liście do Przybylskiego Różewicz nazwał tę odę „pięknym wierszem Miłosza” (s. 175).

⁴⁴ W utworze tym pojawia się humorystyczny dialog nachalnej dziennikarki z poetą:

wczoraj słyszałam w radio
wiersz który nad pana kołyską
poetycką napisał nasz noblista
Czesław Miłosz
że wszystkie instrumenty
wielkiej orkiestry
grały zgodnie na pana urodzinach

że w roku 1950 autor *Niepokoju* czytał adresowaną do siebie odę z mieszanymi uczuciami. Z jednej strony, pochlebiał mu zapewne tak entuzjastyczny gest aprobaty i uznania artystycznego ze strony Miłosza, twórcy o ustalonej już renomie, z drugiej zaś – trudno chyba było się Różewiczowi utożsamiać zarówno z koturnową tonacją i poetyką wiersza, jak i z zawartą w nim wzniosłą wizją powołania poety i poezji, diametralnie odległą od jego własnych refleksji na ten temat. Śmiech, towarzyszący Różewiczowi w jego poetyckiej pracy, nie był z pewnością triumfalnym i hucznym wyrazem mocy kreatywnej, ale raczej „pustym śmiechem”, który ogarniał go na myśl o „całej literackiej robocie”.

„Zgodne w radości są wszystkie instrumenty, / Kiedy poeta wchodzi w ogród ziemi” – rozpoczynał Miłosz swoją odę. Dwie dekady później w tragicomedii *Na czworakach* powszechnie czczony poeta Laurenty – „siada[jąc] na zadku, podpier[ając] się przednimi łapami i podkręca[jąc] wasa” – stwierdzał:

wszystko co uświęconą nazywamy historią dowodzi, że narodziny poety są najgłówniejszym wszelkiej chronologii zdarzeniem najgłówniejszym a mnie głównem głównie i ja głównem głównie w głównie mimo częstych rozczarowań człowiek... [R-5 259]

Drobne przejęzyczenie, nieznaczące fonologiczne przesunięcie sprawia, że „oracja tonie w skatologii [...], z »hymnu« zstępuje [...] do najzwyczajszej bredni” (M 54–55). Ta prowokacyjna demonstracja „złego smaku” jest kolejną, bardziej drastyczną odsłoną znanego nam już sporu Różewicza z „kulturalnymi poetami” i krytykami. Rzuca on wyzwanie „dobremu smakowi”, atakuje i ośmiesza język górnołotnych frazesów (jubileuszowych laudacji, umoralniających kazań i fałszywej pompy towarzyszącej instrumentalnemu traktowaniu kultury), licząc chyba wciąż jeszcze na to, że w ten sposób oczyści i przygotuje pole dla nowego, autentycznego języka, zdolnego wyrazić prawdę doświadczenia indywidualnego i społecznego. Komедie Różewicza pisane w latach sześćdziesiątych (*Spaghetti i miecz*, *Grupa Laokoona*) traktują wszak przede wszystkim o niemożliwości wypowiedzenia doświadczenia (wojny, tożsamości kulturowej i narodowej), które grzęźnie i rozmywa się w językowych automatyzmach.

Komedie Różewicza i przenikający je rodzaj komizmu miałyby zatem – w intencji ich autora – pełnić społeczną i kulturową funkcję krytyczną, choć mechanizm jej działania nie jest chyba tak oczywisty, jak mogłoby się z pozoru wydawać. Niestosowność Różewiczowskiego humoru stawia bowiem pod znakiem zapytania skuteczność jego oddziaływania, która – pamiętamy – zależy od istnienia wspólnie-

przepraszam, panie Tadeuszu,
przecież pan zna ten utwór?...

jak pan przyjął ten piękny gest
starszego Kolegi
gest tak rzadki w świecie literatury
pięknej niskiej i wysokiej

po 50 latach
zadedykowałem Miłoszowi wiersz
poeta emeritus

to mu pan przyłożył! Panie Tadeziu!

nie przyłożyłem tylko poświęciłem [R-7 232]

ty komunikacyjnej podzielałoby podobny system wartości (w tym także wartości moralnych i estetycznych). Różewicz zrywa tymczasem to milcząco zakładane porozumienie, drwiąc sobie zarówno z mieszczańsko-katolickiej pruderii obyczajowej (Hermafrodyt!), jak i z kryteriów dobrego smaku. Komizm *Na czworakach* byłby zatem rodzajem metakomizmu, wynikającego z tego, jak dalece humor Różewicza rozmiął się z oczekiwaniami odbiorców. Źródłem komizmu okazywałoby się tu swoiste przesunięcie, w efekcie którego komiczna – choć zarazem krępująca i kompromitująca dla obu stron – stawałaby się sama sytuacja komunikacyjna i wynikające z niej nieporozumienia. Różewicz śmiałby się wówczas z własnej śmieszności, śmiejąc się zarazem z niezdolności do śmiechu jego kulturalnych krytyków, oczekujących od artysty odpowiedniego „poziomu”. „Złapałem się na tym”, stwierdza w pewnym momencie poeta Laurenty, „że trzy głosy we mnie mówią: dawniej było sielankowy i apokaliptyczny a teraz doszedł byle jaki” (R-5 268)⁴⁵.

Różewicz walczyłby zatem także o własny wizerunek i własną niezależność, uciekając w kompromitującą go społecznie śmieszność i prowokacyjną bylejakość przed ośmieszającą go w jego oczach sztuczną i zakłamaną – a przy okazji uwikłaną w dwuznaczny kontekst polityczny – oficjalną powagą i mieszczańskimi się w jej ramach uproszczonymi sądami krytyków⁴⁶. *Na czworakach* zapowiada już zatem problematykę, która znajdzie się w centrum zainteresowania Różewicza mniej więcej od końca lat dziewięćdziesiątych, kiedy coraz istotniejszym problemem stawać się będzie dla poety jego publiczny wizerunek, wykreowany przez media i gazetową, często powierzchowną i opartą na stereotypach krytykę.

Choć w późnym piśmiennictwie autora *Płaskorzeźby* powracają, znane z wcześniejszych tekstów, nieco już przebrzmiałe i zdezaktualizowane szyderstwa oraz retoryczne szarże wymierzone w twórców „awangardowych łamańców” i „salonowych tańców poezji” (*jeden z Ojców kościoła poezji*, R-10 341), prowokacyjna pochwała Ezry Pounda i Louisa-Ferdinanda Céline’a, którzy „mimo wszystkich ułomności / wiarołomstwa zdrad / mieli jedną zaletę nie mieli / »dobrego smaku«” (R-10 338), oraz kpiny z „kulturalnego poety”, bojącego się „kiepskiego wiersza” i niczym kucharz przyprawiającego go „szczyptą »lekkiej ironii« / kultury i dobrego smaku” (*prognoza do roku 2000*, R-9 389–390), to zasadniczym problemem staje się wyrwanie własnej poezji i własnego artystycznego wizerunku spod władzy zawłaszczających wykładni i wyobrażeń krytyki, próbującej ubrać Różewicza w kostium nobliwego klasyka i poetyckiego mędrca. Autor *Wyjścia* dość szybko poczuł potrzebę zrzucenia tego kostiumu, a sprawdzonym narzędziem walki z (komiczną) powagą i namaszczeniem okazał się ponownie humor.

⁴⁵ Jest to, oczywiście, aluzja do słynnego stwierdzenia L. Flaszera (*Dyskusja o poezji Różewicza*, „Życie Literackie” 1954, nr 31): „Różewicz jest moralistą. Rzeczywistość dzieli się u niego na dwie połowy: apokalipsę i sielankę”.

⁴⁶ „Śmieszność” czy „bylejakość” poety byłyby zatem krzywym, błazeńskim lustrem, w którym powinny przejrzeć się – przekonane o swojej randze i powadze – współczesne poezja, sztuka, kultura, krytyka, życie społeczne, by dostrzec w końcu własną śmieszność i bylejakość. Znamienne, że w latach siedemdziesiątych Różewicz jako poeta wybrał milczenie (m.in. jako reakcję na zbylejaczanie sztuki i życia publicznego, o czym pisał np. w wierszu *Przyszli żebym zobaczył poetę*), a w sztukach teatralnych podejmował przede wszystkim problem wykluczenia społecznego (kobiety, artysty, Żyda, odmieńca).

Pierwszy wyraźny gest, jaki wykonał Różewicz, aby ów sztywny gorset napuszonej dostojności nieco rozluźnić, stanowiła decyzja o wznowieniu *Uśmiechów*⁴⁷, będąca zresztą naturalną konsekwencją stopniowego narastania w twórczości poety – pochodzącej z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych – żywiołu komicznego, którego świadectwem były już zamieszczone w tomie *zawsze fragment* z 1996 roku *Walentyńki (poemat z końca XX wieku), co się dzieje z gwiazdami czy prognoza do roku 2000*. Różewicz drwi w wizerunku statecznego, sędziwego artysty, zastępując figurę Starego Poety humorystycznym obrazem „poety emeritusa”, siedzącego w kuchni i czytającego stare gazety zamiast Martina Heideggera i *Króla-Ducha* (zob. *Od jutra się zmienię*, R-10 67–72). Dokonuje pastiszowych przeróbek utworów Staffa – wywołując tym oburzenie części krytyki – choć w istocie powtarza tylko w odniesieniu do autora *Kowala* ten sam wyzwalający gest, który starał się wykonać wobec własnego stereotypu recepcyjnego. Z rozmysłem naraża się na niezrozumienie i na niechętne reakcje, gdy parodiuje – często nieudolnie lub nużąco – współczesną popkulturę, widząc w niej główną przyczynę dewaluacji bliskich mu wartości, infantyilizacji i zepsucia języka. Próbuje ośmieszyć kulturę popularną, by w ten sposób pozbawić ją siły ośmieszania tego, co wyrasta ponad jej poziom – choć nie można także wykluczyć, że przedrzeźniając ją, daje już tylko wyraz swojej bezsilnej frustracji, tracąc niekiedy wyczucie proporcji i wystawiając się na zarzut pustosłowania, będącego wyłącznie pozbawioną impulsu krytycznego formą odwetu na nieakceptowanej rzeczywistości.

Późny Różewicz, zakładając na głowę błazeńską czapkę, z pewnością nie boi się publicznej kompromitacji. Rzucając wyzwanie dobremu smakowi, rzuca zarazem na szalę swoje „dobre imię”. Nie może być jednak inaczej. Jeśli bowiem gest śmiechu ma mieć charakter wyzwalający i wywrotowy, musi wykraczać poza granice tego, co akceptowalne, musi naruszać reguły „dobrego tonu” i poprawności (także politycznej), musi być nieprzystojny i prezentować tę „odwagę »złego smaku« i »nietakowności«”, o której pisał Stanisław Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*⁴⁸.

Różewicz długo chronił swoją „poważną” lirykę przed żywiołem komicznym, zdając sobie sprawę, że łatwo może się on obrócić przeciwko swemu twórcy, pozbawiając go powagi w oczach odbiorców. Najpierw czynił to, podtrzymując dwunurtowość swojej poezji i dbając o to, aby oba nurty nie mieszały się ze sobą, a następnie przekierowując nurt satyryczny do teatralnej twórczości komediowej. Umieszczanie w latach dziewięćdziesiątych i dwutysięcznych obok siebie w jednym tomie wierszy lirycznych i humorystycznych wydaje się świadectwem pogodnej akceptacji własnej śmieszności, co jednak nie oznacza ani kapitulacji przed przemocą cudzego, dewaluującego, wyższościowego śmiechu, ani masochistycznego aktu autodeprecjacji, podszytego autoagresją. Różewicz śmieje się, ale jego śmiech to *rusus purus*, „śmiech śmiejący się z [własnego] śmiechu”, świadom własnej

⁴⁷ Podobnie interpretuje decyzję o wznowieniu *Uśmiechów* (w znacznie zmienionej i uzupełnionej o nowe utwory formie) Mizerkiewicz, który stwierdza: „Najchętniej tłumaczyłbym trzecie wydanie *Uśmiechów* potrzebą odniesienia tej książki do ustabilizowanego wizerunku Różewicza” (MN 236).

⁴⁸ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Kraków–Wrocław 1983, s. 382.

śmieszności, wynikającej z jego nieprzystojności, a więc tego, że nie przystaje on do oczekiwań publiczności. Nie warto zatem pytać o to, czy żarty Różewicza śmieją, ich istota nie polega bowiem na wzbudzeniu naszej wesołości, ale na wydobyciu na jaw i na ekspozycji śmieszności samego śmiechu. Różewicz z pozoru drwi, szydzi czy naśmiewa się z – budzących jego irytację – prostactwa, głupoty i trywialności kultury popularnej. Przedrzeźniając ją, posługuje się jednak jej (sparodiowanym) językiem, świadomie narażając się na zarzut bylejakości i złego smaku. I właśnie ta sytuacja jest źródłem komizmu czy śmieszności. Ostatecznie zatem śmieszność dosięga tych z nas, którzy, ufając przesadnie własnej powadze, nie dostrzegają śmieszności Różewiczowskiego śmiechu, służącego autorowi *szarej strefy* do obrony suwerenności własnej poetyckiej drogi w obawie przed jej ośmieszeniem – grożącym zarówno za sprawą brutalnej i prymitywnej ekspansji kultury masowej, jak i za sprawą powierzchownej, napuszonej i nieszczerzej uwagi okazywanej poezji, a maskującej często przekonanie o jej bezużyteczności i braku znaczenia.

Abstract

TOMASZ KUNZ Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0003-0037-5470

THE POET “IN A FOOL’S CAP ON HIS HEAD” THE COMICAL IN/OF RÓŻEWICZ

The author of the paper poses the question about the role of the comical/ridicule in Tadeusz Różewicz’s work and about the feeling of comical connected with pursuing poetic practice that accompanies the poet himself. Referring to the first aspect, the author discusses three phases of Różewicz’s creation that allows to depict the changes performed by the comical element in satirical poems composed in the 1940s and 1950s, in comedies written in the 1960s, and in late collections of poems created in the 1990s and in 2000s. The author’s main subject of interest, though, is Różewicz’s artistic strategy in which the figure of the author is a comical counterpoint of writing, while deliberate distortion of the rules of appropriateness and good taste proves to be an element of struggle with official seriousness, aesthetic platitude and falsehood the latter of which accompanies community forms of celebrating the art.

JACEK KOPCIŃSKI Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

W SCHRONIE SŁUCHOWISKA DRAMATURGIA IDY FINK

1

W roku 1996 nakładem Wydawnictwa W.A.B. ukazały się *Ślady*, pierwszy w Polsce wybór utworów Idy Fink¹. Znalazło się w nim 17 krótkich opowiadań oraz miniatury dramatyczne *Stół*, *Ślad* i *Opis poranka*. W spisie treści wydawca nie zaznaczył ich odrębności gatunkowej, słusznie zakładając pokrewieństwo wszystkich tekstów. Zachodzi ono na poziomie, który Stanisław Balbus w rozprawie poświęconej sytuacji gatunku w literaturze XX wieku nazywa „estetyczno-egzystencjalną entelechią” dzieła². W przypadku twórczości Fink jest nią „przywracanie człowieczeństwa” ofiarom Zagłady poprzez „wydobywanie ich z anonimowości” oraz „nadawanie im imion”³. Już same tytuły zebranych opowiadań potwierdzają charakter tego przedsięwzięcia: *Alina i jej kłeska*, *Zygmunt*, *Eugenia*, *Julia*, *Sabina pod workami*. Ludzie „wydobyci z anonimowości” za sprawą nazwisk, przezwisk, imion czy nazw sprawowanych funkcji zjawiają się także w jednoaktówkach. Choć wcielały one identyczną entelechię co opowiadania, to jednak gatunek, w jakim zostały napisane, miał istotny wpływ na formę istnienia, poznania i ekspresji wykreowanych postaci, zwłaszcza tych, którym nie tyle imię, ile świadomość, pamięć, a przede wszystkim sposób językowego istnienia „przywracały człowieczeństwo”. Fink uprawiała dramaturgię foniczną, w której kluczową kategorią jest głos bohatera, oczekujący na aktorską konkretyzację w słuchowisku radiowym⁴. Swoją debiutancką *Stół* autorka nazwała „rzeczą na cztery głosy i *basso ostinato*” (Ś 170), ale też dwie pozostałe sztuki mają charakter partytury muzycznej. W *Śladzie* i *Opisie poranka* zasadniczą rolę odgrywają głosy żeńskie: Kobiety I, która poszukuje swojej młodszej siostry Emilii, ukrywającej się pod zmienionym imieniem i nazwiskiem na strychu

¹ I. Fink, *Ślady*. Warszawa 1996. Cytaty z tej książki lokalizuję dalej za pomocą skrótu Ś. Używam też oznaczenia O = I. Fink, *Odpyhujący ogród. Opowiadania zebrane*. Warszawa 2002. Po skrótach podaję numery stron.

² Uczynił to S. Balbus („*Zagłada gatunków*”. „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 28), podając za myślą E. Steigera z jego fundamentalnej pracy *Grundbegriffe der Poetik* (1946).

³ Cyt. za: S. Buryła, *Zagłada widziana zza oceanu*. W: *Wokół Zagłady. Szkice o literaturze Holokaustu*. Kraków 2016, s. 261–262. Autor przytacza fragment rozmowy z I. Fink opublikowanej w książce K. Masłonia *Żydzi, Sowietci i my* (Warszawa 2005): „Chciałam wydobyć ich z anonimowości, nadać im imię. Jakże często ginęły całe rodziny, nikt nie ocalał, nikt o nich nie pamiętał. Należało przywrócić im człowieczeństwo”.

⁴ Piszący dla radia Z. Herbert nazywał swoje dramaty „sztukami na głosy”, a I. Iredyński tytułem *Głosy* opatrzył tom tekstów radiowych z 1974 roku.

chłopskiego domu, oraz Kobiety o imieniu Klara, która wraz z mężem przebywa w podobnej kryjówce. Obie z trudem przełamują milczenie (w *Śladzie* jest to milczenie innych ludzi, w *Opisie poranka* – milczenie samej bohaterki), a potem uparcie penetrują najciemniejsze zakamarki pamięci, odpowiednio: cudzej i własnej, by wydobyć prawdziwy dramat eksterminowanych Żydów.

Historia powstania radiowych miniatur Fink nie jest całkiem znana. W Polsce *Stót* został opublikowany w numerze 11/12 „Dialogu” z 1988 roku, choć – jak wynika z korespondencji autorki z redaktorem czasopisma – wcześniej ukazał się w pierwszym wyborze jej opowiadań przełożonych na język hebrajski, wydanym w Izraelu w 1974 roku; według Bartłomieja Krupy tom ten zawierał utwory pisane w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, wtedy także mógł powstać debiutancki dramat⁵. Nosi on wszystkie cechy oryginalnych tekstów radiowych określanych mianem „polskiej szkoły słuchowiska”, która narodziła się po 1956 roku. Nawet jeżeli kolejne miniatury powstały później (*Ślad* został ogłoszony w 1990, *Opis poranka* w 1994 roku), Fink okazała się wierna poetyce tego rodzaju literatury audialnej⁶. Głównym nośnikiem informacji o bohaterach i świecie przedstawionym było słowo (obok nielicznych odgłosów rzeczywistości zewnętrznej). Kameralna dramaturgia w tekstach tworzących „polską szkołę słuchowiska” opierała się na krótkich dialogach dwóch osób (w całym utworze bądź w jego częściach czy scenach), jednowątkowa akcja służyła ujawnieniu skrywanej tajemnicy i prowadziła do rozstrzygnięcia o charakterze etycznym lub egzystencjalnym, niekiedy z podtekstem politycznym, a upływający w utworze czas sygnalizował zmianę postawy bohaterów, ich psychiczne przesilenie. Przestrzeń działania postaci czy raczej ich intensywnej obecności w warunkach sprzyjających zbliżeniu albo do niego zmuszających była ograniczona i sprowadzała się do jednego pomieszczenia – sytuacje plenerowe stanowiły w słuchowiskach lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych znaczący wyjątek od tej reguły i zapowiadały przyszły rozwój gatunku. Głównym przedmiotem analizy pozostawał w nich konflikt wewnętrzny postaci oraz napięcie, jakie oddalana decyzja wywołuje między bohaterami; autor projektował głosową ekspresję uczuć, charakterów i umysłowości osób dramatu. Jak pisze o polskiej szkole słuchowiska Sława

⁵ W tym samym numerze „Dialogu” ukazała się druga część dramatu J. S. Sity *Słuchaj, Izraelu!*, którego bohaterem był Adam Czerniaków (premiera: Stary Teatr w Krakowie, 11 VI 1989, reż. J. J a r o c k i). Pierwsza część utworu została wydrukowana w numerze 9, a kilka miesięcy wcześniej na łamach miesięcznika pojawił się dramat J. S. B u r a s a *Gwiazda za murem*, przypominający postać Wiery Gran (premiera: Teatr Dramatyczny w Warszawie, 21 IV 1988, reż. J. S z u r m i e j). Nie były to publikacje przypadkowe. W roku 1988 przypadała 45 rocznica powstania w getcie warszawskim, którą z powodu przemian politycznych w Polsce obchodzono inaczej niż w poprzednich latach. W latach osiemdziesiątych doszło do ożywienia stosunków polsko-żydowskich (m.in. w 1983 roku przekazano społeczności żydowskiej odremontowaną synagogę im. Nożyków w Warszawie, do czego w swoim dramacie odniósł się Sito). Na kształt debaty o Zagładzie miały wpływ publikacje oficyn emigracyjnych i należących do drugiego obiegu wydawniczego, wśród których pojawiły się również książki Fink. Zob. B. K r u p a: *Opowiedzieć Zagładę. Polska proza i historiografia wobec Holocaustu (1987–2003)*. Kraków 2013; *Ślady Holocaustu – immanentna kategoria prozy Idy Fink*. W zb.: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Red. B. Sienkiewicz, S. Karolak. Poznań 2016, s. 178–179. Dziękuję dr. Bartłomiejowi Krupie za przekazane informacje na temat życia i twórczości Fink.

⁶ Zob. M. H o p f i n g e r, *Literatura i media po 1989 roku*. Warszawa 2010, s. 131–163.

Bardijewska: „Był to dramat odważny w wyborze tematów i oryginalny w ich ujęciu, odznaczał się celnością w rozpoznaniu rzeczywistości i prawdą psychologiczną”⁷. W ocenie poszczególnych tekstów i audycji nie można jednak zapominać, że powstawały one w warunkach działającej w Polsce cenzury. Po latach dominacji socrealistycznej sztampy szkoła ta przywracała twórczości radiowej rangę międzywojennego teatru fonicznego.

Fink w młodości na pewno zetknęła się z repertuarem sceny radiowej, na której w okresie międzywojennym pojawiali się ze swoimi dramatami jej ulubiony Bolesław Leśmian, a także Jarosław Iwaszkiewicz, Józef Czechowicz, Zofia Nałkowska czy Anna Świrszczyńska. Lwowski ośrodek radiowy miał w latach trzydziestych własny zespół dramatyczny i produkował najwięcej słuchowisk w Polsce, a rytuał wspólnego słuchania audycji musiał być znany inteligenckiej rodzinie przyszłej pisarki. Po wojnie, tak jak inni prozaicy czy poeci z jej pokolenia, Fink sięgnęła po dramat radiowy, który w całej Europie stał się gatunkiem ważnym i zarazem popularnym. Sztuki tworzyła na emigracji, a więc poza zasięgiem państwowych zakazów i nakaźów, ale na ich realizację już w wolnej Polsce czekała dość długo. Dopiero bowiem w 2005 roku Janusz Kukuła wyreżyserował w Teatrze Polskiego Radia *Stół*, następnie zaś *Ślad* i *Opis poranka*. Słuchowiska utrzymane były w estetyce lat sześćdziesiątych, polegającej na wyraźnej ekspozycji głosów aktorów przy minimalnej oprawie dźwiękowej, która współcześnie zamienia się w znacznie bardziej skomplikowaną kompozycję znaków fonicznych⁸. Reżyser z wielką uwagą zrealizował partyturę głosową Fink, tak jakby chciał podkreślić miejsce pisarki w nurcie „polskiej szkoły słuchowiska”. Od początku lat dziewięćdziesiątych, a więc odkąd „otwarta rozmowa o »epoce pieców« stała się wreszcie możliwa”⁹, fabularne i dokumentalne słuchowiska o Zagładzie autorów młodszego pokolenia coraz liczniej pojawiały się na antenie radia publicznego¹⁰. W zestawieniu z nimi znakomite sztuki Fink w tradycyjnej realizacji Kukuli mogły brzmieć anachroniczne. Mimo przejmującej kreacji aktorskiej Karoliny Gruszki, która zagrała Kobieta I w *Śladzie* oraz Kobieta w *Opisie poranka*, słuchacze mogli odnieść wrażenie, że obcuje z nagraniem archiwalnym. Paradoks polegał też na tym, że w repertuarze radia peerelowskiego temat Zagłady pojawiał się rzadko, choć słuchowisk poświęconych wojnie realizowano w tamtym czasie dużo¹¹.

⁷ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa 2001, s. 163. Twórcami dramatu radiowego byli w Polsce Z. Herbert (*Drugi pokój, Lalek*), Z. Posmysz (*Pasażerka z kabiny 45, Tor*), J. Krasieński (*Wkrótce nadejdą bracia, Czapa, czyli śmierć na raty*), H. Bardijewski (*Alibi do wynajęcia, Kamień*), J. Krzysztoń (*Towarzysz N., Wielki aktor i dziewczyna*) czy J. Abramow-Newerly (*Na szosie, Ja, ty, oni*).

⁸ Zob. J. Łastowiecki, *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego. Na przykładzie polskich realizacji gatunku*. Toruń 2019.

⁹ S. Buryła, *Kilka aspektów współczesnych badań nad literaturą o II wojnie światowej*. W zb.: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*, s. 13.

¹⁰ Zob. J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *Brzmienie Holocaustu. O reprezentacjach Zagłady w sztuce radiowej*. Łódź 2020. Autorki tej pracy analizują kilkadziesiąt słuchowisk, reportaży i „radiowych form pogranicznych” nagranych między 1989 a 2019 rokiem.

¹¹ Jak wynika z zapisów archiwalnych Polskiego Radia, w latach pięćdziesiątych powstały tylko 4 słuchowiska dotyczące Zagłady, w latach sześćdziesiątych było ich 6, w latach siedemdziesiątych – 7, a w latach osiemdziesiątych – 14 (dziękuję pani dr Joannie Bachurze-Wojtasik za udostępnienie informacji na ten temat i cenne konsultacje). Część z nich omawia T. Łysak

Decydowała o tym polityka kulturalna państwa, które od końca lat czterdziestych usiłowało kształtować oficjalną narrację o Zagładzie. W radiu stalinowskim temat męczeństwa Żydów ukazywany był w duchu ideologii marksistowskiej:

Przed wszystkim zacierano różnice etniczną, aby podkreślić humanistyczne ideały równości i braterstwa, dzięki którym etniczni Polacy poświęcali się dla żydowskich współobywateli, włączając w to ofiarę z życia¹².

Natomiast w czasach politycznej odwilży „pojawiła się strategia podkreślania teźże różnicy, co umożliwiło przedstawienie żydowskiego cierpienia, poczucia winy ocalańców i psychologicznego kosztu ocalenia”¹³. Obie tendencje wynikały z kalkulacji politycznych władzy komunistycznej, w której do głosu dochodziły frakcje reprezentujące odmienne postawy wobec społeczności żydowskiej¹⁴. Warto jednak zaznaczyć, że druga z nich dawała artystom o wiele więcej przestrzeni dla wyrażenia dramatu ofiar Zagłady. Wykorzystał ją np. Janusz Warnecki, reżyserując w 1961 roku *Drzazgę* Stanisława Wygodzkiego, pisarza o pochodzeniu żydowskim, przedwojennego komunisty, byłego więźnia obozów koncentracyjnych, redaktora naczelnego działu literackiego Polskiego Radia w okresie stalinowskim, a w czasach politycznej odwilży autora skonfiskowanej książki *Zatrzymany do wyjaśnienia* i emigranta roku 1968, który osiadł w Izraelu. W słuchowisku pojawia się częsty w literaturze holocaustowej tragiczny motyw dziecka uduszonego w kryjówec dla ocalenia innych ukrywających się Żydów. Jak pisze w kontekście *Drzazgi* Tomasz Łysak: „Żydzi różnią się od Polaków, gdyż zostali postawieni przed ekstremalnymi wyborami, a roztrząsanie ich zachowania to opis eksperymentu w laboratorium moralnym”¹⁵. W powstałych na emigracji miniaturach radiowych Fink motyw dziecka odgrywa kluczową rolę, natomiast *Opis poranka* należy do tej samej co *Drzazga* grupy utworów, w których postawieni w skrajnej sytuacji Żydzi stają się „agensami we własnej zagładzie”¹⁶.

w artykule *Słuchowiska radiowe – polsko-żydowskie braterstwo w eterze* (w zb.: *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)*. T. 2: *Problematyka Zagłady w sztukach wizualnych i popkulturze*. Red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak. Warszawa 2021). W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych słuchowiska o wojnie tworzyły główny nurt radiowej produkcji – na ten temat zob. B. Zwolińska, *Doświadczenie wojny w wybranych dramatach radiowych autorów polskiej szkoły słuchowisk*. W zb.: *Ślady II wojny światowej i Zagłady w najnowszej literaturze polskiej*. Wśród kilkudziesięciu słuchowisk omówionych przez autorkę żadne nie dotyczy losu żydowskich ofiar Zagłady.

¹² Łysak, *op. cit.*, s. 544.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ W Polsce socjalistycznej nie ma Żydów *versus* w Polsce socjalistycznej są Żydzi i należy pozwolić im wyjechać. Obie zideologizowane postawy uwzględni G. Niziołek w swojej analizie przedstawień teatralnych o Zagładzie w wczesnym okresie istnienia PRL (*Zbędny Żyd i karzący piorun*. W: *Polski teatr Zagłady*. Warszawa 2013). Zob. też artykuły S. Buryły *Powojenne losy Żydów oraz Polscy Żydzi a państwo socjalistyczne* ze zbioru *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* (Red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak. Wyd. 2, popr. Warszawa 2016).

¹⁵ Łysak, *op. cit.*, s. 552. Figura żydowskiego dziecka (porzuconego, osieroconego, samotnego, cierpiącego, zabitego, ratowanego, przechowywanego, „przysposobionego”, ocalałego) to po 1989 roku jeden z najważniejszych motywów w słuchowisku radiowym o Zagładzie – zob. Bachura-Wojtasik, Matusiak, *op. cit.*, s. 49–59.

¹⁶ Łysak, *op. cit.*, s. 552.

2

Ida Fink urodziła się w 1921 roku w Zbarażu, który w swoich utworach nazywała po prostu „miastem” lub „miasteczkiem Z.” Za domem jej rodziców płynęła rzeka Gniezna, o której mówiła po prostu „rzeka”, a czasem „rzeczulka”. Miasto pozostało dla niej na zawsze piękne, rzeka – mała, swojska, rodzinna, bo przepływała pod samym domem Ludwika i Franciszki Landauów. Panieńskim nazwiskiem pisarka posługiwała się do roku 1948, kiedy wyszła za Brunona Finka, w czasie okupacji jednak wielokrotnie je zmieniała (na polskie, zmyślane), by ocalić życie. Po maturze, którą zdała w 1938 roku, wyjechała do Lwowa i przez trzy lata studiowała tam pianistykę. Po wybuchu wojny sowiecko-niemieckiej Fink wróciła do rodzinnego miasta, gdzie od 2 VII 1941 Niemcy w kolejnych pogromach zabijali Żydów (miejscowych i przesiedlonych z okolicznych wsi) lub wywozili ich na śmierć do obozu koncentracyjnego w Bełżcu, potem zaś także do mniejszych obozów w Podwołyckach, Kamionku i Hłuboczku¹⁷. W roku 1942 w Zbarażu powstało getto otwarte, w którym następnego roku rozstrzelali oni prawie 1500 ludzi – w mieście żyło wtedy niecałe 10 tysięcy mieszkańców. Jak podaje Łukasz Kordowski: „Szacuje się, że ze wszystkich osób pochodzenia żydowskiego żyjących w Zbarażu przed wojną Holocaust przetrwało zaledwie 60 osób”¹⁸. Wydarzeniem, które na zawsze określiło świadomość przyszłej pisarki, była egzekucja wspomniana przez nią w *Skrawku czasu*, do której doszło pod pretekstem zaciągu żydowskich mieszkańców Zbaraża na roboty. Kazano im zebrać się na rynku, dokąd razem z młodszą siostrą udała się również 20-letnia Ida. Poranek tego dnia był piękny, dziewczęta instynktownie poszły tyłami miasta, nad rzekę, przeszły przez most, ale kiedy zza węgła domu dostrzegły „czerni tłum”, przstraszyły się i uciekły na Górę Zamkową, skąd obserwowały miasto (O 13). Tego dnia 70 wyselekcjonowanych Żydów (oraz rabina) wywieziono do pobliskiego lasu i rozstrzelano. Fink wspominać będzie jeszcze kilka podobnych „akcji”, przeprowadzonych do czasu utworzenia w Zbarażu getta, dokąd zmuszona była przenieść się także rodzina pisarki, a ich literackie reminiscencje znajdujemy zarówno w jej opowiadaniach, jak i dramatach¹⁹.

Fink ocalała z Zagłady dzięki ojcu, który dowiedział się o możliwości wyjazdu młodych Polek i Ukrainek na roboty do Rzeszy, zdobył dla córek „aryjskie papiery” i pomógł im opuścić miasto (sam ocalał w wiejskich kryjówkach, wielokrotnie zmienianych). Historię ucieczki na zachód pod wymyślonym nazwiskiem Katarzyny Majewskiej, niebezpiecznych utarczek ze szmalcownikami, pomocy życzliwych Polaków, pracy w niemieckiej fabryce w Zagłębiu Ruhry, gdzie obie siostry zostały

¹⁷ Zob. Zbaraż. Hasło w: *The Yad Vashem Encyclopedia of the Ghettos during the Holocaust*. Ed. G. Miron, Sh. Shulhani. T. 2. Jerusalem 2009.

¹⁸ Ł. Kordowski, *Ślady i skrawki Idy Fink. Próba biografii*. „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” t. 8 (2018), s. 109.

¹⁹ Na stronie Ośrodka „Brama Grodzka” w Lublinie znajduje się dokładna informacja o pogromach w Zbarażu: 2 VII 1941 (16 osób; pogrom), 4 VII 1941 (25 osób; pogrom), 6 IX 1941 (70–75 osób), marzec lub kwiecień 1942 (około 600 osób), 30 IX 1942 (kilkadziesiąt osób), 21–22 X 1942 (około 130 osób), 7 IV 1943 (więcej niż 1000 osób, obok dworca kolejowego), 9 VI 1943 (550 osób) oraz 19 VI 1943 (150 osób). Pogrom opisany w *Skrawku czasu* jest prawdopodobnie wspomnieniem wydarzenia z 6 IX 1941.

zdemaskowane jako Żydówki, a potem w wiejskich gospodarstwach, skąd uciekły na południe Niemiec, opisała Fink w autobiograficznej powieści *Podróż*. Wynika z niej, że wobec ciągłego zagrożenia pisarka do perfekcji opanowała różne techniki aktorskie. Umiała zmieniać tożsamość, nazwisko, kolor włosów i ich uczesanie, styl ubioru, sposób mówienia i gestykulacji, nawet charakter. Bezpieczne interakcje z innymi kobietami zakładały odwagę, pewność siebie, również bezczelność. Udając polską chłopkę, Fink robiła zatem teatr, kiedy jednak po latach sięgnęła po dramaty, wybrała jego radiową odmianę, taką, która nie wymaga „rekwizytów i dekoracji”²⁰. Inscenizacja na zawsze kojarzyć się jej będzie z zagrożeniem, natomiast radiofonizacja – z bezpieczną kryjówką. W schronie słuchowiska bohaterowie *Stołu*, *Śladu*, a zwłaszcza *Opisu poranka* mają odwagę powiedzieć więcej o swoim doświadczeniu ofiar Zagłady niż narratorka żydowskich losów w opowiadaniach Fink.

Po powrocie do Polski pisarka wyszła za mąż i zaczęła pracować jako akompaniaturka. W roku 1957 z mężem i ojcem wyemigrowała do Izraela, gdzie mieszkali już niektórzy z jej ocalałych krewnych. O wyjeździe Fink i jej rodziny mógł zadecydować wzrost nastrojów antysemitycznych w Polsce, które przyniósł rok 1956, zazwyczaj kojarzony wyłącznie z polityczną odwilżą, a także zmiana frontu ideologicznego na szczytach władzy komunistycznej²¹. Zapytana w 2005 roku o główny powód emigracji, powiedziała o chęci połączenia się z rodziną. Bliscy pomogli jej rozpocząć nowe życie w Izraelu. W roku 1960 Fink zatrudniła się w instytucie Yad Vashem jako protokolantka wspomnień ofiar Zagłady i pracowała tam przez 11 lat. Kolejnych 20 spędziła w dziale muzycznym biblioteki Instytutu Goethego w Tel Aviwie. Przez prawie 40 lat publikowała niewiele i wyłącznie w czasopiśmie. Pisała po polsku, a jej utwory przekładane były na inne języki. Polska recepcja twórczości Fink na dobre rozpoczęła się od wydania *Śladów* w 1996 roku, ale należy pamiętać, że wcześniej Teatr Telewizji zrealizował wszystkie jednoaktówki²². W roku 2004 ukazały się *Odptywający ogród* oraz *Podróż*, wydana najpierw w Londynie w 1990 roku. Książkom poświęcono kilkadziesiąt recenzji, pisarka kilka razy przyjechała też do Polski i udzieliła znaczących wywiadów (nigdy jednak nie odwiedziła ukraińskiego Zbaraża, obawiając się tak bezpośredniej konfrontacji z przeszłością).

W przeprowadzanych z nią rozmowach stale powraca pytanie o poetykę jej opowiadań, która zaskoczyła krytyków. Jak większość twórców literatury holocaustowej, autorka za najważniejsze zadanie pisarskie uznała upamiętnienie ofiar

²⁰ I. Kieć, *Idy Fink droga do formy dramatycznej*. W zb.: *Teatr i dramaty polskiej emigracji 1939–1989*. Red. I. Kieć, D. Ratajczakowa, J. Wachowski. Poznań 1994, s. 212–213.

²¹ Jak podaje E. Gawron (*Powojenna emigracja Żydów z Polski. Przykład Krakowa*. W zb.: *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*. Red. F. Tych, M. Adamczyk-Garbowska. Lublin–Warszawa 2011), różne formy wrogości odnotowywano w tym czasie „na terenie skupisk żydowskich na Dolnym Śląsku”, gdzie mieszkała Fink. Zacierając różnice narodowościowe w państwie komunistycznym, władza nie zgadzała się na wyjazd Żydów z Polski. Według Kordowskiego (*op. cit.*, s. 114): „Wcześniej aż dziewięć razy odmawiano im wyjazdu, jako argument podając, że wszyscy lekarze, a więc również ojciec Idy Fink, są w Polsce niezwykle potrzebni”. Po roku 1956 liczba odrzuconych wniosków o zgodę na emigrację gwałtownie się zmniejszyła i rodzina Fink wyjechała z Polski.

²² Premiera *Stołu* w reżyserii K. Langa odbyła się w 1992 roku, a *Opisu poranka* oraz *Śladu* w reżyserii J. Buchwalda – w latach 1996 i 1998. Do inscenizacji sztuk w teatrze żywego planu nigdy nie doszło.

nazistowskiego ludobójstwa, stale jednak podkreślała ułomność pamięci własnej i innych świadków Zagłady. Pamięć tę porównywała do rumowiska, którego przeszukiwanie uczyniła swoim moralnym obowiązkiem. Według Krupy immanentną kategorią pisarstwa Fink jest pojęcie „śladu”, rozumianego jako „cecha pamięci” oraz „forma zapisu”²³:

Na najogólniejszym [...] poziomie cała twórczość pisarki staje się, po pierwsze, zapisem śladowej obecności przeszłości, która przechowana zostaje we wspomnieniach, a po drugie, czymś z gruntu fragmentarycznym, niepełnym²⁴.

Autorka *Skrawka czasu* odwoływała się do wspomnień własnych oraz członków swojej rodziny, przyjaciół i znajomych. Wpływ na jej twórczość mogły mieć również archiwa izraelskiego instytutu Yad Vashem, gdzie protokołowała w 1961 roku świadectwa ocalałych, w tym swojego ojca Ludwika Landaua i męża Brunona Finka, których relacje oddziaływały na kształt jej trzech opowiadań²⁵. Także *Stół*, w którym postacią kluczową jest (w domyśle) żydowski Prokurator przesłuchujący świadków zbrodni hitlerowskich, mógł być inspirowany działalnością pracowników instytutu dokumentujących historię ofiar Zagłady (to wyraźny refleks procesów zbrodniarzy niemieckich oskarżonych o zbrodnie przeciwko ludzkości, których udowodnienie bywało trudne na gruncie obowiązującego prawa). Fink nie tylko wygrzebywała z ruin pamięci własnej i cudzej imiona, miejsca, zdarzenia i sytuacje, ale też rekonstruowała momentalny stan umysłów ludzi zastraszonych, sterroryzowanych, prowadzonych na śmierć, a także kryjących się w schronach i umierających z rozpacz. Fragmentaryczna opowieść o człowieku poszczególnym, przeżywającym osobisty dramat w warunkach zbiorowej apokalipsy, powstawała równoległe do narracji wspólnotowo-heroicznej, która do lat sześćdziesiątych dominowała w utworach pisarzy żydowskich tworzących literaturę holocaustową.

Według Davida G. Roskiesa, badacza kultury żydowskiej w Europie Wschodniej, skupiona na upamiętnieniu ofiar Zagłady literatura holocaustowa rozwijała się w pięciu stadiach: „pamięci wojennej (1938–1945); pamięci zbiorowej (1945–1960); pamięci wypartej (1960–1978); pamięci zindywidualizowanej (1978–1991) i esencjalistycznej (od 1991 do dzisiaj)”²⁶. Sądzę, że twórczość Fink należy przypisać do trzech ostatnich stadiów literatury holocaustowej. Autorka *Śladów* była eksploratorką pamięci wypartej, zindywidualizowanej i esencjalistycznej, którą Roskies określił jako „rodzaj traumy zadanej ludzkiemu umysłowi”²⁷. Najpełniej trauma ta ujawnia się właśnie w dramatach autorki *Skrawka czasu*, stanowiących istotne poszerzenie pola jej literackiej ekspresji. Charakterystykę podstawowej strategii pisarskiej przyjętej przez Fink można znaleźć w jej rozmowie z Justyną Sobolewską z 2003 roku. Autorka posłużyła się w niej metaforą uchylonego okna:

Pewien poeta powiedział mi, że tak się nie pisze o okupacji. Mówił, że ja uchylam okno i zostawiam

²³ Krupa, *Ślady Holocaustu – immanentna kategoria prozy Idy Fink*, s. 166.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 172, przypis 20.

²⁶ D. G. Roskies, *Czym jest literatura Holocaustu?* W zb.: *Reprezentacje Holocaustu*. Wybór, oprac. J. Jarniewicz, M. Szuster. Kraków–Warszawa 2014, s. 27 (przeł. M. Adamczyk-Garbowska).

²⁷ *Ibidem*, s. 25.

małą szczelinę, przez którą patrzę na świat. A potem opowiadam o tym, co widzę, cichym głosem, szeptem. A przecież okno trzeba otworzyć na oścież i krzyzczeć!²⁸

Spojrzenie z okna – motyw często powracający w prozie Fink – sugeruje dystans, osobność i potrzebę obserwacji, a nie zaangażowania. Ewokuje również lęk przed tym, co dzieje się na zewnątrz. Pisarka ledwie uchyla okno, aby nie zostać zauważona i aby dołączyć do obserwowanych. Kadr jej spojrzenia – literacki kadr pamięci²⁹ – jest wąski, dlatego każdy szczegół pozostaje dla niej istotny i podlega interpretacji. O tym, co widzi, a także słyszy (doznania akustyczne są w jej opowiadaniach i dramatach równie ważne co wizualne), opowiada szeptem, tak jakby bała się zdradzić swoją obecność albo nie była zdolna do relacji wypowiedzianej pełnym głosem. Obie przyczyny „szepotu” napełniają ją długotrwałym afektem, który można nazwać w s t y d e m o c a l a ł e j. Sądzę, że właśnie ten afekt zdecydował o „dwuznaczności” jej alternatywnej narracji holocaustowej³⁰. „Któż w owych czasach miał cierpliwość do towarzyskich rozmów, do interesowania się cudzym losem! Byliśmy egoistami”, mówi narratorka w opowiadaniu *Zygmunt* (O 34), a rozpoznanie to stanie się głównym źródłem ironii w dziele Fink. Nazywam ją ironią położeni a³¹, mając na myśli zarówno położenie, w jakim podczas okupacji znalazła się pisarka, jak i to, które przyjęła po wojnie, podejmując wysiłek upamiętnienia żydowskich ofiar wobec dominujących form narracji o Zagładzie.

W opowiadaniu będącym kontynuacją *Skrawka czasu* narratorka opisuje taką sytuację:

Siedzę na ławce, w rękę trzymam kawał gliniastego chleba, świeczka dogorywa, kobiecy krzyk i zaciśnięte na ramieniu palce.

[...]

Przyłgnęłam do szyby, miałam nadzieję, że to nocny ptak, rozpląszczyłam na szybie twarz, zwilgotniała od potu.

[...]

Najpierw – a wszystko w sekundzie – ujrzałam ramię odziane w barchan i palce wpięte w ramię, mocne, zaciśnięte, a potem (wszystko w sekundzie) starcza twarz Perli-rybiarki, znanej w miasteczku wariatki, która za uzbierane zebraniem pieniądze kupowała ryby i wrzucała je do stawu. Nikt nigdy nie słyszał jej głosu, była milcząca jak ryba. Ale teraz wołała. Wołała głośno, że nie chce iść na rozstrzał, wyraźnie wymawiała to trudne słowo, poprawną dykcją, zgłoska po zgłosce. W ostatniej chwili rozum wrócił i język.

Kiedy wołanie ustało i na powrót zrobiła się cisza, usiadłam znów na ławce i małymi kęsami żułam gliniasty chleb, rodzinną porcję na najbliższe dni. [*Drugi skrawek czasu*, O 78–79]

Obserwatorów ukrytych za szybami autorka w dalszej części tego samego opowiadania nazwie „ocalonymi do następnego razu” (O 81) i jest to najbardziej adekwatna z formuł, jakie stosowała ona wobec żydowskich świadków Zagłady.

²⁸ *Piszę szeptem*. Z I. Fink rozmawia J. Sobolewska. „Gazeta Wyborcza” 2003, nr z 12 V.

²⁹ M. Zalewski (*Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Gdańsk 2004, s. 38) nazywa taki kadr „portretem chwili”, a określenie to wyjątkowo dobrze oddaje założenia poetyki opowiadań Fink.

³⁰ Zob. Roskies, *loc. cit.*: „Dwie odrębne i równoległe obowiązujące narracje nie mogły się utrzymać w zbiorowej pamięci o Holokauście – jedna wspólna i heroiczna, druga indywidualna i dwuznaczna”.

³¹ Zob. P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*. New York 1980. Cyt. jw., s. 16.

Po ukazaniu się *Skrawka czasu*, emigracyjnego wyboru opowiadań, Maryla Hopfinger pisała:

Proza Idy Fink wprowadza czytelnika w świat w pełni ustabilizowany i uporządkowany. Jest to świat, w którym naturalne prawo ludzi do życia zostało unieważnione. W zamian za nie wprowadzone zostało inne prawo podstawowe i główne: prawo nakazanego umierania. [...] To jest świat p o w y r o k u i nikt nie podnosi jego prawomocności, nie neguje jego przesłanek, dowodów ani procedury. Albowiem pod dyktatem przemocy byłoby to bez znaczenia. Albowiem pod dyktatem przemocy liczy się pragmatyka trwania i – być może przetrwania³².

W wywiadzie udzielonym Rucie Pragier, znanej dziennikarce żydowskiego pochodzenia, Fink tak scharakteryzowała swoją postawę wobec świata „ustabilizowanego i uporządkowanego” według „prawa nakazowego umierania”:

Nie piszę o oku cyklonu, tylko o tym, co dzieje się obok, jest jakby po drodze, ale decyduje o losach człowieka, o którym piszę. W centrum moich opowiadań jest zawsze pojedynczy człowiek³³.

Jak zauważa Roskies, „okiem cyklonu” w literaturze holocaustowej jest Auschwitz, który stał się „naczelną metaforą Zagłady”:

Żydzi – stłoczeni w bydłych wagonach na początku podróży i przemienieni w masę sinych ciał wyciągniętych z komór u jej kresu – przestali być nośnikami odrębnej tożsamości kulturowej. Stali się „nieznanymi” ofiarami drugiej wojny światowej. Wraz z dziesiątkami tysięcy punkcików na mapie Holocaustu zredukowanych do jednego; z całym osobistym dobytkiem zagrabionym lub zniszczonym po przybyciu do Auschwitz; i wraz ze wszystkimi więźniami – mężczyznami i kobietami, Cyganami i Żydami, kapo i muzułmanami i ubranymi w identyczne pasiaki, pojawiła się oficjalna narracja o bezgranicznym cierpieniu³⁴.

Auschwitz nie występuje w prozie autorki *Śladów* ani jako realne miejsce, ani jako metafora Holocaustu. Fink uniknęła obozu koncentracyjnego, a pisząc swoje opowiadania, przechodzi niejako „obok” epicentrum Zagłady. Znała losy i przeżycia więźniów obozów śmierci, przede wszystkim Bełżca, do którego trafiali zbarascy Żydzi w ramach tzw. Aktion Reinhardt, ale dała im wyraz zaledwie w kilku utworach (*Dłoń*, *Zmartwychwstanie piekarza*, *Nocne wariacje na temat*). Charakterystyczne, że nawet w nich znakiem Zagłady nie są bydły wagon, komora gazowa czy krematorium, tylko beczka po wapnie, w której Niemcy zamęczyli piekarza Weiskranza (*Zmartwychwstanie piekarza*). Beczka to tradycyjne narzędzie prześladowania Żydów, wystarczy przypomnieć wodewil Alojzego Żółkowskiego z 1918 roku z antysemicką piosenką w scenie 8³⁵ czy opowieść Marka Edelmana z reportażu Han-

³² M. Hopfinger, *Wrzesień – pora umierania*. (O prozie Idy Fink). „Krytyka” 1991, nr 34/35, s. 335. Podkreśl. J. K.

³³ *Cenne ziarna prawdy*. Z I. Fink rozmawia R. Pragier. „Midrasz” 1998, nr 7/8, s. 67.

³⁴ Roskies, *op. cit.*, s. 23.

³⁵ A. Żółkowski, *Żyd w beczce. Wodewil w jednym akcie*. Chicago 1918. Na stronie: https://kpbc.umk.pl/Content/223115/ArchEmig_POPC_009_014_06_HD_011.pdf (data dostępu: 25 VIII 2023). Zob. *ibidem*, s. 9–10:

O czemuż mi się nie zdarza
Około beczki pracować,
W którą bym łotra lichwiarza
Mógł do Gródka zapakować.
[.....]
By wygubić lichwiarskie plemie,
Beczek by nam nie starczyło...

ny Krall o starym Żydzie wepchniętym na beczkę przez dwóch niemieckich oficerów³⁶. Fakt, że to właśnie tragiczny epizod z beczką utrwala Fink jako „przemysłny sposób” uśmiercania Żydów w obozie koncentracyjnym (*Zmartwychwstanie piekarza*, Ś 43), nie jest przypadkowy. Wynika on, jak sądzę, z niezgody pisarki na Auschwitz jako system terroru, który odbiera Żydom zdecydowanie więcej niż godność pełnoprawnych obywateli, traconą przez nich w wyniku „kadrowania” przedwojennych społeczeństw, czyli dzielenia ich na „swoich” i „obcych”³⁷.

Fink pozostaje przede wszystkim świadkiem losów ofiar niemieckich pogromów na polskich Kresach, jej opowieść zaś nie jest „obozowa”, tylko „gettowa”, a więc ciągle mieści się w ramach przedwojennego antysemityzmu. Pisarka rozumie, że „czas stary” (*Drugi skrawek czasu*, O 75) – ten, w którym jej ojciec prowadził w Zbarażu praktykę lekarską, ona zaś we Lwowie studiowała pianistykę, ale także czas, kiedy Żydzi narażeni byli na różnego rodzaju wykluczenia czy nawet represje – właśnie minął. Zaczął się „czas nowy”, w którym ci sami Żydzi nie przestali być obiektem antysemickich zachowań niektórych sąsiadów polskich czy ukraińskich, przestali natomiast być ludźmi. Bohaterami swoich utworów czyni więc pisarka zawsze indywidualne osoby, kobiety i mężczyźni, którzy mierzą się z sytuacją masowej eksterminacji Żydów z jednej strony i wzmożonego antysemityzmu z drugiej. Nigdy wszakże nie są bezosobowym „przedmiotem” Zagłady. Próbkę stylu Fink przynosi najbardziej znane opowiadanie zatytułowane *Skrawek czasu*. Oprócz opisu idyllicznego poranka, który zapowiadał wspaniałą letni dzień, a przyniósł masową egzekucję, pojawia się tam motyw śmierci Dawida, kuzyna pisarki. Dawid także udał się na wezwanie Niemców, ale przyjaciel rodziny zawrócił go z drogi i ukrył w pokoju zamkniętym na klucz. Chłopiec opuścił jednak kryjówkę, poszedł na rynek i został schwytyany przez Niemców, potem zaś zastrzelony przez nich w pobliskim lesie. Oto jak narratorka – która sama uniknęła śmierci – komentuje zachowanie Dawida:

Domyśli, że powodem opuszczenia kryjówki była obawa przed rewizją mieszkańców, nie wydają mi się słuszne. To niecierpliwość serca, drżenie nerwów, ciężar samotności skazały go na zagładę razem z pierwszymi ofiarami miasta. [O 16]

Świadomie posługując się anachronicznym stylem literatury, którą Fink pochłaniała w młodości (a nawet uprawiała – „niecierpliwość serca, drżenie nerwów, ciężar samotności” brzmi jak fraza z jej zaginionego wiersza)³⁸, obnaża miałość

³⁶ H. Krall, *Zdążyć przed Panem Bogiem*. W: *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*. Wstęp M. Szczygieł. Kraków 2017. Zob. *ibidem*, s. 44: „Widziałem kiedyś na Żelaznej zbiegowisko. Ludzie tłoczyli się na ulicy dookoła beczki – zwyczajnej drewnianej beczki, na której stał Żyd. Był stary, niski i miał długą brodę.

Przy nim stało dwóch niemieckich oficerów. (Dwóch pięknych, rosyłych mężczyzn przy małym, zgarbionym Żydzie). I ci Niemcy wielkimi krawieckimi nożycami obcinali Żydowi po kawałeczku jego długą brodę, zaśmiewając się do rozpuku”.

³⁷ O „kadrowaniu” przedwojennych społeczeństw jako sposobie pozbawiania Żydów prawa do bycia obywatelami, pisze A. Dąkuszka (*Ludzie nieznacznici doświadczają przemocy II wojny. O potrzebie badania świadectw bezsilności*. „Teksty Drugie” 2020, nr 3, s. 40).

³⁸ Zob. I. Fink, *Blizna pamięci*. Rozmowę przeprowadził S. Beres. „Kresy” 2005, nr 4, s. 134.

jakiejkolwiek literaturyzacji Zagłady³⁹, jednocześnie odpowiedzialność za śmierć młodego Żyda przerzucając na ofiarę. Pulchny, niezdamny Dawid uległ przecież ludzkim odruchom, które ściągnęły na niego nieszczęście. Właśnie tak w prozie Fink działa ironia położenia. Jej efektem jest charakterystyczne „tapnięcie”, polegające na „zakłóceniu czytelniczego oczekiwania na uspokajającą wzniosłość”⁴⁰, a celem zasadniczym wyrażenie niezgody na eksterminację człowieczeństwa Żydów, które zawiera się w ich straumatyzowanej strukturze psychicznej i umysłowej. Wobec ekstremalnego zagrożenia bohaterowie Fink nie tylko doświadczają „absolutnej samotności i egzystencjalnej rozpacz ofiar”⁴¹, ale też przeżywają dramaty natury uczuciowej czy nawet erotycznej, co ukazuje polsko-izraelsko-brytyjski film *Wiosna 1941* w reżyserii Uriego Barbasha, zrealizowany w 2008 roku na podstawie kilku opowiadań pisarki. Wyrazem przynależności do gatunku ludzkiego są także lekkomyślność, bezradność, bierność, zazdrość, wstyd i przede wszystkim strach, który bohaterce *Stołu* w dniu żydowskiego pogromu każe uciec na strych:

Tam było okienko, wyjrzałam przez nie. Widziałam, jak ulicami Różana, Kwiatowa, Piękną, Miciewiczza ciągną ludzi w kierunku placu. Patrzyłam przez okienko. Nagle zauważyłam, że do sąsiedniego domu wchodzi dwaj esesmani. Chwilę pobyli w środku, potem wyszli. Wyprowadzili starsze małżeństwo Weintalów. Pani Weintal płakała. To widziałam. To byli starsi ludzie. Mieli sklep papirniczy. Ci dwaj kazali im stanąć pod ścianą domu, twarzą do muru, i potem ich zastrzelili. [Ś 184]

Znakiem człowieczeństwa ofiar Zagłady będzie także ich tragiczne poczucie moralnej klęski.

3

Jak pisze Aránzazu Calderón Puerta:

Fink unika dwóch pułapek charakterystycznych dla polskiego myślenia o Holocaustu: przedwczesnego uznania niewyraźności losu ofiar oraz fałszywej uniwersalizacji ich doświadczenia⁴².

Utrzymany w konwencji dramatu fonicznego *Opis poranka* potwierdza tę tezę, choć zarazem jej zaprzecza. Jest to dramat, w którym mowa dwojga bezimiennych bohaterów oddala ich od przeżywanej tragedii lub gwałtownie do niej przybliża. Natomiast przedstawione w nim doświadczenie, właśnie dlatego, że jest uniwersalne, odgrywa tak ważną rolę w zachowaniu człowieczeństwa „młodej kobiety” i „młodego mężczyzny” (Ś 120). Akcja rozgrywa się na strychu chłopskiej stodoły, gdzie podczas okupacji ukrywa się żydowskie małżeństwo. „Przechowuje” ich polska rodzina. Mężczyzna wspomina o gospodarzu, który przynosi im chleb i mleko, o gospodyni, która rano wypuszcza kury z komórki, a także o dzieciach, które z troski o bezpieczeństwo wszystkich nic nie wiedzą o ludziach na strychu. Żeby się nie ujawnić, małżeństwo od wielu miesięcy nie wychodzi na dwór. Jedyny kontakt ze światem zapewnia im szpara w desce, przez którą wpada odrobina światła

³⁹ Zob. Krupa, *Ślady Holocaustu – immanentna kategoria prozy Idy Fink*, s. 176.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 179.

⁴¹ A. Calderón Puerta, *Doświadczenie wykluczenia widziane od środka*. „Skrawek czasu” *Idy Fink i jego polska recepcja*. „Pamiętnik Literacki” 2015, z. 3, s. 75.

⁴² *Ibidem*, s. 74.

i świeżego powietrza. Przez szparę, jeśli przytknąć do niej oko, widać też część podwórka. Kobieta cały czas spędza na sienniku, przy ścianie dyżuruje Mężczyzna – wypatrując i nasłuchując.

Sposób, w jaki Fink mierzy się w swojej prozie z doświadczeniem Zagłady, Marek Wilczyński nazwał „poetyką sceptycznego świadectwa” – świadectwa, ponieważ twórczość Fink cechuje „mimetyczna konwencja fikcjonalnego realizmu czy reportażu”; sceptycznego, bo konwencji tej stale towarzyszy „świadomość narracyjnej bezsilności wobec wydarzeń nie do opisanego”⁴³. Wielosłowie poszerza przestrzeń znanego, w której gubi się to, co dotychczas było nieznanne i przekraczało możliwości literackiej reprezentacji. Żeby to, co się gubi, jednak ukazać, potrzebne są słowa jak błysk flesza, które nie tyle opisują, ile na moment wydobywają z ciemności. Ujawnienie takie dokonuje się nie wprost. Zdaniem badacza pisarka „często unika bezpośredniej konfrontacji ze śmiercią i woli *understatement*: aluzję, implikację, komunikat nie wprost”⁴⁴. Tak dzieje się też w sztuce Fink, lecz tylko do momentu, kiedy głosem dominującym stanie się głos Kobiety. Początkowo relację Mężczyzny cechuje nudne wielosłowie:

Świta. Podwórce jest jeszcze puste. Poczekam na kury. Polubiłem te kury. Bardzo wesołe. Gdaczące. Zwłaszcza ta jedna, pstrokata. Chociaż i czubotka jest miła. Tak. Właśnie miła. Znam wszystkie kury. Kura kurze nierówna. [Ś 120]

Ale gdy pada pierwszy strzał, mowa Mężczyzny dynamizuje się i zamiast monotonna wyliczeń pojawiają się pytania i domysły:

(*zrywa się, przykłada oko do szpary*) Ktoś strzelił. Kto? Gdzie? Do kogo? Gospodarz wybiegł z chaty. Zapina spodnie. To jednak niedziela, ma na sobie sztuczne spodnie. A może jakieś święto... [Ś 123–124]

Kiedy padają kolejne strzały, relacja staje się jeszcze bardziej dynamiczna, a obraz działających na zewnątrz ludzi podlega gorączkowej interpretacji:

Gospodarz wraca. Kopie nogą kamień. Jest zły. Spluwa. Patrzy... Patrzy na nasz strych. Stoi i patrzy na nasz strych. Spluwa... Spluwa. Gospodyni podeszła do niego, powiedział jej coś. Przeżegnała się. To znaczy, że kogoś zabili. Słyszysz? Zabili! Są blisko. [Ś 125]

Właśnie w ten sposób bohater próbuje dociec sensu zdarzeń na zewnątrz. Nic więcej powiedzieć nie może i nie potrafi, choć to wystarcza, by w nagłym błysku zrozumienia dotknąć prawdy, jaką jest śmierć chłopów zabijanych w pobliskiej wsi. „Przeżegnała się. To znaczy, że kogoś zabili”, powie w pewnej chwili, rozszyfrowując znany mu kod kulturowy katolickich gospodarzy (Ś 125). Relacja Mężczyzny to teatralny wariant narracji świadka, występujący w opowiadaniach Fink. Zarazem jednak stanowi on istotę poetyki dramatu fonicznego: oto postać relacjonuje to, czego słuchacz radiowy zobaczyć nie może, choć zarazem słyszy wszystko, co dobiega do uszu bohatera. W realizacji radiowej *Opisu poranka* autorstwa Janusza Kukuły trzy plany dźwiękowe odpowiadają trzem planom dramatu Kobiety i Mężczyzny. Słyszymy świat na zewnątrz kryjówki, skąd dobiegają odgłosy natury

⁴³ M. Wilczyński, *Najmniej słów. Doświadczenie Zagłady w prozie Idy Fink*. W zb.: *Wojna i post-pamięć*. Red. Z. Majchrowski, W. Owczarski. Gdańsk 2011, s. 139.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 136.

i strzały niosące ludziom śmierć; stanowiska przy drewnianej ścianie, skąd słycać monotonna relację Mężczyzny; kąta z siennikiem, na którym leży prawie milcząca Kobieta. Mężczyzna mówi, a Kobieta słucha, by z wysiłkiem reagować na jego słowa i w końcu odważyć się na własną narrację. Narracja ta nie jest relacją zaniepokojonego i nie całkiem świadomego świadka, ale bolesnym wspomnieniem ocalonej, która dźwiga bagaż poczucia winy.

Gatunek dramatyczny w literaturze holocaustowej pojawia się rzadko. Według Bercela Langa przyczyną tego jest „rola »spektaklu« w reprezentacji dramatycznej – w wizualnym przedstawieniu zdarzeń, które, zważywszy na niezwykle charakter nazistowskiego ludobójstwa, mogłyby być odegrane tylko w sposób pośredni lub przez niedomówienie”⁴⁵. W spektaklu rzeczywiście znikają „dystans i oddzielenie”⁴⁶, które w dziele literackim zapewnia narrator, w filmie zaś kamera. Poetyka dramatycznej retrospekcji, czyli narracji wewnętrznej, do pewnego stopnia pozwala zbudować taki dystans, choć jej słuchowiskowa realizacja efekt ten wybitnie osłabia czy nawet niweluje. Poprzez dynamiczną kompozycję głosów i dźwięków percypujemy stan bohaterów silniej niż za sprawą obrazów, a decyduje o tym imaginacyjny charakter odbioru słuchowiska. „Wiadomo, że płacz działa silniej, gdy się go słyszy, niż gdy się go widzi”, pisał przed wojną w rozprawie na temat percepcji teatru fonicznego Leopold Blaustein, fenomenolog i psycholog⁴⁷. Wszystkie swoje dramaty autorka *Śladów* oparła na sprzecznym dążeniu do oddzielenia się od ofiar Zagłady i wejścia z nimi w bliski, intymny kontakt. W *Stole* retrospekcja przybiera fabularny kształt przesłuchania czterech Żydów, którzy uniknęli śmierci podczas niemieckiego pogromu (reminiscencja jednej z „akcji” w Zbarażu). Mimo że dokonana tego dnia zbrodnia była ewidentna, przesłuchiwanym nie są w stanie ustalić spójnej wersji wydarzeń i dostarczyć Prokuratorowi niezbitych dowodów zbrodni popełnionych przez gestapowców na miejskim rynku i w pobliskim lesie. Mogą natomiast mówić o swoim przeżyciu, a ich świadectwo zostaje wysłuchane, czyli – w przypadku słuchaczy słuchowiska – uobecnione za sprawą bezpośrednich wrażeń, które wywołuje ich głos. Wrażenie słuchowe odbiorców dzieła radiowego ocala ofiary Zagłady, tak jak wrażenie Kobiety II, która w *Stole* słyszała głos dowódcy gestapowców, a potem jego grę na skrzypcach, przypuszczalnie ocaliło go przed oskarżeniem o udział w rozstrzeliwaniu Żydów w lesie. Pisarka nawet katów nie wyklucza z grona ludzi.

Z kolei w *Śladzie* młoda Żydówka szuka po wojnie swojej młodszej siostry, która ukrywała się na strychu w polskim gospodarstwie, przeżyła, ale zniknęła. Ze skrawków wspomnień udaje się jej zrekonstruować zarys dramatu, którego mogła doświadczyć siostra – ocalona przez Polaków pod przybranym nazwiskiem, lecz wciągnięta w zabroniony romans z gospodarzem, nawet macierzyństwo, które być może stało się przyczyną jej powojennego milczenia. Fink nie oddaje głosu nieobecnej Mili, pozwala natomiast mówić obecnej, 22-letniej kobiecie, która swoimi emocjami (niezwykle subtelna kreacja Karoliny Gruszki w słuchowisku Kukuły) wy-

⁴⁵ B. Lang, *Przedstawianie zła. Etyczna treść a literacka forma*. W zb.: *Reprezentacje Holocaustu*, s. 52 (przeł. A. Ziębińska-Witek).

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*. Warszawa 1938, s. 34.

pełnia pustkę po siostrze. Podobieństwo obu, z pozoru tak różnych sztuk zasadza się na pokrewnej kompozycji głosów. Przypisana basowi, wielokrotnie powtarzana struktura melodyczna (a w istocie dramatyczna) polega w *Stole* na ciągłym odwoływaniu się Prokuratora do pamięci i spostrzegawczości przesłuchiwanym:

Więc pan przypomina sobie dokładnie, że tam był stół. [Ś 170]

Więc pani widziała, jak dwaj esesmani wyprowadzili małżeństwo [...]. [Ś 185]

Ale pan nie widział na własne oczy żadnego morderstwa? Czy może pan powiedzieć: widziałem na własne oczy, jak ten a ten zastrzelił tego a tego? [Ś 199]

Którzy gestapowcy byli tego dnia w budynku? [Ś 200]

W *Śladzie* pytania sześciu postaciom dramatu zadaje dociekliwa Kobieta I. Bohaterka nie tylko pyta, lecz także rekapitułuje swoje dotychczasowe ustalenia na temat poszukiwanej siostry i porównuje poznane wersje wydarzeń przedstawiane przez różnych ludzi. Namawia ich do wypowiedzi i mozolnie zbiera informacje o zaginionej. Oba dramaty odbijają się w sobie jak w lustrze: w *Stole* bohaterowie mówią chętnie, ale ich relacje rozczarowują Prokuratora, natomiast w *Śladzie* bohaterów trzeba nakłaniać do wspomnień, lecz każde ich słowo stanowi ważny element rekonstruowanej historii. Dwa odnalezione przez Kobietę I ślady liczą się szczególnie. Pierwszym są skrawki listów, w których zachował się autentyczny styl pisma zaginionej, drugim – świadectwo Durnego Jasia, który na własne oczy ją widział. Bohaterka nazwie je śladem „żywym”, bo utrwalonym w pamięci świadka. Jego świadectwo, może z powodu upośledzenia, jest całkowicie wolne od uprzedzeń, lęków i poczucia winy, wyczuwalnego w kwestiach pozostałych postaci. Durny Jasio dostrzegł ukrywającą się Żydówkę i powiedział o tym innemu chłopu, który doniósł na nią do Niemców. „No, wygadało mi się”, mówi mężczyzna z rozbrajającą szczerością, a potem zapewnia, że dziewczyny Niemcy jednak nie znaleźli (Ś 162). Widział ją później z dzieckiem na ręku, gdy wsiadała do pociągu. Kwestie Durnego Jasia są klasyczną retrospekcją, w której ważną rolę odgrywają wypowiedzi przez postać przytaczane. Jej radiowa interpretacja to dla słuchaczy trudne doświadczenie. Grający chłopca Łukasz Lewandowski zacina się, jąka, wręcz rzezi: dźwięki grzęzną mu w gardle, nie dają się wyartykułować. Dramat zaginionej Żydówki dosłownie wydobywa się z trzewi świadka jej wojennych losów i w końcu układa w czytelny komunikat, który jednak rozczarowuje Kobietę I:

To bardzo dziwne, ale właśnie teraz, kiedy odnalazłam żywy ślad, wydaje mi się, że jej nigdy nie odnajdę... że ona mnie nie szuka... nie będzie szukała... Że ona nie chce. [Ś 167]

Dziwność ta w radiowej sztuce Fink przeważa nad tragicznością i rodzi efekt ironii.

Zdialogizowana retrospekcja w *Opisie poranka* ujawnia indywidualny dramat dwójga ukrywających się Żydów, wyłowiony z otchłani masowej tragedii, jaką była Zagłada. „Przerażenie odbiera bohaterom Idy Fink zdolność mówienia”, napisała Izolda Kiec. „Tak jakby zamknięcie ich w słowach potwierdzało prawdziwość tego,

co zdawało się być niemożliwe [...]”⁴⁸. Wypowiedzenie doświadczenia nadaje mu cechy bytu, który jest tragiczny, ale tylko dzięki słowu może zostać rozpoznany w całej komplikacji psychologicznej i etycznej. Kiec wylicza kilka przyczyn „okupacyjnego ściszenia głosu” w utworach Fink. Pierwsza to żydowski „strach przed dekonspiracją”, druga – żydowskie „skazanie na odosobnienie”⁴⁹. Żydzi milczą, by nie zdradzić swojej tożsamości lub swojej obecności. Bohaterka *Opisu poranka* milczy jednak z jeszcze innego powodu, by w pewnym momencie przemówić głosem, którego nie słycać w opowiadaniach Fink.

Dramat składa się z pięciu krótkich scen dialogowych, których akcja toczy się nad ranem w ciągu trzech dni. Mężczyzna czuwa przy Kobiecie i reaguje na jej przebudzenie. Kobieta z trudem wraca do rzeczywistości i łatwo zasypia. Dla Mężczyzny sen żony jest zwiastunem śmierci, dlatego stara się ją z niego wyprowadzać, tak jak Orfeusz wyprowadzał z Hadesu Eurydykę. W powojennym dramacie Świrszczyńskiej zatytułowanym właśnie *Orfeusz* Eurydyka niechętnie podąża za mężem, gdyż w śmierci znalazła ukojenie⁵⁰. Odwrócony wzór mitologiczny symbolizował stan, który w *Opisie poranka* znalazł realistyczną i psychologiczną motywację. Mężczyzna wierzy, że słowa mogą uchronić ich od szaleństwa, zakorzeniają bowiem w przeszłości, kiedy Żydzi nie zostali wyłączeni ze wspólnoty innych narodów europejskich i poddani „prawu nakazanego umierania”⁵¹. Zgodnie z najstarszą tradycją żydowską to w słowach utrwalających tożsamość szuka ocalenia. Żeby pokonać własną bezsenność, Mężczyzna wylicza na głos nazwiska uczniów, których przed wojną uczył, rekonstruuje łaciński pamiętnik Juliusza Cezara *De bello Gallico*, przypomina sobie polskie przysłowia niczym żydowską „dobrą lekcję”⁵². Żeby natomiast pokonać śmiertelną senność żony, próbuje układać na głos powieść. Jeden z jej rozdziałów rozpoczyna się „opisem poranka i przyjazdem Sally Brown do wuja” (*Opis poranka*, Ś 133), co jest aluzją do realistycznych powieści angielskich (w stylu Jane Austen) i przypomina romanse czytane przez bohaterkę opowiadania *Sabina pod workami*, która nie uniknęła rozstrzelania w lesie. „Zapowiada się piękny dzień, słońce wstaje nad lasem, rosa na trawie”, powtarza Mężczyzna, by fikcją kiczowatego opisu zająć umysł Kobiety (Ś 127). Do pewnego stopnia sam ulega sile uruchomionej narracji, z zapamiętaniem wymyślając synonimy (w jego powieści rosa „błyszczycy, skrzy się, mieni..., perli...” (Ś 127)) i wstydząc się tego przed żoną. Kobieta w mowie męża, który za wszelką cenę próbuje stworzyć obraz wolny od śmierci, od początku czuje fałsz. Gdy do opisu niedzielnego poranka wdziera się odgłos strzałów, Mężczyzna jąka się, pyta, wreszcie milknie, podczas gdy ona stwierdza wprost: „Strzelają do ludzi. Normalna rzecz” (Ś 125). Realizm reakcji Kobiety jest porażający, ale adekwatny.

48 Kiec, *op. cit.*, s. 209.

49 *Ibidem*.

50 E. Guderian-Czaplińska, *Teoria (i praktyka) śmiechu. Dramaty Anny Świrszczyńskiej*. Wstęp w: A. Świrszczyńska, *Orfeusz. Dramaty*. Wybór, wstęp E. Guderian-Czaplińska. Oprac. tekstów M. Kozyra. Warszawa 2013, s. 20.

51 Hopfinger, *Wrzesień – pora umierania*, s. 335.

52 *Lekach tow* (hebr. 'dobra lekcja') to antologia wybranych, nieskomplikowanych fragmentów z *Talmudu* wraz z komentarzami.

Zaznaczone w didaskaliach, zmienne wartości emocjonalno-intonacyjne głosów obojga bohaterów („ironicznie”, „nerwowo”, „z uporem”, „z wyrzutem”, „po dłuższym milczeniu”, Ś 126–128) świetnie wyrażają stan ich umysłów, falowanie nastrojów i zmianę charakteru relacji. Fink nie dlatego jednak różnicuje brzmieniowy walor poszczególnych kwestii, gdyż sięgnęła po formę dramatu fonicznego. Wybrała raczej tę formę, bo pozwala ona precyzyjnie wyrazić emocjonalną głębię ich doświadczenia, a nawet bytu⁵³. Kobieta wciąż zasypia i uporczywie milczy, ponieważ straciła córeczkę i właśnie historia tego zdarzenia powoli wyłania się z ich dialogów. Dziecko zostało zamordowane przez niemieckiego żandarma podczas wyprowadzania Żydów z miasta. Wspomnienie jego śmierci odbiera Kobiecie chęć do życia, z czym Mężczyzna nie może się pogodzić i stale upomina żonę, by nie wracała pamięcią do przeszłości. Powinna tylko mówić, ale nie o tym, co wypełnia jej pamięć. „To jest obrona”, powtarza (Ś 123). „Milczenie to nasz wróg. Milczenie oznacza inwazję myśli”, przekonuje (Ś 124). Kobieta ignoruje jednak to *ostinato* i poddaje się wspomnieniom, uwalniając zagłuszany głos jak zakazaną melodię, której Karolina Gruszka – aktora grająca także w tym słuchowisku Kukuley – nadała brzmienie zarazem delikatne i tragiczne⁵⁴. Bohater opowiadania *Zygmunt*, pianista, pracuje za miastem przy niwelacji terenu na lotnisko. Po powrocie gra na fortepianie. Wcześniej, jak zaznacza narratorka, robił to „bez – jak to mówią – serca” (Ś 24), teraz jego muzyka była „czysta, przejmująca do głębi serca” (Ś 26), płynęła bowiem z dna ludzkiego bólu. „Wiesz, oni nas tam strasznie biją”, wyznaje Zygmunt, zamiast „wziąć cichy akord w E-dur” (drugiej części trzeciego koncertu Ludwiga van Beethovena) (Ś 26). Jego dalsze, ciche wyznanie nieszczęścia i bezsilności utrzymane będzie w takiej właśnie, durowej tonacji. Identyczny „utwór” wykonuje Kobieta, ale jej partia będzie dłuższa i znacznie bardziej skomplikowana, bo oparta na kontra-punkcie:

MEŻCZYŻNA

Przypominasz sobie jakiś wiersz na temat zmierzchu?

KOBIETA

Wiersz na temat zmierzchu? O zmierzchu zabili naszych rodziców. [Opis poranka, Ś 134]

Kiedy Mężczyzna recytuje fragment wiersza Leśmiana *Wieczorem*, Kobieta koryguje jeden wers: „Teraz należy mówić obłąkana. Dal obłąkana podchodzi do mych stóp” (Ś 134–135). Na przekór intencjom męża wiersz rozbudza pamięć żony. Kobieta przywołuje obraz matki, która płakała w dniu ich ślubu, potem wraca do dnia, gdy do ich miasta wkroczyli Niemcy, a ona trafiła do szpitala i urodziła córkę. Przede wszystkim jednak myśli i mówi o tej tragicznej chwili, kiedy wypuściła z ręki dłoń dziecka, a ono pobiegło za kotkiem i już nie wróciło. Kobietę prześladuje wspomnienie zabitej córki, ale trapi myśl o ocalałych. O niej i o nim: „Prawda, że gdyby ona była z nami, nie bylibyśmy uciekli?” (Ś 137). Mężczyzna zwleka z odpowiedzią, ciągle przypomina, że dziecko zginęło, a reszta Żydów została rozstrzelana, ale w końcu przyznaje: „Nie. Nie bylibyśmy uciekli” (Ś 137). Kobieta wie, że uratowała

⁵³ Zob. M. Orski, *Dotrzeć do dna prawdy*. „Dialog” 1994, nr 3.

⁵⁴ Wspominając w rozmowie telefonicznej prace nad słuchowiskiem, J. Kukuley podkreślał emocjonalne zaangażowanie aktorki, która płakała w studiu radiowym.

ich śmierć dziecka i świadomość tego faktu odbiera jej wolę życia. Jakże bowiem ma żyć, znając cenę swojego ocalenia? Pograża się więc w koszmarnych snach (jeden z nich opowiada mężowi), a na koniec znika. „Klaro – gdzie jesteś? Klaro...”, pyta następnego ranka *Mężczyzna* (Ś 138). Fink nie rozstrzyga, czy trzeciego dnia Kobieta umarła, czy też wyszła z kryjówki, co także oznacza rychłą śmierć. Pewne jest tylko, że *Mężczyzna* pozostaje sam i – żeby nie oszaleć – jak mantrę powtarza swój literacki opis pięknego poranka.

Bohaterami dramatu Fink są ludzie, którym na mocy ustaw odebrano prawo do życia i których odarto z człowieczeństwa. Żeby przetrwać, *Mężczyzna* ożywia w ich umysłach pamięć estetyczną, człowieczeństwo jednak, jeśli ma przetrwać, wymaga pamięci etycznej, mimo że dla życia okazuje się ona zabójcza. Kiedy przestraszony wreszcie milknie, Kobieta pozwala płynąć słowom, dzięki którym odsłania się prawda ich losu. Zawiera się ona w niewypowiedzianym, ale zawisającym jak miecz nad głowami bohaterów pytaniu: czy mamy prawo żyć, skoro ocaliliśmy dzięki śmierci dziecka? Pytanie to można i należy sformułować ogólniej: jak żyć z pamięcią o tych, którzy zginęli, bo skupili na sobie uwagę oprawców, nie byli dostatecznie silni, zabrakło im odwagi albo sprytu. To właśnie ta myśl o życiu opłaconym czyjąś śmiercią zabija bohaterów *Opisu poranka*. Żeby przetrwać, muszą oni zagłuszyć swój głos wewnętrzny, który przypomina im o tragicznej w inie niezawinionej, muszą robić gimnastykę, grać w inteligencję, układać w myślach powieść, na co Kobieta się nie zgadza. Słuchowisko Fink to wypowiedziany szeptem, ironiczny i tragiczny, dramat sumienia, które właśnie dlatego, że pozostaje żywe, zabija jego bohaterkę.

Abstract

JACEK KOPCIŃSKI Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,
Warsaw

ORCID: 0000-0002-5347-9006

IN A RADIO PLAY SHELTER IDA FINK'S DRAMATIC WORKS

Ida Fink's dramatic one-act radio plays—*Stół (Table)*, *Ślad (Trace)*, and *Opis poranka (Morning Description)*—are made subject of the article. Referring to the category of memory seen as a fundament of Holocaust literature, the researcher formulates the argument that the writer explored denied, individualised and essentialistic memory. He also recognises the irony of placement that expresses the authoress's situation during the German occupation as the most crucial feature of Fink's writing. Additionally, he emphasises the vocalic dimension of the dramas, and sees the pieces under analysis as musical scores where the key voice belongs to women, especially in retrospective parts. The author is likewise convinced that Fink's fundamental writing strategy is disclosing individual tragedies of mass destruction victims in the belief that the approach she adopted proves to be the only one that might save humanity exposed to inhuman extermination.

MARCIN CZARDYBON Uniwersytet Warszawski

„OPOWIEŚĆ SIĘ OPOWIEDZIAŁA. TYLKO TO BYŁO JEJ
I MOIM CELEM [...]”¹ O „TETRALOGII POLSKIEJ”
JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

Gdy się [...] historii opowiada, wszyscy chętnie słuchają
i skwarny czas dnia szybko przechodzi².

1

Na tetralogię polską Jarosława Marka Rymkiewicza składają się tomy *Wieszanie* (2007), *Kinderszenen* (2008), *Samuel Zborowski* (2010) oraz *Reytan. Upadek Polski* (2013). Każda z tych książek, w których autor meandrycznie krąży wokół konkretnych wydarzeń z historii Rzeczypospolitej³, stała się przedmiotem gwałtownych publicznych debat w kraju. Oprócz literaturoznawców i krytyków literackich czynny udział brali w nich także rodzimi filozofowie, politycy, socjologowie...⁴ Jak w recenzji ostatniego tomu cyklu celnie stwierdził Ryszard Koziołek, właśnie za sprawą tetralogii poeta z Milanówka, „wprawiając wielu [...] we wściekłość, nadał przez chwilę historyczno-filologicznej dłubaninie gwałtowność ulicznej demonstracji; przypis historyczno-literacki podnosząc do rangi aktu politycznego”⁵.

Zacytowany pogląd badacza wypada uzupełnić. Nie tylko „wściekłość” bowiem towarzyszyła recepcji czteroksięgu. Obcowanie z tetralogią budziło też aprobatę i podziw – głównie wśród tych odbiorców, którzy podzielali powtarzane przez Rymkiewicza od pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych sądy dotyczące kondycji Rzeczypospolitej po 1989 roku. W ich świetle III Rzeczpospolita jawiła się jako twór niesuwerenny, manipulowany oraz wynarodawiany przez zagraniczne potencje (i służalcze wobec tych potencji „postkomunistyczne” krajowe elity)⁶. Z drugiej strony: właśnie politycznie motywowany sprzeciw względem wspomnianej Rymkie-

¹ J. M. Rymkiewicz, „Miałem do opowiedzenia swoją opowieść”. „Arcana” 2009, nr 1, s. 130.

² G. Boccaccio, *Dekameron*. Przeł. E. Boyé. Tekst popr., uzup., przedm. M. Brahmaer. Wyd. 8. Warszawa 1975. Na stronie: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/dekameron-prolog.html> (data dostępu: 21 VIII 2023).

³ Są to odpowiednio lince podczas insurekcji kościuszkowskiej, powstania warszawskiego, egzekucji S. Zborowskiego i protestu nowogródzkiego posła na sejmie rozbiorowym.

⁴ Zob. np. *Spór o Rymkiewicza. Wybór publicystyki*. Red. T. Rowiński. Warszawa 2012, *passim*.

⁵ R. Koziołek, *Latający kret. Rymkiewicz, Krwawy wieszak*. „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 26, s. 7.

⁶ Zob. np. J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*. Warszawa 2009.

wiczowskiej pesymistycznej wykładni sytuacji mieszkańców Rzeczypospolitej u schyłku XX i na początku XXI stulecia stanowił nierzadko, jak się wydaje, główny powód wzmiankowanej przez Koziółka zajadłej krytyki, która konsekwentnie towarzyszyła premierom kolejnych tomów cyklu historycznego⁷. Owa reakcja jest raczej zrozumiała. W przeznaczonym „dla miłośników historii ojczyzny”⁸ czteroksięgu autor nie stronił od – niekiedy aluzyjnych, czasem formułowanych *explicito* – nawiązań do stanu III Rzeczypospolitej po 1989 roku. Nawiązania te zaś składały się na bolesną, zbieżną z manifestowaną przez Rymkiewicza w wywiadach diagnozę kondycji kraju (rzekomo pozbawionego suwerenności) i jego mieszkańców. Twierdził np. w *Reytanie*: „Zdraycy są między nami. [...] Mniej więcej od trzystu lat”⁹.

Na kartach czteroksięgu oprócz opisów linczów insurekcyjnych, dokonywanych rękami stołecznego „motłochu” na „zdradzieckich elitach”, zamieszczone zostały afirmatywne obserwacje dotyczące – ponadczasowego! – prawa ludu do decydowania o losach Rzeczypospolitej. Kwestia powstańczej hekatombi roku 1944, „największego wydarzenia w historii Polaków”, odsyłała m.in. do problemów dzisiejszych (XXI-wiecznych) relacji polsko-niemieckich – także w ramach struktur Unii Europejskiej¹⁰. Postać Samuela Zborowskiego ukazywana była jako wzór polskiego umiłowania wolności, limitowanej rzekomo w III Rzeczypospolitej. Tadeusz Reytan miał zaś ucieleśniać ideał „właściwego” sytuowania się jednostki względem wspólnoty – tzn. ideał gotowości do najwyższego poświęcenia za naród i kraj: „przestrzeń istnieniową” Polaków. Jeśli dodać do tego chociażby (formułowane również w tetralogii) stwierdzenia, w myśl których „masakra” jest „ukrytą siłą” życia, jego „napędem”¹¹, nie powinno budzić zdziwienia, że autor czteroksięgu za jego sprawą oskarżany był o: kryptofaszyzm, krzewienie kultu krwi, szowinizm, trybalizm światopoglądowy, nihilizm, perwersyjną fascynację śmiercią, nieodpowiedzialność, „skandaloholizm”, naiwność, sprzeniewierzenie się chrześcijańskim wartościom, pogańskie inklinacje... Z drugiej strony, poetę fetowano jako nieprzejednanego obrońcę i orędownika polskości, przenikliwego myśliciela politycznego i narodowego „wieszczą”¹².

W ten sposób „polityczne” odczytania zdominowały – początkowo przynajmniej – recepcję Rymkiewiczowskiego cyklu historycznego. Co więcej, pisarz ogłoszone w tetralogii treści, nierzadko budzące kontrowersje, „wzmacniał” niekiedy nie mniej dyskusyjnymi i dyskutowanymi publicznymi wypowiedziami. Mówił np.:

Aktem założycielskim wolnego państwa polskiego w roku 1989 powinno być wieszanie na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, przed Świętą Anną i Pałacem Staszica – właśnie to się od nas naszym wrogiom należało¹³.

⁷ Zob. np. *Spór o Rymkiewicza*.

⁸ Taki tekst widnieje w odautorskim wprowadzeniu do pierwszej części tetralogii: J. M. Rymkiewicz, *Wieszanie*. Warszawa 2007, s. 5.

⁹ J. M. Rymkiewicz, *Reytan. Upadek Polski*. Warszawa 2013, s. 156.

¹⁰ J. M. Rymkiewicz, *Kinderszenen*. Warszawa 2008, s. 141. Zob. też *ibidem*, s. 79–82. Unia Europejska jawiła się na kartach *Kinderszenen* jako instytucja kontynuująca w zasadzie dążenia III Rzeszy – pokojowymi, „gospodarczo-ekonomicznymi” środkami.

¹¹ Rymkiewicz, *Kinderszenen*, s. 117.

¹² Zob. np. *Spór o Rymkiewicza*.

¹³ J. M. Rymkiewicz, rozmowa z C. Michalskim (2004). W: *Rozmowy polskie w latach*

Biorąc dodatkowo pod uwagę jawne poparcie, którego Rymkiewicz zwykł udzielać w dwóch pierwszych dekadach XXI stulecia konkretnej, narodowo-katolickiej partii i jej liderowi¹⁴ oraz zaangażowanie pisarza w wydarzenia stanowiące pokłosie tragedii pod Smoleńskiem z kwietnia 2010¹⁵, można zaryzykować pogląd, że polityczne odczytywanie czteroksięgu było w pełni uprawnione.

Mimo to również zasadne wydawać się mogą głosy uznające „ideologiczne” ujednoznacznianie Rymkiewiczowskiej tetralogii za niemałe interpretacyjne nadużycie. Polega ono na niedocenieniu „literackości” dzieł poety, na symplifikowaniu snutych przezeń narracji, utkanych z sieci dyskursów heterogenicznych, wreszcie – na lekceważeniu lub przeoczaniu sygnałów ironii, dostrzegalnych we wszystkich tomach cyklu. Czynniki te – czego dowodzili m.in. Grzegorz Marzec, Dorota Wojda czy Marzena Woźniak-Łabieniec¹⁶ – miały dezawuować lub podważać polityczne wykładnie tetralogii jako czytelnej manifestacji określonego stanowiska ideowego.

Co ciekawe, sam Rymkiewicz, odnosząc się do konkretnych tomów czteroksięgu, znów – w udzielanych wywiadach, wzmagał jeszcze interpretacyjne wątpliwości dotyczące „zawartego” (?) w tetralogii „przekazu”. Odbierając w 2008 roku Nagrodę Literacką im. Józefa Mackiewicza za pierwszą część cyklu, mówił:

Ja o tym, że w czerwcu 1989 roku trzeba było powiesić komunistów na Krakowskim Przedmieściu, bo to byłoby dobre dla Polski, czyli dla nas wszystkich, owszem, myślałem, ale dopiero wtedy, kiedy wstawałem od komputera i od mojego pisania. Kiedy siedziałem przy komputerze, było mi to kompletnie obojętne. *Wieszanie* do niczego nie namawia, do niczego nie wzywa, nie chce na nic mieć wpływu. Napisałem *Wieszanie*, ponieważ miałem do opowiedzenia moją opowieść. Opowieść chciała się opowiedzieć, i żeby to osiągnąć, postąpiła w jedyny możliwy sposób – opowieść się opowiedziała. Tylko to było jej i moim celem, to był mój i mojej opowieści cel jedyny¹⁷.

Przywołana w tym cytacie forma „opowieści” wydaje się kluczowa dla wszystkich tomów tetralogii. We wstępie do *Kinderszenen* widnieje zastrzeżenie: „Moja opowieść [...] jest szczątkowa”¹⁸. *Samuel Zborowski* zostaje określony – również w odautorskim wprowadzeniu – „opowieścią o życiu” tytułowej postaci¹⁹; *Reytan* – „opowieścią o sejmie 1773 roku”²⁰. Okoliczność owa skłania do podjęcia namysłu nad przyjętą

1995–2008, s. 100. Słowa te – po raz pierwszy sformułowane przez pisarza w 2004 roku i potem kilkakrotnie przezeń (z nieznacznymi modyfikacjami) powtarzane – niebezzasadnie łączono często z późniejszym o trzy lata *Wieszaniem* i zawartymi w nim, sugestywnymi wizjami linczów na XVIII-wiecznych zdrajcach ojczyzny.

14 Wystarczy przytoczyć osławione – z ducha Hegłowskie – „Wszystko, co robi Jarosław Kaczyński, jest dobre dla Polski” (J. M. Rymkiewicz, rozmowa z J. Lichoćką <2007>. W: jw., s. 193).

15 Rymkiewicz stworzył też głośną rymowaną odezwę *Do Jarosława Kaczyńskiego* i inspirowany pieśnią zemsty Konrada z trzeciej części *Dziadów* wiersz *Krew*.

16 G. Marzec, *Hermeneuta i historia. Jarosław Marek Rymkiewicz w bakecie*. Warszawa 2012. – D. Wojda: *Istnienie według Rymkiewicza. Jak jest możliwy konserwatywny nihilizm?* „Pressje” 2007, teka 9; *Potworność istnienia. O „Wieszaniu” i innych utworach Jarosława Marka Rymkiewicza*. „Arcana” 2007, nr 2/3. – M. Woźniak-Łabieniec: *Falsyfikat i polskie sny. W odpowiedzi Profesorowi Jackowi Trznadłowi*. W: *Spór o Rymkiewicza; O „Wieszaniu”, czyli czynności głęboko humanistycznej*. W: jw.

17 Rymkiewicz, „*Miałem do opowiedzenia swoją opowieść*”, s. 130.

18 Rymkiewicz, *Kinderszenen*, s. 6.

19 Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, s. 5.

20 Rymkiewicz, *Reytan*, s. 6.

explicite przez Rymkiewicza formą jego prozy. Namysł ten zaś ma szansę rzucić nieco światła na kwestię trafności „politycznych” wykładni „tetralogii polskiej”.

2

Konieczne wydaje się rozważenie następstw Rymkiewiczowskiej decyzji, by „opowiedzieć” o wybranych wydarzeniach z historii Polski²¹. Przyjęta przezeń formuła legitymizuje – typowe dla jego prozy – zabiegi pisarskie²². Snując swoje opowieści, autor pozostaje też wierny własnemu, antyświadociowemu, antyracjonalistycznemu *Weltanschauung*, wywodzonemu, z jednej strony, z tradycji romantycznej, z drugiej zaś z myśli m.in. Martina Heideggera, Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego²³. Światopogląd taki formułowany był już we wcześniejszych pracach prozatorskich Rymkiewicza²⁴. W świetle czteroksięgu rozum jawi się zarazem jako przyczyna „wieszczonej” przez autora – wyraźnie zainspirowanego pismami Schopenhauera – zagłady ludzkiego gatunku, jak i, tu trop niewątpliwie Mickiewiczowski, narodowej zdrady. Zdrada ta z kolei oznaczać ma sprzeniewierzenie się mocy stanowiącej o ludzkiej kondycji. „Narodowość ogranicza [...] człowieczeństwo?” – zapytuje poeta pod koniec *Reytana*, po czym arbitralnie oświadcza: „Raczej należałoby powiedzieć, że jest jego niezbędną formą”²⁵.

W kontekście dotychczasowych ustaleń można przyjąć, iż decyzja Rymkiewicza o „opowiedzeniu” w tetralogii wybranych wydarzeń z historii Polski stanowi akt sprzeciwu względem historiografii uprawianej pod auspicjami akademii²⁶ (będącej przecież instytucjonalną emanacją „złowrogięgo” *ratio*²⁷). Ów pogląd dodatkowo

²¹ Trzeba przy tym pamiętać, że chociażby cykl *Jak bajeczne żurawie* również jest serią „opowieści” – igrających i, niejednokrotnie, jawnie sprzeciwiających się rygorom (tym razem historyczno-literackiej) dyscypliny.

²² Należą do nich: multiplikowanie dygresji, naginanie i mieszanie reżimów narracyjnych (narracji heterodiegetycznej i homodiegetycznej), sprzeniewierzenie się chronologii, skupienie na detalach życia codziennego w opisywanej epoce, detalach obyczajowych, topograficznych *etc.* Poeta jednocześnie obficie cytuje i opatruje silnie zindywidualizowanym komentarzem źródłowe podania, snując przy tym rozważania metodologiczne oraz egzystencjalne, a także dzieli się szczegółami „prywatnego” życia czy też przybliża warsztat autorski (zob. np. Marzec, *op. cit.* – Z. Przychodniak, *Poszukiwania, cierpienia i eksplozje. Dwanaście szkiców postromantycznych*. Kraków 2016, s. 33). Co więcej, wybrana przez Rymkiewicza forma „opowieści” (jej książkowe realizacje zbliżają się do gatunku hybrydy lub sylwy) legitymizuje – częste w czteroksięgu – konfabulacje oraz fragmenty, w których poeta imaginuje alternatywny bieg opisywanych przezeń wypadków (np. w *Wieszaniu* lincz na Stanisławie Augustie Poniatowskim, w *Samuelu Zborowskim* mord na Henryku Walezym *etc.*).

²³ Jawne i zakamuflowane odwołania do tych filozofów powracają regularnie w Rymkiewiczowskiej prozie i poezji.

²⁴ Pojawiał się chociażby w cyklu *Jak bajeczne żurawie*.

²⁵ Rymkiewicz, *Reytan*, s. 214.

²⁶ Jednocześnie Rymkiewicz igra w swoich pracach z formą „akademickiej” rozprawy, zamieszczając choćby, na końcu każdej z nich, indeks cytowanych lub przywoływanych źródeł. Warto też dodać, że akademia i akademicka historiografia „atakowane” przez poetę ukazywane są w jego tekstach w dość konwencjonalny sposób (bez rozróżnienia np. na podejmowane współcześnie w ramach historiografii tematy i akademickie procedury). Można stąd wyciągnąć wniosek, iż Rymkiewicz godzi raczej w pewne wyobrażenie lub – w „ideę” akademickości.

²⁷ Przekonująco pisał o tym Marzec (*op. cit.*).

potwierdzają formułowane w czteroksięgu uwagi o szkodliwości naukowych rygorów oraz rozumu – szkodliwości wobec afirmowanego przez pisarza, za tradycją romantyczną (a jednocześnie za dziełami chociażby Nietzschego), żywiołu życia²⁸. Rymkiewiczowskie sprzeniewierzenie się akademickim restrykcjom dziejopisania oznacza zarazem zwrot ku sposobom przybliżania przeszłości właściwym dla czasów sprzed narodzin „dyscypliny”²⁹ pod nazwą „historia”.

Stosunki między historią, pojmowaną jako dyscyplina akademicka, a spontanicznie powstającymi opowieściami, dotyczącymi np. przeszłości danej nacji, pozostawały od zawsze nader napięte. Od zawsze – czyli przynajmniej od momentu narodzin samej „dyscypliny”³⁰. Warto w tym miejscu odwołać się do ustaleń Haydena White’a, który w jednym z artykułów eksplikował:

Jeszcze na początku wieku dziewiętnastego [badania historyczne] były [...] domeną amatorów, dyletantów, pedagogów, antykwariuszy, ludzi interesujących się genealogią oraz wyznawców różnych religijnych i politycznych opcji. [...] Profesja historyka stała się dyscypliną dopiero w dziewiętnastym wieku, gdy przeniesiono ją na uniwersytety i akademie, nadano status „Wissenschaft”, a kształtujące się państwa narodowe stały się jej głównym sponsorem, jako że historia świadczyła im usługi, bez których te państwa nie mogłyby się obejść³¹.

W owym czasie również – w XIX wieku – w ramach nowo powstałych instytucji akademickich doszło według White’a do oddzielenia w historiografii (naukowo ustalonych) „faktów” od „fikcji”. Te ostatnie ekskludowano poza obręb dyscypliny³². Jak zostało zasygnalizowane w przytoczonym cytacie, zjawisko profesjonalizacji dziejopisarstwa było ściśle zespolone z powstaniem (mieszczkańskich) państw narodowych. Stawkę stanowiło, wywiedzione z „naukowej” wiedzy o historii, uprawnienie trwania ładu państwowego i przeciwdziałanie ideowemu podglebiu potencjalnych rewolucji za sprawą napiętnowania „utopijnego” lub metafizycznego (nienaukowego) myślenia dziejów³³. W ramach „dyscyplinizacji” w historiografii następowała m.in. „deretoryzacja języka”, za pomocą którego przedstawiano przeszłość³⁴. Fakty miały przemawiać „same za siebie”, bez (para)literackich zabiegów

²⁸ Zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975.

²⁹ Taka intencja zostaje wprost wyrażona we wstępie do *Samuela Zborowskiego* (s. 8), w którym Rymkiewicz zapowiada spisywanie opowieści „o życiu Samuela Zborowskiego”, za przykładem B. Paprockiego, polskiego heraldyka z przełomu XVI i XVII wieku.

³⁰ Ów konflikt jednak w pewnym sensie zarysowywał się znacznie wcześniej. Jak pisał (powołując się na krytykę Herodota autorstwa Tukidydesa) H. White w artykule *Zdarzenie historyczne* (w: *Proza historyczna*. Red. E. Domańska. Kraków 2009, s. 266 (przeł. R. Borysławski)), działo się to już w starożytności. Zob. też K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*. Przeł. H. Abramowicz. Lublin 2006. – J. Le Goff, *Historia i pamięć*. Przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk. Wstęp P. Rodak. Warszawa 2007.

³¹ H. White, *Literatura a fikcja*. W: *Proza historyczna*, s. 80 (przeł. D. Kołodziejczyk).

³² Zob. H. White, *Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach*. W: jw., s. 90–91 (przeł. D. Kołodziejczyk).

³³ Zob. H. White, *Polityka interpretacji historycznej. Dyscyplina przeciw wzniosłości*. W: *Przeszłość praktyczna*. Red. E. Domańska. Kraków 2014, s. 151–153 (przeł. E. Kledzik).

³⁴ Pojawia się jedynie teoretycznie, albowiem, jak w swoich książkach i artykułach niestrudzenie wykazywał White, rzeczywista deretoryzacja nie następuje nigdy. Innymi słowy, każdy, nawet najbardziej beznamiętny opis historiograficzny konstituowany jest przez zabiegi retoryczne.

danego dziejopisa. Potem dyscyplinizacja pociągnęła za sobą wykluczenie tematyki metafizycznej, a także „desublimację”.

Ostatnie określenie w słowniku wykorzystywanym przez White'a oznacza ekskluzję wzniosłości. Podporządkowana dyscyplinizacji historia miała za zadanie – racjonalnie – objawiać tkwiący w przeszłości „sens”. Ten z kolei legitymizował do celowo był mieszczańskiego państwa narodowego. Jak twierdzi White, wpływowe teorie wzniosłości autorstwa Edmunda Burke'a i Immanuela Kanta nie zajmowały się kwestią wzniosłego w „bezpośrednim odniesieniu do zjawisk historycznych lub społecznych”³⁵. Filozofowie ci, unikając w pracach mariażu sfery *sublimity/Erhabene* z refleksją nad dziejami, legitymizowali ład nowo powstających wówczas państw narodowych. White stawiał tezę:

Oswojenie historii wywołane stłumieniem historycznej wzniosłości można uznać za wyłączną podstawę dumnego dążenia do społecznej odpowiedzialności w nowożytnych społeczeństwach³⁶.

Za przeciwną stanowisku Burke'a i Kanta amerykański badacz uznał teorię wzniosłego stworzoną przez Friedricha Schillera. Ten ostatni śmiało łączył kategorię *Erhabene* z myśleniem o wypadkach przeszłości. White w następujący sposób komentuje rozważania autora *Ody do radości*:

[Schiller] zrównał atrakcyjność „dzikości i dziwaczności natury” i „zajmującą naturę”, którą można odczuć, kontemplując „zagadkową anarchię moralnego świata”. Rozważania o „chaosie objawień”, jako własności „widowiska” historii, mogły wytworzyć poczucie specyficznie ludzkiej „wolności”, „historia świata” na swój sposób była dla niego czymś „szczytnym”. Schiller wierzył, że uczucie wzniosłości może przekształcić „samodzielne duchy” tkwiące w rodzaju ludzkim w fundamenty wiary w wyjątkową człowieka „godność”. Wzniosłość bowiem stanowiła konieczne „uzupełnienie” piękna, jeśli miała „dopełnić” „estetyczne wychowanie”. [...]

Sam Schiller połączył pojęcie wzniosłości historycznej z takim rodzajem jej odbioru, który legitymizowałyby całkowicie odmienną [od Kanta i Burke'a, a więc „sprzymierzeńców” mieszczańskich państw narodowych – M. C.] politykę³⁷.

Schillerowskiej intencji, która dotyczyła wzmiankowanej legitymizacji tej „całkowicie odmiennej polityki”, autor *Metahistory* upatrywał m.in. we fragmencie *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka*:

A więc precz ze złe pojętym oszczędzaniem i ze zniewieściałym smakiem, który na poważne oblicze konieczności rzuca zasłone, i ażeby zmysłem się przypochlebić, kłamliwą harmonię pomiędzy powodzeniem i zasługą układu, czego w rzeczywistym świecie śladu nawet nie widno [...]. Do tego poznania pomaga nam straszliwie szczytny obraz potęgi wszystko niszczącej, znów stwarzającej i na nowo niszczącej [...], pomagają nam patetyczne obrazy walczącej z losem ludzkości, niewstrzymanej ucieczki szczęścia, oszukanej wiary, triumfującej niesprawiedliwości, upadającej niewinności, czego wszystkiego zbyt liczne przykłady historia podaje, a co sztuka tragiczna, naśladowując naturę, przed nasze oczy stawia³⁸.

Dookreślając zaś kategorię „historycznej” wzniosłości twórcy *Zbójców* i impli-

³⁵ White, *Polityka interpretacji historycznej*, s. 161.

³⁶ *Ibidem*, s. 168.

³⁷ *Ibidem*, s. 161-162.

³⁸ F. Schiller, *Listy o wychowaniu estetycznym człowieka tudzież Rozprawy o wzniosłości, o sztuce tragicznej, o moralnej korzyści estetycznych obyczajów*. Warszawa 1843, s. 187. Cyt. za: jw., s. 162.

kowaną przez nią historiografię, White przytaczał, za Pierre'em Vidalem-Naquetem, słowa François René de Chateaubrianda:

W ciszy skrajnej nędzy, gdy jedynym słyszalnym dźwiękiem jest brzęk łańcuchów niewolnika i głos donosiciela, gdy wszystko wkoło drży przed tyranem i równie niebezpieczne co popaść w jego nielaskę jest zasłużyć na jego łaskę, pojawia się historyk, z misją pomśzczenia ludu³⁹.

Co istotne i co zarazem uprawnia odnoszenie ustaleń White'a do prozy autora tetralogii⁴⁰, sygnały wzniosłości, sytuującej się na antypodach domeny *ratio*⁴¹, ustawicznie powracają na kartach Rymkiewiczowskiego cyklu. Jarosław Płuciennik, w instruktywnej rozprawie *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, wskazywał, że dyskurs *sublimity/Erhabene* opiera się na połączeniu potencjalnie wzniosłego obiektu z językowym naśladowaniem emocji towarzyszących obcowaniu z tymże obiektem⁴². Jak pisał: „Reprezentacja polega na reprezentacji językowego zachowania podmiotu podlegającego emocji”⁴³. „Zachowanie” to może być „reprezentowane” za sprawą „figur wzniosłości”⁴⁴. Należą do nich (amplifikacyjne w swojej funkcji) pytania retoryczne, eksklamacje, apostrofy, enumeracje *etc.* Ustalenia Płuciennika z powodzeniem da się odnieść do tetralogii. Rymkiewicz permanentnie tematyzuje w niej zjawiska, które można powiązać ze wzniosłością. Co więcej – w snutych narracjach nakłada je na siebie. Za „zasadę” żywiołu życia uznaje budzące grozę *bellum omnium contra omnes*, masakrę. Skupiając się na wulkanicznych (w *Wieszaniu*) i, szerzej, eksplozywnych (w *Kinderszenen*) motywach w obrazowaniu dziejów narodu⁴⁵, multiplikuje opisy krwawych konfliktów, mordów, egzekucji. Jeśli chodzi o językowe „naśladowanie emocji” (słowa Płuciennika) towarzyszących obcowaniu ze wzniosłym, Rymkiewicz nie stroni w opowieściach chociażby od eksklamacji, nagromadzeń określeń bliskoznaczących, porównań czy pytań retorycznych.

³⁹ Cyt. jw., s. 174.

⁴⁰ Warto dodać, że proza Rymkiewicza – *en général* – sytuuje się blisko rozpoznania narratystów, w szczególności właśnie H. White'a i F. Ankersmita. Zwracali na to uwagę badacze pisarstwa poety, m.in. G. Marzec.

⁴¹ Zob. np. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000.

⁴² Do „przedmiotów” wywołujących tematyzowane uczucie należeć mają, m.in. wielkie rzeki, ocean, słońce, księżyc, gwiazdy, kratery wulkanów, burze, dzikie zwierzęta, ognie, wojny, zarazy, pustynie, przepaści, śmierć *etc.* W odniesieniu do wzniosłych emocji badacz wskazuje z kolei na „intensywne afekty”, takie jak ekstaza, entuzjazm, zachwyty, „przyjemny rodzaj grozy”, podziw, respekt, oszłomienie, onieśmielenie, trwoga, lęk, „wzniesienie się ponad własne indywidualium w poczuciu jedności ze światem” (*ibidem*, s. 162).

⁴³ *Ibidem*, s. 184.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 166–196.

⁴⁵ Rymkiewicz w *Wieszaniu* porównuje wybuch wściekłości warszawiaków, która prowadziła do linczów na zdrajcach ojczyzny, do wybuchu wulkanu (czy innych gwałtownych zjawisk atmosferycznych, np. burzy). Z jednej strony, odsyła to do romantycznego motywu narodu-lawy (czy też, szerzej ujmując, do fascynacji romantyków uwalnianą podziemną energią, symbolizującą rewolucję – w myśl rozpoznania zawartych choćby w *Gorączce romantycznej* M. Janion, do której prac Rymkiewicz w tetralogii nawiązywał czasem polemicznie, innym razem afirmatywnie). Z drugiej – nakazuje myśleć o Kantowskiej (oraz inspirowanej Kantem, Schillerowskiej) konceptualizacji wzniosłości. Filozof jako egzemplifikację wzniosłego podawał w swoich pismach m.in. uczucia towarzyszące burzy. W *Kinderszenen* centralnym punktem opowieści jest z kolei śmiertelny wybuch czołgu-pułapki na warszawskiej Starówce.

Dla przykładu przytoczę kilka cytatów: „Jakież to piękno dziwne, tajemnicze, fantasmagoryczne! Nadpalone, dymiące się koldry, dywany wiszące w poprzek Krakowskiego Przedmieścia!”⁴⁶; „Co było dalej? To znaczy, co działo się dalej z martwym albo półmartwym kanclerzem [...]?”⁴⁷;

Karol Panie Kochanku był [...] szalony [...]. [...] jego szaleństwo [...] rozpanoszyłyby się w Rzeczypospolitej [...].

[...] Polska konałaby – w atakach szaleństwa! [...] Tocząc pianę z ust – kąsałaby tych, upiorzyca, którzy ją dobijali! I to właśnie [...] mielibyśmy później [...] na patriotycznych litografiach [...]. Jaki wspomniały koniec! [...] Historia, która ma królów szalonych [...], inny ma wygląd, inną skalę, inny rozmiar, a nade wszystko: inny zawiera w sobie sens, właśnie sens szalony [...]”⁴⁸.

To wydarzenie – zakładanie szelek i podciąganie króla na szubienicy (i jeszcze drewniane sztuczne zęby wypadające wtedy z królewskiej szczęki) – byłoby czymś takim, o czym uczyłyby się dzieci w naszych szkołach – to byłoby coś w rodzaju (wydarzenie podobnej wagi) Bitwy pod Grunwaldem, Batorego pod Pskowem, może nawet coś w rodzaju Chrztu Polski⁴⁹.

Rymkiewiczowskie strategie uwznioślającego przedstawiania przeszłości w tetralogii są liczne i silnie zróżnicowane. Styl wypracowany przez poetę cechuje mnogość zabiegów amplifikacyjnych (stosowanych w funkcji uwznioślającej⁵⁰). Ich celem jest, rzecz jasna, oddziaływanie na afekty odbiorcy⁵¹.

Dlaczego jednak – spośród wielu konceptualizacji wzniosłego (którego literackie emanacje konstytuują m.in. amplifikacyjne zabiegi retoryczne) – właśnie ta pióra autora *Zbójców* miałyby być najbliższa Rymkiewiczowi i jego historycznym opowieściom? Uwagę zwraca przede wszystkim zbieżność stanowisk obu pisarzy w kwestii rozpoznania bezsensu istnienia. Dzikość i dziwaczność natury, zagadkowa anarchia świata moralnego, chaos objawień, postrzeganie dziejów jako widowiska – większość tych określeń (przytoczonych za niemieckim twórcą przez White'a w jednym z wcześniejszych cytatów), koresponduje z *Weltanschauung*, wylaniającym się z kart tetralogii polskiej poety. W *Samuelu Zborowskim* Rymkiewicz zapisuje:

Dobry obraz, ukazujący w alegorycznym skrócie, ku czemu zmierza historia – i to nie tylko polska czy rosyjska; nawet historia całej naszej cywilizacji. Wszyscy, żywi i zmarli, wylatują w powietrze, a razem z nimi odlatują płonące strzepy ich banknotów. Między strzepami banknotów lecą strzepy futer z soboli i z plastiku⁵².

Nieco dalej, w tej samej książce, pada stwierdzenie: „świat jest w swojej wsob-

⁴⁶ Rymkiewicz, *Kinderszenen*, s. 62–63.

⁴⁷ Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, s. 32.

⁴⁸ Rymkiewicz, *Reytan*, s. 89.

⁴⁹ Rymkiewicz, *Wieszanie*, s. 128. W późnych utworach – w Nietzscheańskim geście – pisarz sytuuje się niejako „poza dobrem i złem”, *explicitie* wyrzekając się moralizujących czy etycyzujących ujęć fenomenów rzeczywistości. Stąd też widoczne w tym i przytoczonych wcześniej fragmentach dowartościowanie estetyki.

⁵⁰ Zob. np. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przekł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 244–248. – M. Barłowska, *Amplifikacja retoryczna*. W zb.: *Retoryka*. Red. M. Barłowska, A. Budzyńska-Dacy, P. Wilczek. Warszawa 2008, s. 98–99. Zabiegi te i strategie łatwo odnaleźć we wszystkich częściach Rymkiewiczowskiego cyklu.

⁵¹ Zob. K. Burke, *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, Calif. – Los Angeles, Calif., 1969, s. 69. Zob. też Barłowska, *op. cit.*

⁵² Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, s. 117.

ności – uwaga! – niewysławialny, nie-do-wypowiedzenia. Jego niewysławialna treść (jeśli w ogóle istnieje) jest ukryta w jego wsobności – w jego niewysłowieniu”⁵³. Pisze Rymkiewicz w *Wieszaniu*:

życia się nie rozumie, a nawet nie da się zrozumieć, ponieważ jest to coś kompletnie niezrozumiałego, a więc raczej należałoby mówić o czymś, co jest nierozumnym i niezrozumiałym (jak samo życie) przeżywaniem życia⁵⁴.

Ponadto – jeśli chodzi o „bliskość” światopoglądów Schillera i autora *Kinder-szenen* – należy wziąć pod uwagę dług, zaciągany przez poetę za pomocą jego piarstwa, u rodzimych twórców romantycznych (głównie Mickiewicza i Słowackiego). Przytaczając zaś słowa Rymkiewicza, trzeba dodać, że: „U początków romantyzmu polskiego jest Schiller, którego Mickiewicz czyta w Kownie [...]”⁵⁵.

Wspomniana zbieżność stanowisk autora *Zbójców* i Rymkiewicza – chociażby w kwestii schaotyźowania istnienia – sytuuje ich, niemieckiego pisarza niejako *post mortem*⁵⁶, w opozycji do dyscypliny nauki historii, z konstytuującym ją przekonaniem o „sensie”, dającym się „wyczytać” z dziejów. Dla obu przeszłość nie ma ustalonego znaczenia, dlatego koncentrują się oni na estetycznych aspektach istnienia. Chaos życia nie przemawia sam za siebie. Nie może też, jako nieogarnialny rozumem, zostać wiernie opisany – np. w akademickich pracach historycznych opartych na faktografii. Jest natomiast szansa na zawsze fragmentaryczne i niepełne, zawsze zsubiektywizowane jego opowiadanie. Trzeba jednak zaznaczyć, że reprezentacje historyczne, których twórcy wychodzą od takich założeń, nie mają raczej mocy legitymizowania ładu politycznego. Nie stabilizują ani nie tłumaczą niczego nieuchronną koniecznością historyczną lub wywiedzioną z przeszłości wiedzą na temat przyjętych, choćby prawnych, rozstrzygnięć. Schaotyźowana, wydarta z ram racjonalności rzeczywistość według Schillera – i Rymkiewicza – otwiera się na pokusę każdej, nawet najbardziej gwałtownej zmiany⁵⁷. W tym zmiany rewolucyjnej („Mnie się marzy jakaś wielka rewolta w duchu anarchii szlacheckiej”⁵⁸, stwierdzał poeta w wywiadzie udzielonym po premierze *Wieszania*). Jest to jednocześnie stanowisko stawiające – w miejsce rozumu – estetykę jako „potężną”, „określającą siłę społeczną”⁵⁹. Siłę, potencjalnie, subwersywną.

⁵³ *Ibidem*, s. 289.

⁵⁴ Rymkiewicz, *Wieszanie*, s. 140.

⁵⁵ J. M. Rymkiewicz, *Żmūt*. Wyd. 4, przejr. i popr. przez autora. Warszawa 2005, s. 94.

⁵⁶ Schiller, jak wiadomo, zakończył swój żywot przed powstaniem historii jako dyscypliny naukowej.

⁵⁷ Stąd też – jako dość problematyczne może jawić się poparcie, którego niejednokrotnie udzielał Rymkiewicz największej polskiej partii narodowo-katolickiej, a zwłaszcza jej liderowi, J. Kaczyńskiemu (niewątpliwemu zwolennikowi tzw. silnego państwa). W *Sporze o Rymkiewicza* pisał o tym m.in. M. Cichocki. Z drugiej strony: wspomniana partia polityczna – w okresie największej publiczności i politycznej aktywności poety w XXI wieku – jawiła się jako ta siła, która teoretycznie mogła urzeczywistnić jakąś formę „gwałtownej zmiany” społeczno-politycznej. Powrócę do tej kwestii jeszcze w przypisie 74.

⁵⁸ J. M. Rymkiewicz, rozmowa z M. Nowickim (2004). W: *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, s. 95.

⁵⁹ P. de Man, *Kant i Schiller*. W: *Ideologia estetyczna*. Przeł. A. Przybylski. Wstęp A. Warمیński. Gdańsk 2000, s. 235.

3

U Schillera wspomniana przez White'a „człowiecza godność” wykuwała się poprzez rozpoznanie dramatycznej sytuacji istnieniowej człowieka w schautyzowanym świecie, którego „prawdę” odsłania m.in. sztuka tragiczna⁶⁰. Owo stanowisko niemieckiego poety ponownie kieruje ku skonceptualizowanej przez niego kategorii wzniosłości⁶¹. Doznanie *Erhabene* jest według Schillera możliwe pod warunkiem zachowania bezpiecznego dystansu względem „wzniosłego bytu”. Odpowiednim medium wzniosłości staje się więc sztuka, zwłaszcza sztuka tragiczna⁶². To zatem ona, z właściwym jej przedstawianiem potęg nieogarnianego rozumem, dzikiego świata i człowieczej niedoli, miała służyć kładzeniu fundamentów pod „szczególną ludzką godność”. Miała dlatego potencjał subwersywnego, a zarazem performatywnego oddziaływania na odbiorców.

Wspólne dla Rymkiewicza i Schillera rozpoznanie dotyczące nieredukowalnej chaotyczności świata, w którym każdy ustalony ludzkim rozumem ład społeczny musi jawić się jako uzurpacja, i docenienie performatywnej potencji wzniosłych podań o minionych dziejach sytuują się na antypodach stanowiska „zdyscyplinowanej” historiografii. Ta, co podkreślał White, dąży do stabilizacji i legitymizacji zastanych stosunków władzy. Wzniosłe przedstawienie chaosu rzeczywistości (*vide* Rymkiewiczowskie stwierdzenia, że życia nie da się zrozumieć) przybliżać może natomiast wcielanie w czyn radykalnych zamysłów – również tych dotyczących „rewolty” społecznej.

W kontekście przywoływanych wcześniej wątpliwości interpretacyjnych, towarzyszących czytelniczej recepcji historycznego cyklu Rymkiewicza, należy uznać, że w tetralogii polskiej wykorzystał on subwersywny potencjał tkwiący w formule wzniosłej⁶³ literackiej opowieści o przeszłości. Uczynił to wysuwając na pierwszy plan dzikość nieogarnialnego rozumem żywiołu życia i chwałę narodowych, dzikich oraz krwawych, dziejów (a także ich alternatywnych wariantów). Tym samym, rzecz można, performatywnie zmierzał w sposób zbliżony do intencji przyświecającej Juliuszowi Słowackiemu (jednemu z patronów poety⁶⁴) do „przemiany snów narodu”⁶⁵. Snów o jego – narodu – przeszłości. Ponadto swoje przedstawienia tejsze przeszłości Rymkiewicz skontrastował (w ramach własnych narracji) z „nędzą” współczesnych realiów III Rzeczypospolitej.

W czteroksięgu rodzaj Nietzscheańskiej historii monumentalnej⁶⁶, zaświadcza-

⁶⁰ Schiller, *op. cit.*, s. 187. Cyt. za: White, *Polityka interpretacji historycznej*, s. 162.

⁶¹ Schiller, zainspirowany Kantem, odróżniał dwa jej rodzaje – teoretyczny i praktyczny. Zob. de Man, *op. cit.*, s. 215–217.

⁶² Cyt. *już*, s. 220.

⁶³ Wzniosłej, zatem najsilniej z kategorii estetycznych oddziałującej na odbiorcę. Zob. np. Płucienik, *op. cit.*

⁶⁴ Również patronowi książki z cyklu historycznego Rymkiewicza – S. Zborowskiego.

⁶⁵ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 397.

⁶⁶ F. Nietzsche, *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. W: *Niewczesne rozważania*. Przeł. M. Łukasiewicz. Posł. K. Michalski. Kraków 1996, s. 98. Z kwestią uprawianej przez Rymkiewicza „historii monumentalnej” łączy się także opisana przez F. R. Ankersmita (*Sublime Historical Experience*. Stanford 2005, s. 9) sprawa „wzniosłego doświadczenia historycznego” i (również wzniosłego) „doświadczenia odłączenia od przeszłości”. Zob. też F. R. Ankersmit,

jącej, że w odległych czasach możliwa była, dziś niedostępna, chwała i wielkość (obecni Polacy to, według poety z Milanówka, „cienie” dawnych Polaków, ich „widma”, jak można wyczytać w *Samuelu Zborowskim*⁶⁷), łączy się więc z Schillerowską performatywną „sztuką tragiczną”. Tym samym, paradoksalnie, właśnie „literackość”, która – choćby w odczytaniach Marca czy Woźniak-Łabieniec – podważać miała i dezawuować polityczne wykładnie czteroksięgu, w istocie przesądza o ich (względnej) trafności. Rymkiewicz wzniosłymi opowieściami o dawnej Polsce godzi w jej teraźniejszość – jej oraz jej mieszkańców teraźniejszą (czyli III Rzeczypospolitej) kondycję. Co więcej, czyni to, wzywając niejednokrotnie swoich czytelników do działania bliżej niedookreślonego w tekstach (np. zawarte w *Reytanie*, inspirowane pismami autora *Dziadów* – „Jak się jest Polakiem, to lepiej jest oszaleć z Mickiewiczem i z Reytanem, niż znaleźć się wśród ludzi rozsądnych [...] i razem z ludźmi rozsądnymi stracić Polskę – a tym razem to może nawet na zawsze”⁶⁸).

Powstają tu jednak przynajmniej dwa pytania. Pierwsze dotyczy specyfiki „działania”, do którego Rymkiewicz miałby wzywać. Drugie pytanie brzmi: czy sygnały ironii, często, o czym zostało wspomniane wcześniej, występujące na kartach wszystkich tomów tetralogii (a także zabiegi rozdwojenia narracji, mnożenia podmiotów, konsekwentne wyrażenie krytyki zasady racji⁶⁹), nie dezawuuują przedstawionego już odczytania, gdzie nacisk kładziony był na wzniosłość historycznych opowieści poety?

Wspominany kilkakrotnie Marzec w błyskotliwej rozprawie *Hermeneuta i historia* ukazywał Rymkiewiczowski cykl historyczny (precyzyjniej, jego pierwsze trzy części⁷⁰) jako egzemplifikację aporetycznej strategii stosowanej przez autora. Polegać miała ona na tym, że pisarz, w ramach własnych opowieści katalizujący subwersywne potencje i *explicitie* zmierzający ku aktywizacji odbiorcy („Zróbcie coś, zanim ktoś inny zrobi to za was! Bądźcie mścicielami wolności, jako i ja jestem!”⁷¹), równocześnie osłabia, uniejednoznacznia swoje „zewy” np. poprzez – o czym była już mowa – multiplikację ironiczných tropów, rozdwojenie narracji i podważanie zasady racji. Należy mimo wszystko zaakcentować, że niejednoznaczność przekazu poety (choćby zawarta w *Wieszaniu* ironiczna uwaga, że o zagładzie ludzkiego gatunku pisarz myśli „z przyjemnością” – co jawnie kontrastuje z zawartymi w cyklu Rymkiewiczowskimi afirmacjami narodowego istnienia jako warunku ludzkiej kondycji⁷²) wymaga od odbiorcy samodzielnego określenia się względem treści

Wzniosłe odłączenie się od przeszłości, albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*. Red., wstęp E. Domańska. Kraków 2004 (przeł. J. Benedyktowicz). Warto zauważyć, że Rymkiewicz – też podkreślający w swoim piśarstwie duże znaczenie kategorii doświadczenia – we własnych pracach pozostaje w zgodzie np. z Ankersmitowskim dowartościowaniem subiektywizmu „przedstawień” (reprezentacji) przeszłości. Zob. F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*. W: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie* (przeł. T. Sikora).

67 Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, s. 183.

68 Rymkiewicz, *Reytan*, s. 249.

69 Zob. Marzec, *op. cit.*, s. 219–220.

70 Czwarta część ukazała się już po publikacji Marca.

71 Marzec, *op. cit.*, s. 219.

72 Inna kwestia, że kontrast myślenia o zagładzie ludzkiego gatunku „z przyjemnością”, przy jednoczesnym troszczeniu się o kondycję narodu, można – i warto – odczytywać w perspektywie katego-

przedstawianych przez autora w czteroksięgu⁷³. Proza Rymkiewicza jest więc, wbrew stanowisku Marca, niewyraźnym wprost wezwaniem do podjęcia aktywności. Aktywność tą, poprzedzającą wszystkie inne, które może ona za sobą pociągać, stanowi podjęcie myślenia⁷⁴ nad własnym sytuowaniem się poszczególnych jednostek względem tematów podsuwanych w prozie poety Rymkiewicza. Wśród owych tematów koronnym tematem jest polska wspólnota narodowa i jej kondycja. Wzniosłość Rymkiewiczowskich opowieści ma temu docelowemu myśleniu nadawać rysy subwersywne w stosunku do panującego w Polsce (po 1989 roku) ładu⁷⁵.

Jakie pożytki mogą płynąć z dotychczasowych ustaleń? Ufam, że, po pierwsze, mają one szansę stanowić przyczynek do przekroczenia – wyraźnie zarysowanej w recepcji prac Rymkiewicza – opozycji między „politycznymi” odczytaniem czteroksię-

rii dwoistości, bliskiej tak pisarzom epoki romantyzmu, jak i Rymkiewiczowi (zob. J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści. (Barokowa struktura postaci Słowackiego)*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. T. 3. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981).

⁷³ Co bowiem przemawia za tezą Marca, że ironia Rymkiewicza podważa jego zew do „czynu” patriotycznego i wzniosłe apoteozy polskości zawarte w tetralogii? Zasadne wydaje się w tym miejscu odwołanie do refleksji de Mana, głównie dlatego, iż ów badacz skupiał się na ironii... romantycznej (konceptualizowanej m.in. za Schleglem) – zob. np. W. Hamerski, *Ironia romantyczna u pisarstwie Paula de Mana*. „Pamiętnik Literacki” 2016, z. 4). Epoka romantyzmu pozostaje podstawowym odniesieniem przy próbach odczytania tekstów Rymkiewicza. P. de Man w trakcie wykładu (ironicznie, rzecz jasna) zatytułowanego *Pojęcie ironii* (w: *Ideologia estetyczna*, s. 256) mówił: „Sposobem zatrzymania ironii jest rozumienie, rozumienie ironii, rozumienie procesu ironicznego. Co jednak [...], jeśli w ironii stawka jest zawsze kwestia możliwości rozumienia?”. Zob. też P. de Man, *Retoryka czasowości*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11. Przyjęcie, że „stawką ironii jest [...] kwestia możliwości rozumienia” w kontekście tetralogii, odsyła na powrót do Rymkiewiczowskiej batalii z reżimem *ratio* (któremu przeciwstawia się także wzniosłe). Nie da się więc stwierdzić bezspornie, co podważa (a czego nie podważa) ironia Rymkiewicza (w tetralogii). Z jednym wszakże wyjątkiem, jaki stanowi samo, wsparte na *ratio*, rozumienie.

⁷⁴ *À propos* wzmiankowanego „myślenia”: choć to temat przynajmniej na osobny artykuł, warto zaznaczyć, że Rymkiewicz dokonuje specyficznego użycia filozofii M. Heideggera, który w książce *Co znaczy się myśleniem?* (Przeł. J. Mizera. Warszawa-Wrocław 2000, s. 11–12) głosił następujące twierdzenia: „musimy być gotowi uczyć się myśleć [...]. Co znaczy uczyć się? Człowiek uczy się, jeżeli swoim czynem i bezczynem kieruje się na to, co istotowo ku niemu przemówiło. Uczymy się myśleć, zwracając uwagę na to, co daje do myślenia. Nasz język nazywa na przykład przyjaznym to, co należy do istoty przyjaźni. Odpowiednio nazwiemy poważnym [...] to, co w sobie jest do rozważenia. Wszystko to, co poważne, daje do myślenia. Ale ów dar dany jest zawsze tylko o tyle, o ile to, co poważne, jest już samo z siebie do-rozważenia. Dlatego to, co teraz i potem, i zawsze, a więc od dawna daje do myślenia, nazywamy tym, co najbardziej poważne”. Jak można sądzić, w Rymkiewiczowskim użyciu formuł Heideggera to, co „daje do myślenia”, nie stanowi abstrakcji. Autor *Baketa* zawsze podejmuje kwestie żywiołu życia i jego konkretnych emanacji – zob. J. M. Rymkiewicz, rozmowa z B. Pocięjem (1999). W: *Rozmowy polskie w latach 1995–2008*, s. 65. Konkretną emanację życia, do której się odnosi, stanowi zaś polskie istnienie. W jednym z wywiadów J. M. Rymkiewicz (rozmowa z M. Cichockim, D. Gawinem i D. Karłowiczem. W: jw., s. 267–270) stwierdzał: „Nie mam innego losu poza tym tutejszym [...]. Mam tylko jeden polski los, który mi został dany”, „Absolutem jest życie. Polskie w moim przypadku”.

⁷⁵ Mylące być tu może, że tetralogia powstawała – częściowo – w latach, w których władzę sprawowało ugrupowanie polityczne wspierane przez Rymkiewicza. Jednakże należy zauważyć, iż owo ugrupowanie – niezależnie od tego, czy było w opozycji, czy też „u władzy” – na sztandarach miało konsekwentnie walkę z („postkomunistycznym”) ładem formującym się w Polsce po 1989 roku. Ładem, który miał godzić w „polskość Polaków”.

gu (oraz szerzej – całego korpusu jego XXI-wiecznych tekstów) a tymi interpretacjami, które podkreślały „literackość” (niejednoznaczność, dyskursywne „splątanie”, ironiczność) pisarstwa poety. Przedstawione uwagi, po drugie, mogą dać asumpt do przemyśleń poświęconych tematowi relacji (*stricte*) akademickiej (jak i sankcjonowanej przez akademię) historiografii z porządkiem opowieści (o minionych dziejach). Kwestia ta (wielokrotnie podnoszona wcześniej przez badaczy, m.in. przez cytowanego White’a), jak się wydaje, wciąż nie traci swojej aktualności. Dla przykładu: Francis Fukuyama, w opublikowanej w 2018 roku rozprawie *Tożsamość. Współczesna polityka tożsamościowa i walka o uznanie*, stwierdzał:

Największy wpływ na kształtowanie tożsamości narodowej mają prawa regulujące kwestie obywatelstwa i stałego pobytu, prawa dotyczące imigracji uchodźców oraz programy zajęć służące w publicznym systemie oświaty do uczenia dzieci o przeszłości narodu. A także, w procesie oddolnym, „opowieści narodowe” [*stories of peoplehood*] artystów, muzyków, poetów, filmowców, historyków i zwykłych obywateli opisujących swoje pochodzenie i aspiracje⁷⁶.

Casus cyklu Rymkiewicza pokazuje, że – projektowana i afirmowana przez Fukuyamę – synergia „oddolnych” i (*implicite*) „odgórnych” czynników tożsamościotwórczych (oraz etnoplastycznych/etnogennych) pozostaje, również w XXI wieku, zagrożona. Czego na gruncie polskim dowodzić może dodatkowo chociażby, często epigoński względem dzieł Rymkiewicza, bogaty, wyraźnie inspirowany tradycją romantyczną nurt literatury powstałej głównie po katastrofie pod Smoleńskiem z 10 IV 2010. Literatura ta traktowała o tragizmie polskich dziejów. Ponadto, utrzymując wzniosłość tonu, dezawuowała panujący wówczas państwowy ład III Rzeczypospolitej. Co istotne wreszcie – w tekstach należących do wspomnianego nurtu pisarstwa „oficjalnej” (ponownie: wówczas) wykładni dziejów Polski konsekwentnie przeciwstawiany był zbiór (wzniosłych) opowieści o historii narodu, przy jednoczesnej afirmacji potęgi zbiorowej (konstituującej „polską tożsamość”) pamięci⁷⁷. Owa pamięć – czego dowodził Nietzsche – stanowi medium resentymentu⁷⁸. Na nim z kolei, w znacznej mierze, jak słusznie zauważył w swojej książce Fukuyama⁷⁹, opierają się tematyzowane przez amerykańskiego myśliciela w *Tożsamości* populistyczne, nacjonalistyczne i religijne ruchy polityczne, szerzące się (i zyskujące posłuch) we współczesnym świecie. Powstaje na koniec pytanie, czy i one (oraz ustanawiane przez nie ustroje) także „doczekają się” bądź czy mają szansę „doczekać się” skutecznie godzących w nie „opowieści”.

⁷⁶ F. Fukuyama, *Tożsamość. Współczesna polityka tożsamościowa i walka o uznanie*. Przeł. J. Pyka. Poznań 2019, s. 176.

⁷⁷ Można tu wymienić chociażby twórczość J. Polkowskiego, P. Dakowicza, czy – wierszowane – historyzoficzne wizje W. Wencla. W kwestii tej tendencji w najnowszej literaturze polskiej zob. np. M. Czardybon, *Rzeczpospolita wzniosła. Zarys ekonomii resentymentalnej (o pisarstwie Jarosława Marka Rymkiewicza, Wojciecha Wencla i Przemysława Dakowicza)*. „Ruch Literacki” 2018, z. 2.

⁷⁸ F. Nietzsche, *Z genealogii moralności. Pismo polemiczne*. Przeł. G. Sowiński. Wstęp K. Michalski. Kraków 1997.

⁷⁹ Zob. też P. Sloterdijk, *Gniew i czas*. Przeł. A. Żychliński. Warszawa 2011. – A. Honneth, *Walka o uznanie. Moralna gramatyka konfliktów społecznych*. Przeł. J. Duraj. Kraków 2012.

Abstract

MARCIN CZARDYBON University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-5627-142X

**„OPOWIEĆ SIĘ OPOWIEDZIAŁA. TYLKO TO BYŁO JEJ I MOIM CELEM [...] [THE STORY HAS BEEN TOLD. ONLY THAT WAS MY AND ITS PURPOSE <...>]”
ON JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ’S “POLISH TETRALOGY”**

Subsequent volumes of Jarosław Marek Rymkiewicz’s “Polish tetralogy” have raised controversies that reach far beyond the standard literary-critical debate. The reception of the cycle, also due to its author’s open support for national-catholic wing on the Polish political stage, was marked by sharp distinction into affirmers, who saw in the poet a new national poet-prophet, and politically-motivated critics of nationalist (bloody) vision of Polishness. The dispute was accompanied by a discussion concerning whether Rymkiewicz’s writing—inventive and abound in irony—is indeed subject to political interpretations, and whether or not such readings of his stories lead to certain simplifications. Referring to Hayden White’s papers, the researcher shows that it is literariness that makes up the tetralogy’s political potential.

BOGUSŁAW ŻYŁKO Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź

ROSJANIE O INTERTEKSTUALNOŚCI

Zjawisko związków między różnymi tekstami kultury symbolicznej (od dzieł artystycznych, należących do różnych sztuk, po traktaty naukowe i filozoficzne) jest stare jak sama kultura. Naśladowanie arcydzieł, ekfrazy artystyczne, zapożyczanie motywów i tematów, tworzenie pod wybraną szkołę lub poetykę – wszystko to stanowiło ważną część procesu historycznego w sztuce. Albo odwrotnie – polemiczne nawiązanie do jakiejś szkoły bądź poetyki. Przypomnijmy sobie choćby słynne wersy Juliusza Słowackiego:

Ej, ty na szybkim koniu!... Dalej wiece...
Wieszcz wielki sobie zapytanie czyni,
A drugi wieszcz w przyległym powiecie
Odparł: „Skąd, powiedz, wracają Litwini?”
„That is the question!” – tu pytanie trzecie!¹

W tak krótkim fragmencie *Beniowskiego* pojawiają się cytaty z trzech autorów – Antoniego Malczewskiego, Adama Mickiewicza i Williama Szekspira – do których Słowacki miał różny stosunek. Z Mickiewiczem toczył bój o „rząd dusz”, Szekspira (jak większość romantyków) adorował.

W samej literaturze zjawisko intertekstualności istnieje od zawsze. Pewne jej przejawy przybrały zinstytucjonalizowane formy, funkcjonują jakby na formalistycznej zasadzie „obnażenia chwytu”: od centonu, uprawianego już w starożytności, poprzez trawestacje, pastisze, parafrazy, wolne przekłady, poezję reminiscencji i aluzji, do współczesnego kolażu i montażu. Te ostatnie formy są charakterystyczne zwłaszcza dla literatury (sztuki) awangardowej XX wieku i późniejszej.

Również w nowożytnej refleksji naukowej nad sztuką owe zjawiska zaczęły być badane i systematyzowane. Powstała wówczas filologia widziała siebie jako „skromną służbę »przy« tekście”² z wypracowaną metodyką komentowania treści dzieł (wyposażaniem ich w słownikowe i realne komentarze) i rozbudowanym aparatem tekstologicznym. Bezsprzecznie komentarz jako „satelita tekstu” należy do sfery intertekstualności. W wieku XIX powstawały całe kierunki badawcze (zwłaszcza o orientacji pozytywistycznej), mające na celu ustalenie wędrowek motywów i fabuł literackich, porównawcze analizy „stylometryczne”, ewidencjonowanie wszelkich

¹ J. Słowacki, *Beniowski*. W: *Dzieła wybrane*. T. 2: *Poematy*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wyd. 2. Wrocław 1983, s. 153.

² S. S. Awierincew, *Filologia*. Hasło w: *Kratkaja literaturnaja encykłopedija*. T. 7. Moskwa 1972, s. 973.

jawnych i niejawnych zależności. Rozpatrywanie tzw. wpływów (które przybrało postać często wykpiwanej „wpływołogii”) było uprawiane pod wieloma szerokościami geograficznymi. Kontynuowano je i później, dostarczając nam często dużo pożytecznej wiedzy o utworach literackich.

W kręgu Michaiła Bachtina

Ale dzisiejsze zainteresowania związkami międzytekstowymi wykraczają poza rejestrowanie owych „wpływów i zależności”, zgłaszając pretensje do stania się jeszcze jedną, nową teorią literatury (sztuki), pod mianem właśnie „poetyki intertekstualnej” lub nawet „semiotyki intertekstualnej”. Widać to już w enuncjacji wynalazczyni terminu „intertekstualność”, Julii Kristevej, zapoczątkowującej cały nurt badań, w pewnym sensie dominujący w dzisiejszej humanistyce. Ta głośna enuncjacja brzmi: „każdy tekst literacki jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstowości”³. Owo stwierdzenie zrobiło ogromną karierę w nauce o literaturze, otwierając nowe pole badań, które zdażyło zaowocować licznymi studiami i całymi monografiami⁴. Kwestią sporną pozostaje jednak uznanie Michaiła Bachtina za prawdziwego inicjatora i patrona intertekstualności. Kristeva wyprowadziła bowiem swój radykalny wniosek z lektury książki *Problemy poetyki Dostojewskiego* Bachtina⁵, gdzie powołał on do życia nową dyscyplinę naukową – metalingwistykę, mającą badać wypowiedzi jako szczególne byty słowne, pojawiające się w przestrzeni międzyludzkiej, a więc jako jednostki komunikacyjne z własnym autorem, adresatem, całościowym tematem i sensem oraz – co tu jest najważniejsze – stykające się aktywnie z innymi takimi jednostkami w pewnym obszarze tematycznym. Nasze słowo nie wyłania się z jakiejś pustki, mówiący człowiek nie jest biblijnym Adamem, nazywającym po raz pierwszy rzeczy tego świata. Moje słowo nieustannie konfrontuje się z c u d z y m s ł o w e m, wchodzi z nim w wielorakie relacje.

Kristeva zdaje się nie dostrzegać tych głęboko personalnych relacji, których zewnętrzny przejaw stanowi wymówione „tu i teraz” słowo. Mechanizuje owe relacje, sprowadzając je do jednokierunkowego cytowania (wypowiedź jako „mozaika cytatów”). Ta mechaniczność, być może, jest właściwsza dzisiejszej cyberprzestrzeni, gdzie teksty istotnie można tworzyć metodą „wytnij i wklej”. U Bachtina za słowem

³ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*. Przeł. W. Grajewski. W zb.: *Bachtin. Dialog – język – literatura*. Red. E. Czaplejewicz, E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 396.

⁴ Zwieńczeniem pierwszego heroicznego okresu badań nad intertekstualnością była obszerna rozprawa G. Genette’a *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014).

⁵ Bachtin przedstawił ją w dwóch wersjach. Pierwsza z 1929 roku nosiła tytuł *Problemy twórczestwa Dostojewskiego*, druga – uzupełniona i poprawiona – ukazała się drukiem w 1963 roku pod nieco zmienionym tytułem *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Obydwie są dostępne w języku polskim: pierwsza w przekładzie W. Grajewskiego została zamieszczona w tomie 1 publikacji *Ja – Inny. Wokół Bachtina* (Red. D. Ulicka. Kraków 2009), druga w przekładzie N. Modzelewskiej wyszła w serii „Biblioteka Krytyki Współczesnej” PIW-u (*Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa 1970).

zawsze stoi osoba, pojawia się ono – wbrew francuskiej badaczce – właśnie w sferze intersubiektywnej, czyli w przestrzeni kreowanej przez uczestniczące w otwartym dialogu suwerenne podmioty. Nieprzypadkowo rosyjski filolog i filozof w jednej osobie, formułując krytyczne uwagi pod adresem strukturalizmu i jego predylekcji do rozszczepiania badanego tekstu na „opozycje binarne”, mówi o konieczności uwzględniania ludzkiego głosu. Jeśli dla strukturalistów rozpatrywane zjawiska rozkładają się na opozycje i przeciwstawienia, to do Bachtina „zawszad dobiegają głosy i dialogowe stosunki między nimi”⁶.

Julia Kristeva swoją koncepcję wyprowadziła, jak się rzekło, z książki Bachtina o poetyce Fiodora Dostojewskiego, której ostatni rozdział autor poświęcił „słowu u Dostojewskiego”. Zarysował w nim własną teorię metalingwistyki, mającą badać dialogowe relacje pomiędzy słowami (wypowiedziami) różnych podmiotów mówiących, w tym reakcje mówiącego na cudze słowa. I właśnie zagadnienie „cudzego słowa” stanowi kamień węgielny postulowanej przez Bachtina dyscypliny, lokującej się na granicy stylistyki, poetyki i filozofii języka. Oprócz monologicznego słowa, wyrażającego jeden punkt widzenia, jedną pozycję światopoglądową, autor wyróżnia rozmaite odmiany tzw. „dwugłosowego słowa”, czyli słowa (wypowiedzi) uwzględniającego zarówno już wymówione cudze słowa, jak i te, które dopiero się pojawiają w danej sferze komunikacyjnej (tematycznej). W literaturze znanymi od wieków przykładami dwugłosowego (dwutonowego) słowa są różnorodne aluzje, parafrazy, pastisze, stylizacje i wreszcie parodie, będące często polemiczną reakcją na cudze słowa, odbiciem ich w krzywym zwierciadle. Kristeva pisała swoje twierdzenia już po ogłoszeniu przez Rolanda Barthes’a „śmierci autora” jako podmiotu twórczego. W kręgu lewicowych francuskich intelektualistów, skupionych wokół pism „Tel Quel” i „Change”, propagujących idee nowej rewolucyjnej poetyki, autor stanowił przestarzałą kategorię, którą powinno się zastąpić bliżej nieokreślonym „skryptorem”, tworzącym wedle ponadindywidualnych wzorów.

W najbliższym otoczeniu Bachtina, nazywanym często „kółkiem Bachtina”, było więcej osób zajmujących się literaturą, wśród nich natomiast w kontekście interesującego nas zagadnienia należy wyróżnić postać Lwa Pumpianskiego⁷. To raczej jego pomysły, a nie Bachtina, w zakresie teorii literatury mogłyby stanowić bliższe źródło twierdzenia Kristevej. Pumpianski badał literaturę rosyjską na szerokim tle porównawczym literatury europejskiej. Opracował on szeroko zakrojoną koncepcję ufundowaną na idei „tradycji klasycznej”, w której obrębie rozwijają się literatury europejskie. Literatura rosyjska z powodu rozmaitych przyczyn historycznych włączyła się do tej tradycji dość późno, bo na dobrą sprawę dopiero w XVIII wieku. Ważną rolę odegrały w owym procesie literatura polska i działalność jezuitów na polu oświaty, którzy poprzez swoje kolegia od Lizbony po Petersburg rozpowszechniali wzorce klasycznej literatury i sztuki. Klasyczne normy obejmowały całość twórczości literackiej, od tematyki począwszy i na szczegółowych kwestiach styli-

⁶ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Oprac., wstęp E. Czaplejewicz. Warszawa 1986, s. 524.

⁷ Wokół Bachtina w latach 1918–1928 grupowało się grono ludzi, oprócz Pumpianskiego w różnym okresie należeli do nich m.in. P. Miedwiediew, W. Wołoszynow, I. Kanajew (pod ich nazwiskami ukazywały się prace, których autorstwo obecnie przypisuje się Bachtinowi), M. Kagan, M. Judina.

styki i wersyfikacji skończywszy. Dzięki istnieniu tej żywej tradycji klasycznej literatura europejska z jej narodowymi odnogami stanowiła pewną wspólną przestrzeń, całość, a nawet system, którego jedność gwarantują liczne „wspólne miejsca” rozmaitej rangi (od topiki po stylistykę). Klasycyzm wedle tej koncepcji jest „ruchem w zapożyczonych formach”, odbywającym się w ramach Arystotelesowskiej logiki, analityczną wiedzą i zasadą „podziału wyczerpującego”, będącą nie tylko zasadą myślenia, ale i stylu.

Pumpianski te różnorodne asocjacje wewnątrz tradycji klasycznej przedstawia w znakomitych i pionierskich rozbiorach konkretnych utworów literackich. Jak to wygląda *in concreto*, widać choćby na przykładzie jego analizy poematu Aleksandra Puszkina *Jeździec miedziany*, kiedy wykazuje związki tekstu z tradycją poetycką XVIII wieku. Zaznaczając, iż w dziele Puszkina da się wyróżnić kilka warstw stylistycznych, łączących je z tradycją literacką, Pumpianski skupia się na tych jego elementach, które odsyłają do tradycji ody, czołowego gatunku XVIII-wiecznej literatury. W pierwszej kolejności konstatuje on występowanie w tekście Puszkina licznych stałych i zwiezłych formuł rytmiczno-syntaktycznych w rodzaju „gdzie przedtem – tam teraz”. Jak pisze:

Mimowolnie powstaje wrażenie, iż Puszkina cytuje trwałą formułę zgodnie z zasadami staroklasycznego poematu, na tyle mocno przyporządkowaną tematowi, że w świadomości literackiej XVIII wieku tematowi towarzyszy, niemal z obligatoryjną mocą, gotowa wypracowana formuła⁸.

Chronologiczna formuła „gdzie przedtem – tam teraz” (jej wariantem jest formuła topograficzna „od – do”) w odach była powiązana z tematem założenia Petersburga (pojawia się ona już w poezji łacińskiej), weszła jako odpowiadająca realnej sytuacji historycznej do *loci communes*, ale pod piórem Puszkina w nowym kontekście nabrała dodatkowych odcieni znaczeniowych. Następnie Pumpianski wskazuje na takie motywy, jak obraz powodzi w Petersburgu, mający antyczne antecedeny w poezji Horacego i Owidiusza, motyw ożywionego pomnika z bogatą genealogią poetycką, wreszcie noc osjaniczna i widmowe ukazanie się monarchy poddanemu. Wymienione w skrócie momenty, charakterystyczne dla gatunku ody (Pumpianski nazywa je zbiorczo „odyzmami”), z których Puszkina obficie korzysta, bynajmniej nie przeczą jego oryginalności. Wręcz przeciwnie: „zwrócenie się w stronę Dzierżawina i Łomonosowa nie było działaniem restauracyjnym, lecz tworzeniem czegoś zasadniczo nowego”⁹.

Rzecz w tym, że „odyzmom”, pochodzącym z różnych odmian gatunkowych ody, w opowieści Puszkina nadaje się nowe funkcje. Formują one jedną warstwę stylistyczną, która sąsiaduje z warstwą „oniegińską” (nawiązania i jawne reminiscencje z *Eugeniusza Oniegina*) i dominującą w utworze warstwą językowo-stylistyczną żywej mowy lat trzydziestych XIX wieku z jej codzienną, miejską leksyką. Te trzy warstwy zostają stopione w jednej i jednolitej narracji, choć ich występowanie w poemacie jest uchwytnie. „Odyzmy” odgrywają ważną rolę, gdyż są znakiem XVIII-wiecznej państwowej, monarchicznej ideologii, ucieleśnionej w nowej północnej

⁸ L. W. Pumpianskij, „*Miednyj usadnik*” i *poeticeskaja tradicija XVIII wieka*. W: *Klassiczeskaja tradicija. Sobranije trudow po istorii russkoj literatury*. Moskwa 2000, s. 162.

⁹ *Ibidem*, s. 191.

stolicy, zbudowanej przez Piotra. Pojawiają się one w *Jeźdźcu miedzianym* na zasadzie cytatu. Przy czym „amplituda tego cytowania jest szeroka, od przeniesienia kompleksu kilku tematów do cytatu w niemal ścisłym sensie tego słowa”¹⁰. Puszkina podejmuje wewnętrzną polemikę z opisaną ideologią: przywołuje ją w cytatach, aby przeciwstawić jej nową, bardziej demokratyczną:

Tylko tutaj, w *Jeźdźcu miedzianym*, polemika staje się podstawą samej fabuły, dzięki czemu fabuła przemienia się w dramat: monarchii przeciwstawiony jest Eugeniusz, a Dzierżawinowi – miejska beletrystyka. Tym samym Piotr I ostatecznie zostaje odsunięty w przeszłość: jego czyn pozostaje z nim, lecz przemienia się w wielkie zdarzenie przeszłości, we współczesności zaś, w latach trzydziestych, może on jedynie działać jako straszliwe gigantyczne widmo. *Jeździec miedziany* oznacza ostateczną rezygnację Puszkina z nadziei na możliwość drugiego Piotra w rosyjskiej historii: jest to negujący epilog całego Piotrowego cyklu. Ale jednocześnie odsuwa się w przeszłość również klasycyzm rosyjskiego XVIII wieku; całkowicie dwuznaczne odtworzenie jego tematów i jego estetyki jest w rzeczywistości także odtworzeniem widma literackiego¹¹.

W tym krótkim streszczeniu rozprawy Pumpianskiego można dostrzec wiele terminów ze słownika dzisiejszej teorii intertekstualności. Należą do niego: formuły, cytaty, „odyzmy”, reminiscencje, naśladowanie, odtwarzanie, rekonstrukcja, kontynuacja i polemika, topoi, symbol (jako reprezentant „długiego trwania” w literaturze) i inne wyrażenia. Wśród nich jest nawet jedna innowacja terminologiczna: onomatopeja albo metafora akustyczna w perspektywie powiązań intertekstualnych. Ściganie bohatera przez „jeźdźca miedzianego” po pustych placach i ulicach nocnego Petersburga zostało przedstawione nie wizualnie, lecz w „przekładzie na język akustyki” i w polemicznym nawiązaniu do akustycznego języka Dzierżawina. Owa osjaniczna scena „jest dana przez Puszkina nawet nie tyle na bazie tych wierszy Dzierżawina, co poprzez ich na wpół cytatywne odtworzenie”¹².

Formalści

Jeśli mówić o intertekstualności, jak ją rozumie Kristeva, czyli programowo impersonalnie, to za prekursorów w jej eksploracji w rosyjskiej tradycji badawczej należałoby raczej uznać rówieśników i jednocześnie oponentów Bachtina – formalistów. Już w pierwszym manifestie tej słynnej szkoły pióra Wiktora Szkłowskiego można przeczytać następujące zdania:

Im bardziej poznajemy epokę, tym więcej przekonujemy się, że obrazy, które uważaliśmy za wytwór danego poety, zostały przezeń zaczerpnięte od innych i do tego niemalże zupełnie niezmienione. Cała praca szkół poetyckich sprowadza się do gromadzenia i ujawniania nowych sposobów grupowania i obróbki materiału słownego, w szczególności zaś w o wiele większym stopniu do układu obrazów niż do ich tworzenia¹³.

Na marginesie można odnotować pewną zbieżność myśli Szkłowskiego z poglą-

¹⁰ *Ibidem*, s. 194.

¹¹ *Ibidem*, s. 196.

¹² *Ibidem*, s. 188.

¹³ W. Szkłowski, *Sztuka jako chwyt*. Przeł. R. Łużny. W zb.: *Teoria badań literackich za granicą. T. 2: Od przełomu antytypożywistycznego do roku 1915. Cz. 3: Od formalizmu do strukturalizmu*. Red. S. Skwarczyńska. Kraków 1986, s. 12.

dem Thomasa Stearnsa Eliota na tajemnicę twórczości poetyckiej, wyrażonym w jego głośnym eseju *Tradycja i talent indywidualny*, pochodzącym z tych samych czasów. Według Eliota umysł poety jest „w istocie składnicą zatrzymującą i gromadzącą niezliczone uczucia, wyrażenia, obrazy, które pozostają tam, dopóki nie pojawią się wszystkie elementarne cząstki, które mogą się związać w jedno i stworzyć układ nowy”¹⁴. Różnica między dwoma poglądami polega na tym, że dla Eliota miejsce, gdzie odbywa się „układanie obrazów”, stanowi umysł poety. Szklowski natomiast przenosi to miejsce do sfery ponadindywidualnych konwencji poetyckich, ich zmienność zaś uznaje za wywoływaną nieuchronną „automatyzacją” chwytów literackich i wynikającą stąd potrzebą ich permanentnego „odnawiania”. Zasadniczo jednak angielski poeta opowiada się za koncepcją poezji „jako całości żyjącej, która obejmuje wszystkie utwory poetyckie, kiedykolwiek napisane”, i próbuje „wykazać, jak doniosłe znaczenie posiada powiązanie utworu z utworami innych poetów”¹⁵. Kristevej jest znacznie bliżej do Szklowskiego (i Eliota) niż do Bachtina w rozumieniu samej twórczości, ponieważ w jej ujęciu polegałaby ona na „montażu cytatów”, a więc na nowym formowaniu obrazów, zdeponowanych w magazynach literatury. Wola twórcza w obydwu ujęciach przejawia się na składaniu z istniejących już „kawałków”, niczym z puzzli, nowych układanek. Co ciekawe, wspomniani, młodzi wówczas, francuscy teoretycy zaczytywali się pracami formalistów, które stały się dla nich w latach sześćdziesiątych prawdziwym objawieniem.

U Szklowskiego można znaleźć jeszcze jedną uwagę, zawierającą pewną ogólną regułę odnoszącą się bezpośrednio do naszego tematu. Brzmi ona:

dzieło sztuki jest odbierane na tle i drogą kojarzenia z innymi dziełami sztuki. Formę dzieła sztuki określa stosunek do innych, przed nim istniejących, form. [...] Nie tylko parodia, ale w ogóle wszelkie dzieło sztuki tworzy się jako paraleta i przeciwstawienie jakiemuś wzorcowi¹⁶.

W tym stwierdzeniu można dopatrzeć się istoty intertekstualnej teorii sztuki (estetyki), sytuującej dzieło sztuki na tle całej tradycji artystycznej (od zamierzchłej starożytności począwszy) jako – by użyć formuły Umberta Eco – „strukturę otwartą”, dającą się wpisywać w coraz to nowe konteksty interpretacyjne.

W obrębie szkoły formalnej pojawiły się także inne podejścia do zagadnienia związków między tekstami literackimi. Zaprezentował je Jurij Tynianow w debiutanckiej broszurze z 1921 roku pt. *Dostojewski i Gogol. Przyczynek do teorii parodii*, do której dopisał w 1929 roku ważne *postscriptum* w postaci artykułu *O parodii* (O parodii). Tak się składa, że te dwie wypowiedzi stanowią ramę czasową dla całej jego twórczości teoretycznoliterackiej.

Tynianow w nowatorski sposób zanalizował mechanizm parodii, traktując ją jako zjawisko pokrewne stylizacji:

Stylizacja jest bliska parodii. Jedna i druga prowadzą podwójne życie: za pierwszym planem utworu widać drugi, stylizowany lub parodiowany. Ale w parodii obligatoryjna jest jednak niespójność obydwu

¹⁴ Th. S. Eliot, *Szkice literackie*. Red., wybór, przedm., przypisy W. Chwałewik. Warszawa 1963, s. 8.

¹⁵ *Ibidem*, s. 6.

¹⁶ W. Szklowski, *Swiaz' prijemow siuzetostozhenija s obszczimi prijemami stila*. W: *Poetika. Sborniki po teoriji poetičeskogo jazyka*. Pietrograd 1919, s. 120.

planów, ich przesunięcie. [...] W stylizacji tej niespójności nie ma: owszem, zachowana jest odpowiedniość obu planów: stylizującego i przeświecającego przezeń stylizowanego. Tak czy owak stylizację od parodii dzieli jeden krok; stylizacja motywowana lub komicznie uwydatniona staje się parodią¹⁷.

Bywają parodie, w których ta druga płaszczyzna ogranicza się do pojedynczego utworu (tak jest w analizowanym przez Tynianowa przypadku, kiedy Dostojewski w opowiadaniu *Wieś Stepańczykowo i jej mieszkańcy* parodiuje Nikołaja Gogola jako autora *Wybranych miejsc z korespondencji z przyjaciółmi*), ale też są takie, gdzie parodiuje się dzieła szkoły poetyckiej, styl jakiegoś nurtu literackiego, a nawet konwencje gatunkowe.

Zdaniem Tynianowa, „Istota parodii polega na mechanicznym użyciu pewnego chwytu; mechanizacja ta jest oczywiście odczuwalna tylko wtedy, kiedy znany jest chwyt, który jej podlega”¹⁸. Ową mechanizację przeprowadza się za pomocą rozmaitych operacji językowo-stylistycznych: powtórzenia, przedstawienia części (inwersja), kalamburowego przeinaczenia znaczeń, dekontekstualizacji chwytu i połączenia go z chwytami przeciwnymi.

Tynianow ujmował zjawisko parodii w kontekście rozważań nad tym, co go najbardziej interesowało jako teoretyka literatury, czyli nad dynamiką procesu historycznego w literaturze i sztuce. W owej perspektywie parodia jest szczególnym narzędziem polemiki wewnątrzliterackiej, a mianowicie sposobem dyskredytowania (wysmiewania) zużytych już chwytów literackich. Sama parodia staje się chwytom „obnażania chwytu”, ujawniania konwencji literackich i w tej roli „bardzo ściśle wiąże się z ewolucją literatury”¹⁹, która to ewolucja nie odbywa się pokojowo jako przekazywanie pałeczki w sztafecie pokoleń literackich, lecz w drodze zaciętych nieraz bojów pomiędzy zstępującymi i wstępującymi na scenę literacką generacjami. „Walka literacka” jest bowiem według Tynianowa naczelną zasadą ewolucji literackiej.

Debiutancka rozprawa owego pisarza z 1921 roku zawiera *in nuce* problemy zaprzatające jego myśl w ciągu całej tej dekady aż do zakończenia działalności formalistów jako odrębnej szkoły naukowej. Jednym z nich były zagadnienie ewolucji literackiej i zjawisko parodii. Rozpatrywano je w konceptualnych ramach „teoretycznej historii literatury”, której projekt zarysowywał się w obrębie szkoły formalnej przy dużym udziale właśnie Tynianowa. W tym projekcie akcent kładzie się na zmiany immanentne, zachodzące w samym szeregu, niepowodowane bezpośrednio przez impulsy idące z obszarów zewnętrznych wobec literatury. Dlatego też ogromnym zainteresowaniem cieszą się związki między tekstami, wśród nich parodia i jej pokrewne, np. stylizacja i naśladowanie. Ważnym momentem jest tutaj rozpoznawalność zjawiska. Istnieje – powiada Tynianow – wiele nierozpoznanych parodii, kiedy nie sposób zidentyfikować „drugiego planu”, innego utworu, który prześwituje w parodii. Jeśli takie rozpoznanie następuje – jak to się zdarzyło w przypadku opowiadania Dostojewskiego – zmienia się samo dzieło, jego struktura i ukierunkowanie ideowe:

¹⁷ J. Tynianow, *Dostojewski a Gogol. Przyczynek do teorii parodii*. Przeł. A. Pomorski. „Literatura na Świecie” 2012, nr 1/2, s. 267.

¹⁸ *Ibidem*, s. 280.

¹⁹ J. N. Tynianow, *O parodii*. W: *Poetika. Istorija literatury*. Kino. Moskwa 1977, s. 310.

Parodia istnieje wtedy, kiedy spod wierzchniej warstwy dzieła prześwieca parodiowany drugi plan; im węższy, konkretniejszy, naturalniejszy jest ten drugi plan, im bardziej ambiwalentne są wszystkie detale dzieła, odbierane w podwójnej perspektywie, tym silniejsza parodyjność. [...] Jeśli drugi plan rozplywa się w ogólnym pojęciu „stylu”, [...] wtedy naturalnie parodia jest odbierana w jednym planie, wyłącznie od strony jej kompozycji, czyli jak każde dzieło²⁰.

Kiedy tego drugiego planu nie udaje się odnaleźć, zjawisko uważa się za stylizację na bliżej nieokreśloną manierę pisania. W ten sposób badacz literacki, ujawniając parodię, może aktywnie włączyć się do historii literatury, życia literackiego poprzez ukazywanie nowych aspektów danego dzieła i odkrywanie jego powiązań (najczęściej polemicznych) z innymi utworami. Przy okazji niejako Tynianow na nowo stawia problem genezy, wskazując, że może ona mieć charakter literacki i mieścić się w szerszej formule „teksty generują teksty”, co jest innym ujęciem wcześniej przywołanych słów Wiktora Szklowskiego o tym, że nie tylko parodia, ale każde „dzieło sztuki tworzy się jako paralela i przeciwstawienie jakiemuś wzorcowi”.

Inną ideą przewodnią całej działalności teoretycznoliterackiej Tynianowa, która objawiła się dobitnie w drugim jego szkicu (z 1929 roku), jest głębokie przekonanie o systemowości podstawowych wielkości, jakimi operuje nauka o literaturze. System stanowi pojedynczy utwór, gatunek literacki (system gatunkowy) i literatura jako całość, przy czym wszystkie te systemy są skorelowane z odpowiednimi pozaliterackimi „praktykami dyskursywnymi” – np. ody Michaiła Łomonosowa i Grigorija Dzierżawina różnią się od siebie, jako utwory należące do jednego gatunku podlegają dominancie retorycznej i są skorelowane z pozaliterackim „mówieniem oratorskim”. Ważną funkcję spełnia tutaj gatunek w roli znaku literackości, powiązanego jednocześnie z prymarnymi gatunkami mowy o proveniencji społecznej.

Tynianow już w tym wystąpieniu wielokrotnie podkreśla systemowość zarówno utworu literackiego, jak i literatury w całości. Każdy element dzieła literackiego znajduje się w korelacji z pozostałymi elementami tego utworu oraz z podobnymi elementami innych utworów. W artykule, napisanym kilka lat później, pierwszą relację badacz nazwie „s y n f u n k c j a”, a drugą „a u t o f u n k c j a”²¹ (w dzisiejszym języku powiedzielibyśmy o związkach na osi syntagmatycznej w tekście i paradygmatycznej w języku). Przykład tego stanowi funkcja archaizmów w danym dziele na tle ich użycia przez pozostałych poetów. Czterostopowy jamb Puszkina należy do systemu *Eugeniusza Oniegina*, który w innych utworach poetyckich będzie wyglądał odmiennie. Jak twierdzi Tynianow: „Autofunkcja nie decyduje, daje tylko różnorodne możliwości, staje się warunkiem synfunkcji”²².

Można teraz zapytać, jak się ma ta idea systemowości, dotycząca wszystkich najważniejszych faktów literackich, do zjawiska parodii i stylizacji? Trzeba zaznaczyć, że istnieje wiele sposobów konkretnego „ukierunkowania jednego utworu na inny utwór”, bądź „wykorzystania jakiegokolwiek innego utworu jako makiety dla nowego utworu”²³. Tynianow używa dla rozróżnienia tych sposobów dwóch par

²⁰ Tynianow, *Dostojewski a Gogol*, s. 282.

²¹ Zob. J. N. Tynianow, *O ewolucji literackiej*. W zb.: *Teoria badań literackich za granicą*, s. 152 (przeł. W. Lipiec).

²² *Ibidem*, s. 152.

²³ Tynianow, *O parodii*, s. 290.

pojęć: parodystyczności i parodyjności oraz formy i funkcji. Mogą istnieć parodystyczne formy, zastosowane w nieparodystycznej funkcji. Wierszowany felieton w gazecie może posługiwać się zapożyczonymi z wysokiej poezji figurami i rytmem, ale nie ma on nic wspólnego z parodią, jeśli idzie o ich funkcję. W tym wypadku wysoka „makieta jest dogodnym znakiem literackości, znakiem przymocowania do literatury w ogóle”²⁴. Owa forma to po prostu „znak innego systemu”, środek użyty w pozaparodystycznej funkcji, przykład zastosowania starej formy w nowym celu. Z właściwą parodią mamy do czynienia wówczas, kiedy to ukierunkowanie jest nie tylko na inne zjawiska literackie, ale też choćby częściowo i przeciw nim. W parodii chwyt „mechanizuje się”, przenosi się z jednego systemu do drugiego, co pociąga za sobą nieuchronną zmianę jego znaczenia. Dzieje się tak wskutek wypreparowania chwytu z macierzystego systemu, a to wiąże się z częściową modyfikacją jego sensu: „w ten sposób cytaty, nawet poza parodystycznym ukierunkowaniem, może w niektórych sytuacjach odgrywać swoiście parodystyczną rolę i w każdym razie charakteryzuje nie tyle poetę, ile stosunek do niego”²⁵. W rezultacie dochodzi do jego wyeksponowania, co w języku szkoły formalnej zostało nazwane chwytem „obnażenia chwytu”. W owym sensie parodia i zjawiska pokrewne stają się miejscem eksperymentów, dokonywania refunkcjonalizacji chwytów i ukazywania przez to ich umowności. Polemiczne nastawienie parodii („p r z e c i w”, a nie „n a”) powoduje, że jej przedmiot powinien cechować się pewnym ewolucyjnym znaczeniem w rozwoju literatury i aktualnością:

ukierunkowanie jakiegos utworu na jakiś inny (tym bardziej przeciwko innemu), czyli parodystyczność, jest ściśle związane ze znaczeniem tego utworu w systemie literackim. [...] Dlatego utwory parodystyczne zazwyczaj bywają skierowane na zjawiska literatury współczesnej lub na współczesny stosunek do starych zjawisk; parodystyczność w stosunku do zjawisk na wół zapomnianych jest mało prawdopodobna²⁶.

Interesujące i odkrywcze konstatacje o związkach między tekstami można znaleźć w pracach Wiktora Winogradowa, badacza, który łączył w sobie kompetencje lingwisty i literaturoznawcy. Nie należał on do „twardego rdzenia” szkoły formalnej, ale podzielał część jej założeń, przede wszystkim to, że dzieło literackie w pierwszej kolejności jest specyficznie zorganizowanym tekstem językowym. Badacz rozbudował narzędzia stylistyki lingwistycznej i zastosował je do prac nad twórczością klasyków literatury rosyjskiej z Puszkinem na czele. I właśnie w obszernej monografii, opublikowanej w 1941 roku i zatytułowanej *Stil Puszkina* (Styl Puszkina), znajdujemy szereg sformułowań uderzających swoją wnikliwością i trafnością.

Najważniejszym kontekstem dla opisu stylu Puszkina jest język poezji (literatury) rosyjskiej w okresie wielkich przemian na przełomie XVIII i XIX wieku ze swoim „systemem trwałych wyrażeń”, składający się z licznych, zazwyczaj importowanych z zachodnich literatur, „sztamp”, „szablonów”, rozmaitych gotowych „formuł”, „hieroglifów języka poetyckiego”, „systemu sztucznej frazeologii literackiej”. Do wymienionego zbioru należały także cytaty z arcydzieł literatury europejskiej, które stawały się obiegowymi aforyzmami, maksymami, gubiąc przy tym często

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 308.

²⁶ *Ibidem*, s. 293–294.

swoją metrykę. Twórczość wielkich pisarzy we wskazanym okresie wielokrotnie drobiono na „skrzydlate słowa” i inkrustowano nimi własne dzieła, nieraz podając je nie w tłumaczeniu, lecz w oryginale:

Cytaty z nowych i starych utworów i związane z nimi aluzje (w większości o charakterze kalamburowo-ironicznym), ich frazeologiczne odłamki tysiącami trafiają do stylów współczesnej Puszkiniowi literatury, zyskują tutaj nowe użycia, oblekając wypowiedź atmosferą subtelnych niuansów znaczeniowych²⁷.

Tych cudzych inkluzji w utworach było tak wiele, że autorów, nie wyłączając Puszkina, zaczęto podejrzewać o plagiaty. Winogradow natomiast stanowczo odrzuca te oskarżenia jako bezzasadne. Pisze:

Myśl Gerszenzona o plagiatach Puszkina nie tylko jest z gruntu błędna, ale także jest pozbawiona elementarnej wartości literackiej, gdyż wyklucza zagadnienie sensu artystycznego takiej mozaiki cudzych fraz-cytatów. Jednocześnie może być tak, że tak zwane plagiaty Puszkina co najmniej w połowie okazały się frazeologicznym *cliché* mowy poetyckiej²⁸.

Obfitość jawnych i ukrytych zapożyczeń w twórczości Puszkina nie przekreśla jej oryginalności. Potwierdzeniem tych słów są obserwacje Winogradowa dotyczące *Eugeniusza Oniegina*, tej „powieści wierszem”, którą Wissarion Bielinski nazwał „encyklopedią życia rosyjskiego”. Trudno uwierzyć, że:

połowę wersów w *Eugeniuszu Oneginie* stanowią oryginalnie spreparowane i użyte „cytaty” z utworów literatury rosyjskiej lub powszechnej albo [...] subtelne aluzje literackie czy też odbicia rozmaitych obrazów literackich i wyrażeń [...]. *Eugeniusz Onegin* parodyjnie i ironicznie rozkwita jaskrawymi barwami aluzji literackich, cytatów, odwołań. Cała ta powieść posypana jest grubo- i drobnoziarnistą solą parodii literackiej²⁹.

Jak można przeczytać w innym miejscu rozprawy Winogradowa – „Słowo było namagnetyzowane wielostronnym oddziaływaniem tradycji literackiej”³⁰. Mistrzostwo poety tkwi w szerokim korzystaniu ze wspólnego dobra, jakim jest literacka tradycja europejska. Stanowiła ona „wspólną kanwę”, na której Puszkini i inni poeci wyszywali swoje wzory. Nie ma tu sprzeczności między nasyceniem tekstów „cudzym słowem” a ich oryginalnością. Zwłaszcza Puszkini był szczególnie wynalazczy, jeśli idzie o aktualizację tradycyjnych formuł poetyckich. Wypracował szereg chwytów, takich jak etymologizowanie, konkretyzowanie, włączanie do innych rejestrów stylistycznych, zderzanie z żywiołem rosyjskiego języka potocznego, prowadzących do głębokiej indywidualizacji „skrzydlatych słów” i wydobywania z nich nowych znaczeń.

Gdyby odnieść owe nowatorskie spostrzeżenia Winogradowa do dzisiejszej „poetyki intertekstualnej”, to byłyby trudności z ustaleniem, co jest dla niego „inter-

²⁷ W. W. Winogradow, *Stil Puszkina*. Moskwa 1941, s. 382. Można to nazwać „europeizacją literatury rosyjskiej”, która była częścią „europeizacji Rosji” przedsięwziętej przez Piotra I na początku XVIII wieku. Przejawiała się ona w sferze kultury w szerokim inkorporowaniu tekstów i języków zachodnioeuropejskich. W literaturze – przejściem poetyki europejskiej, klasycystycznych kanonów i konwencji literackich.

²⁸ *Ibidem*, s. 393–394. W tym cytacie zwraca uwagę określenie utworu poetyckiego jako „mozaiki cudzych fraz-cytatów”. Kristeva widocznie nie знаła tego studium Winogradowa i błędnie uznała Bachtina za pioniera badań nad problematyką swoiście rozumianej intertekstualności.

²⁹ *Ibidem*, s. 412.

³⁰ *Ibidem*, s. 374.

tekstem”. Pisze on o cytatach w utworach Puszkina pochodzących z konkretnych dzieł (np. z *Boskiej komedii* Dantego), ale dużo miejsca zajmują obiegowe formuły, aforyzmy, frazeologizmy, czyli tzw. *cliché* poetycki, stanowiący domenę publiczną. Ich status nie jest jednoznaczny, zależy od kompetencji czytelnicych. Bliższe tu byłoby stanowisko nie Kristevej (przypomnijmy – „każdy tekst literacki jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu”), lecz Barthes’a, ponieważ definiuje on intertekst jako „wspólne pole anonimowych formuł, których pochodzenie jest rzadko odtwarzalne, pole nieświadomych lub automatycznych cytatów”³¹. Winogradow, nazywając tekst „mozaiką cudzych fraz-cytatów”, łączy jakby pierwsze podejście, lokujące zjawisko intertekstualności po stronie tekstów (wszelkie związki między tekstami z bezpośrednimi cytatami na czele), z drugim, wiążącym je z językiem i korzystaniem z jego różnorodnych zasobów. Zagadnienie to, jak będzie można się przekonać, stanie się przedmiotem rozważań w ostatnich dekadach.

Semiotycy

Ogólnie można powiedzieć, iż w rosyjskiej nowoczesnej teorii literatury ukształtowały się dwa odmienne podejścia do zjawiska intertekstualności, sygnowane tutaj nazwiskami Bachtina i Pumpianskiego oraz osób z kręgu szkoły formalnej (Szkłowski, Tynianow i inni). Późniejsi badacze mogli podążać albo drogą wytyczoną przez formalistów, albo trzymać się Bachtinowskiej filozofii dialogu i w jej konceptualnych ramach umieszczać problematykę związków między utworami. Należy zaznaczyć, iż formalści pierwsi wysunęli problem tekstu literackiego ze swoją dominantą oraz zasadą konstrukcyjną i ustalili go głównym przedmiotem analiz. W zapoczątkowanym przez nich nurcie badań dzieło było traktowane holistycznie jako doskonale sfunkcjonalizowana całość, choć jednocześnie, co widać w przytoczonych do tej pory wypowiedziach, zamkniętość jego była podważana poprzez wykazywanie związków z innymi tekstami i z całą literaturą. Bachtin również podkreślał integralność tekstu literackiego, wskazując zarazem na istnienie relacji dialogowych między utworami i wewnątrz nich. Porównywał dzieło do monady, „która odzwierciedla (w skrajnym wypadku) wszelkie teksty danej sfery sensów”³². Semiotycy ze szkoły tartusko-moskiewskiej³³ musieli w swoim czasie ustosunkować się do tej problematyki i uwzględnić ją w badaniach, mieli już jednak za sobą ścieżki wydeptane przez wybitnych poprzedników.

Jurij Łotman, bo od niego należy zacząć, od początku akcentował rolę związków pozatekstowych w całości dzieła literackiego, pamiętając o zaleceniu Szkłowskiego, by każdy utwór rzutować na szersze tło literackie. W jego pierwszej dużej publikacji, będącej zarazem manifestem formującej się szkoły naukowej, czytamy:

³¹ R. Barthes, *Théorie du texte*. Hasło w: *Encyclopædia universalis*. T. 15. Paris 1973, s. 1015.

³² Bachtin, *op. cit.*, s. 405.

³³ Byli to w większości Rosjanie, choć nie tylko. Spora grupę stanowili uczeni pochodzenia żydowskiego, ale z biegiem lat zaczęli oni emigrować do Izraela, krajów Europy Zachodniej i USA. Badacze młodszego pokolenia, kontynuujący prace tej szkoły w Tartu i Tallinnie, identyfikują się głównie jako Estończycy.

ta realność historyczno-kulturowa, którą nazywamy „utworem artystycznym”, nie wyczerpuje się w tekście. Tekst to tylko jeden z elementów relacji. Realna materia utworu artystycznego składa się z tekstu (systemu relacji wewnątrztekstowych) w jego relacji do rzeczywistości – rzeczywistości, norm literackich, tradycji, wyobrażeń. Odbiór tekstu oderwanego od jego pozatekstowego „tła” jest niemożliwy³⁴.

Aby w pełni zrozumieć utwór, konieczne jest zwrócenie się do jakiegoś innego zewnętrznego tekstu. Tak się dzieje choćby w przypadku najprostszej aluzji literackiej. Dla Łotmana (jak i dla wielu jego kolegów) dziedzictwo formalistów (zwłaszcza prestrukturalistyczne prace Tynianowa) było szczególnie bliskie i stanowiło bezpośrednią tradycję naukową.

Zagadnienie intertekstualności z czasem stało się ważnym tematem dla semiotyków, co znalazło wyraz w ich publikacjach. Zostało ono zwerbalizowane i skonkretyzowane jako zagadnienie „tekstu w tekście” (w innych sztukach: „film w filmie”, „teatr w teatrze”, „obraz w obrazie” itd.)³⁵. Łotman zinterpretował to zjawisko w duchu swojej koncepcji semiosfery ogarniającej całość kultury ludzkiej. Kwestia „tekstu w tekście” jawi się jako cząstkowy przypadek ogólniejszej reguły, dotyczącej zasadniczego poliglotyzmu kultury i funkcjonujących w jej obrębie różnorodnych utworów. Widać to już w najprostszymi przykładach „tekstu w tekście”, kiedy to do jednego dzieła, mającego początek i koniec, wprowadza się fragmenty innego w postaci motta, cytatu, reminiscencji, aluzji. Jak pisze Łotman:

Zakłada się, że odbiorca rozwinie te ziarna konstrukcji strukturalnych w teksty. Tęgo rodzaju inkluzje mogą być odczytywane zarówno jako homogeniczne z otaczającym je tekstem, jak i heterogeniczne wobec niego. Im ostrzej została wyrażona nieprzetłumaczalność kodów tekstu-inkluzji i podstawowego kodu, tym bardziej wyczuwalna jest semiotyczna specyfika każdego z nich³⁶.

Już Winogradow w przywoływanym studium o stylu Puszkina wskazywał na synekdochiczny charakter cytatu:

W cytacie poetyckim często przewiduje się, „ma się na myśli” nie tylko kontekst tego utworu literackiego, z którego jest zaczerpnięty, ale również znacznie szerszą sferę obrazów i idei z twórczości cytowanych pisarzy³⁷.

Łotman idzie jeszcze dalej. Dla niego takie inkluzje reprezentują więcej niż dzieło lub całą twórczość danego autora. Są one empirycznymi przejawami występowania w tekście różnorodnych kodów artystycznych i pozaartystycznych, co jest stałą właściwością literatury. W jednym ze swoich ostatnich artykułów napisze o tym wprost:

Zderzenie rozmaitych typów kodowania to podstawowy typ kodowania w *Eugeniuszu Onieginie*, zaś Anna Achmatowa mówi o „cudzym słowie”, które przebija się dlatego, że „na Twoim piśmie brudnopisie”. Wszystkie włączenia do tekstu „cudzego słowa”, przeanalizowane przez Michaiła Bachtina i niejedno-

³⁴ J. M. Łotman, *Lekcji po strukturalnoj poetikie*. „Trudy po znakovym sistiemam” t. 1 (1964), s. 165.

³⁵ Zob. J. M. Łotman, *Tekst w tekście*. Jw., t. 14 (1981). Na ten tom składają się artykuły J. Łotmana, W. W. Iwanowa, P. Toropa, J. Lewina, R. Timieniczka, T. Nikołajewej i J. Skuratowskiego.

³⁶ *Ibidem*, s. 18.

³⁷ Winogradow, *op. cit.*, s. 398.

krotnie badane po nim, odnoszą się do konfrontacji rozmaicie zakodowanych subtekstów i do procesów znaczeniowych przebiegających na granicy zmiany kodów³⁸.

W cytowanej publikacji Łotman stwierdzi, iż dzięki tym włączeniom powstaje „jednolity, ale wielogłosowy tekst”, zmuszający odbiorcę podczas jego lektury do używania kilku języków naraz. I właśnie owa, by tak rzec, Bachtinowsko-Łotmanowska „wielogłosowość/wielokodowość” jest tą właściwością, która „czyni z niego generator sensu, a nie tylko pasywne naczynie dla z zewnątrz wniesionych znaczeń”³⁹.

Nazwisko Anny Achmatowej z jej słowami o wierszu-palimpseście nie pojawia się tutaj przypadkowo. Akmeiści zasadniczo byli „poetami kultury”, a ich twórczość poetycka charakteryzowała się orientacją na wcześniej istniejące dzieła. Ścisłej zaś –

tekst u akmeistów apeluje nie tyle do innego tekstu, co do procedury przejścia od tekstu do tekstu, do pewnej przestrzeni międzytekstowej, „luki”, „przerwy”, mówiąc językiem Mandelstama (orientacja meonalna, a nie substancjalna)⁴⁰.

Ostatecznie to poezja Osipa Mandelstama okazała się bardzo wdzięcznym polem dla badań intertekstualnych z uwagi na jej jednoczesne zanurzenie w rodzimej i obcej tradycji poetyckiej. Dała impuls do rozwoju tych badań w sferze poezji (i języka poetyckiego) jako sztuki słowa odznaczającej się specyficzną „organizacją naddaną”. Ważnym wydarzeniem były tu studia Kirilla Taranowskiego, ukierunkowane na ujawnienie „podtekstów” wierszy Mandelstama. Sformułował on całą teorię podtekstu, ufundowaną na założeniu, iż niekiedy utwór poetycki dla swojego zrozumienia wymaga rozpoznania innego, wcześniejszego dzieła, do którego nowy tekst jawnie bądź pośrednio odsyła⁴¹.

³⁸ J. Łotman, *Tekst i poliglotyzm kultury*. W: *Kultura – historia – literatura*. Wybór, przekł., wstęp B. Żyłko. Gdańsk 2017, s. 56. Interesujące, że Łotman powołuje się na Bachtina i jego koncepcję „cudzego słowa” oraz „relacji dialogowych”, ale przekłada ją na terminy semiotyczne. Bachtin obstawał przy swoim stanowisku, choć nie odmawiał pracom semiotyków z Tartu i z Moskwy wartości poznawczej.

³⁹ *Ibidem*, s. 54.

⁴⁰ R. Timieniczik, *Tekst w tekstie u akmeistów*. „Trudy po znakovym sistiemam” t. 14, s. 73.

⁴¹ Po raz pierwszy K. Taranowski poruszył zagadnienie podtekstu w odniesieniu do poezji Mandelstama w artykule *Pczely i osy w poezii Mandelstama: K woprosu o wlijanii Wiaczestawa Iwanowa na Mandelstama*, umieszczonym w księdze jubileuszowej *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday* (t. 3. The Hague – Paris 1967). Ta koncepcja znalazła rozwinięcie w kolejnych pracach zebranych w tomie. Ciekawe, że punktem wyjścia były obserwacje R. Przybylskiego, poczynione w artykule *Arkadia Osipa Mandelstama* („Slavia Orientalis” 1964, nr 3). Taranowski zgadza się z Przybylskim, jeśli idzie o ważność dziedzictwa poezji starogreckiej dla Mandelstama, choć dokonuje tu pewnych korekt. Arkadią dla Mandelstama nie była Grecja Homera i Hezjoda, ale wyspa Lesbos czasów Safony. Taranowski podkreśla przy tym rolę tłumaczy, przede wszystkim W. Iwanowa, czołowego poety-symbolisty, z wykształcenia filologa klasycznego (Mandelstam nie znał greki). Powstaje sekwencja: wiersz Safony – przekład Iwanowa – wiersz Mandelstama. Dla tego ostatniego intertekstem jest nie utwór greckiej poetki, lecz przekład Iwanowa. Translacja stanowi interpretację oryginału i między nimi istnieje relacja intertekstualna, która jednak stanowi osobne zagadnienie. Podteksty Mandelstama stały się przedmiotem systematycznych studiów Taranowskiego i po paru latach zaowocowały całą książką (zob. K. Taranovsky, *Essays on Mandel'stam*. Cambridge, Mass. – London 1976). Dalszym

Działalność Taranowskiego była dobrze znana w środowisku semiotyków tartusko-moskiewskich. Oprócz studiów mandelstamowskich ceniono jego prace z poetyki, a zwłaszcza z wersyfikacji rosyjskiej – w tej dziedzinie był szanowanym autorytetem jako twórca fundamentalnej monografii o dwusylabowych stopach w poezji rosyjskiej. Być może, pewną rolę odgrywały tu również okoliczności biograficzne⁴². W każdym razie jego nazwisko pojawia się często w publikacjach semiotyków, dotyczących poezji rosyjskiej w aspekcie intertekstualnym i uwzględniających nie tylko poziom leksykalny (wyszukiwanie „paraleli leksykalnych”), ale także jej stronę brzmieniową. I tutaj pionierami okazują się formaliści rosyjscy, którzy – jak wiemy – darzyli organizację poezji wyjątkowym zainteresowaniem.

Osip Brik w artykule o rytmie i składni zwrócił uwagę na występowanie w poezji szczególnych „figur rytmiczno-syntaktycznych” – wypełniając sobą całe wersy, stanowiły one podstawową jednostkę mowy wierszowanej. Brik pisał:

Jeśli w danym wersie łatwo możemy zastąpić którykolwiek wyraz innym wyrazem w tej samej formie syntaktycznej, zmieniamy semantykę, lecz nie całość rytmiczno-syntaktyczną; a właśnie ta figura rytmiczno-syntaktyczna tworzy podstawę mowy wierszowanej⁴³.

Z czasem figura rytmiczno-syntaktyczna może przemienić się w „kliszę wersową”, będącą „skutkiem całkowitego zrośnięcia rytmicznej, syntaktycznej i semantycznej strony mowy wierszowanej; powstają ustalone grupy wyrazowe, którymi myśli poeta”⁴⁴. Prowadzi to do tego, że np. czterostopowy jamb (najbardziej produktywne metrum w poezji rosyjskiej) przemienia się w „gotową kliszę, do której z trudem tylko można wprowadzić jakieś urozmaicenie”.

Wyjaśnia to dlaczego poeci, którzy obecnie piszą jambem czteroakcentowym, zawsze wpadają, i pod względem syntaktycznym, i semantycznym, w naśladownictwo poetów epoki puszkinińskiej i popuszkinińskiej⁴⁵.

Problematyka „figur rytmiczno-syntaktyczno-leksykalnych”, zapoczątkowana – jak widzimy – w latach dwudziestych, została podjęta w szkole tartusko-moskiew-

krokiem w badaniach nad podtekstami Mandelstama były publikacje rosyjsko-amerykańsko-izraelskiego filologa O. Roniena (*An Approach to Mandelstam*. Jerusalem 1983; *Poetika Osipa Mandielsztama*. Sankt Pietierburg 2002).

⁴² Taranowski urodził się w Tartu w rodzinie polsko-rosyjskiej (rodzice pochodzili z guberni płockiej) w 1911 roku. W roku 1920 rodzina przeniosła się do Jugosławii. Mężczyzna odbył studia prawnicze (jego ojciec był znanym badaczem dziejów prawa w krajach słowiańskich) i filologiczne, które kontynuował w Pradze pod koniec lat trzydziestych, gdzie nawiązał kontakt z R. Jakobsonem i innymi członkami praskiego koła lingwistycznego. Od roku 1958 przebywał w USA, gdzie wykładał na Uniwersytecie Kalifornijskim i na Harvardzie. Jako ciekawostkę można podać, że K. Górski, autor prac o aluzji literackiej, w latach 1913–1915 studiował prawo w Dorpacie. Zatem dwaj inicjatorzy badań nad związkami między tekstami w swoich krajach spędzili jakiś okres życia w dzisiejszym Tartu.

⁴³ O. Brik, *Rytm a składnia. Przyczynek do badania języka wierszy*. W zb.: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór, oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni. Warszawa 1970, s. 163 (przeł. Z. Saloni).

⁴⁴ *Ibidem*, s. 170. Parę lat wcześniej S. P. Bobrow (*Zaimstwowanija i wlijanija*. „Pieczat’ i Riewolucyja” 1922, nr 8, s. 83) zwrócił uwagę na to, że podobne figury mogą tworzyć się także w sferze „instrumentacji dźwiękowej” wiersza – pisał on o „zapożyczeniach pod względem rytmu i brzmienia” – przy czym mogą one mieć charakter nieświadomych „wpływów” i mniej lub bardziej świadomych „zapożyczeń”.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 171.

skiej w kontekście nowo powstałej poetyki (albo inaczej: metody) intertekstualnej. Przede wszystkim pojawiła się w pracach Michaiła Gasparowa, filologa klasycznego, zajmującego się również teorią i historią wiersza rosyjskiego, będącego wśród semiotyków największym autorytetem w tej dziedzinie. Zainaugurował on nową dyscyplinę filologiczną, lokującą się na pograniczu poetyki oraz językoznawstwa, i nadał jej miano „lingwistyki wiersza”⁴⁶. Przeprowadził on fundamentalne rozróżnienie pomiędzy literackimi i językowymi intertekstami, czyli pomiędzy cytatami, reminiscencjami, aluzjami oraz odmiennymi sposobami przywoływania „cudzego tekstu” a frazami, które stały się własnością wspólną, przekształcając się w to, co Winogradow nazwał „frazologicznymi kliszami mowy poetyckiej”. Innymi słowy: wyodrębnił, które z tych figur są cytatami z konkretnych utworów, a które – nawiązując do słów Barthes’a – należą do „wspólnego pola anonimowych formuł”.

Owo zagadnienie dotyka samego jądra poetyki intertekstualnej: tego, jakie zbieżności w tekstach poetyckich stanowią rezultat świadomego orientowania się jednego utworu na dzieło innego autora, a jakie są przypadkowe i wynikają z przynależności do wspólnej logosfery. Odróżnienie cytatów od klisz nie jest sprawą prostą. Metodyka rozpoznawania „sygnałów intertekstualności”, jak pisze Marina Akimowa:

wymaga uciekania się do najróżnorodniejszych narzędzi filologicznych. Prawdopodobnie złożoność rozgraniczenia formuły i reminiscencji tkwi w samej naturze słowa poetyckiego, które odnosi się jednocześnie do dziedziny *parole* i dziedziny *langue*⁴⁷.

Igor Pilszczykow, adept szkoły semiotycznej z najmłodszego pokolenia, rozwiązuje ten problem radykalnie, rozumiejąc przez intertekstualność „wszystkie postacie bezpośrednich i zapośredniczonych relacji genetycznych między tekstem a innymi tekstami, jak również między tekstem a repertuarem leksyko-gramatycznych formuł i klisz”⁴⁸. Jego propozycja, z jednej strony, jest szeroka, bo obejmuje dużą gamę przejawów intertekstualności – od cytatów po klisze, ale z drugiej strony, wyklucza typologiczne podobieństwa i przypadkowe konwergencje.

Zdaniem Pilszczykowa, intuicja badawcza, zbliżająca dwa teksty, powinna być wsparta danymi genetycznymi. Pomocne mogą tu być dane biograficzne. Pilszczykow przywołuje słowa Borisa Tomaszewskiego, mówiące, że tylko „rzetelna biografia umożliwi rozwiązywanie skomplikowanych zagadnień wzajemnych relacji między utworami literackimi (na przykład ich datowanie) lub zagadnień zapożyczeń literackich”⁴⁹. Podobnie użyteczna okazuje się tekstologia, zajmująca się śledzeniem filiacji tekstów i ich fragmentów. W ten sposób cały problem intertekstualności

⁴⁶ Zob. M. L. Gasparow, *Lingwistika sticha*. „Izwestija Rossijskoj Akademii Nauk. Sierija Literatury i Jazyka” 1994, nr 6.

⁴⁷ M. W. Akimowa, *Citaty ili klisze w poetičeskom słowie: Popytka razgraniczenija*. W zb.: M. L. Gasparowu – stichowiedu. *In memoriam*. Sost., ried. M. W. Akimowa, M. G. Tarlinska ja. Moskwa 2017, s. 248.

⁴⁸ I. Pilszczykow, „Ante hoc – ergo Procter hoc”. *Jeszcze raz o kriteriach intieriekstualnosti ili „sluczajnuje” i „niesluczajnuje” sblizenija (na materiale poezii puszkinskoj epochi)*. W zb.: *Sluczajnost’ i niepriedskazujemost’ w istorii kultury. Materialy Wtorych Lotmanowskich dniej w Tallirnskom uniwersitietie (4-6 ijunia 2010 g.)*. Ried.-sost. I. Pilszczykow. Tallinn 2013, s. 197.

⁴⁹ Cyt. jw., s. 195.

staje się problemem przeciwstawienia „typologii i genezy”. To, co typologicznie jest podobne, nie musi być (i często nie jest) powiązane genetycznie. Pilszczykow powołuje się na Tynianowa, który przeciwstawił „tradycję” i „genezę”. Tynianow pisał: „Geneza zjawiska literackiego leży w przypadkowej dziedzinie przejść z języka do języka, z literatury do literatury, podczas gdy dziedzina tradycji podlega prawidłowościom i zamyka się w kręgu literatury narodowej”⁵⁰. Tradycja uczestniczy jako ważny czynnik w mechanizmach ewolucji literackiej, a tą Tynianow uznaje za dziedzinę nomotetyczną, czyli podlegającą pewnym ogólnym prawom⁵¹. Pilszczykow kończy swój wywód supozycją o nieprzypadkowym charakterze konstatawanych typologicznie faktów konwergencji:

rozważając w terminach Tynianowskiego przeciwstawienia ewolucji i genezy można przypuścić, że nomotetyczna jest nie tylko ewolucja. Nomotetyczna jest również geneza i najważniejszym „post-tynianowskim” krokiem metodologicznym będzie ujawnienie i ukazanie ewolucyjnej prawidłowości w zmianie form genetycznych (w tym także form relacji międzytekstowych), czyli ustanowienie ewolucji genezy⁵².

Gasparow, podkreślając ważność studiów intertekstualnych, nazywa je „stosowaną historią literatury powszechniej”⁵³. Pomagają one lepiej zrozumieć dzieło, czyniąc je bardziej spójnym semantycznie (czasami taką rolę odgrywa też przekład, który również może rozjaśniać ciemne miejsca oryginału). Wymagają dużego czytania, erudycji i intuicji, ale mogą także niekiedy prowadzić na manowce. Chodzi o to, że odsłaniane interteksty (podteksty) nie są sobie heurystycznie równe. Gasparow przedstawił zhierarchizowany podział podtekstów, kontynuując wcześniejsze propozycje Omri Ronena, który podzielił je na „semantyczne i poetyckie” (odnoszące się albo do planu treści, albo do planu wyrażenia), czyli strukturalne i ornamentalne, ważne i mniej ważne, a nawet błędne. Stwierdził on, że podteksty:

mogą być kluczowe, kiedy bez nich cały tekst jest niezrozumiały, mogą być fakultatywne, kiedy tekst i bez nich jest zrozumiały, ale wzbogacają one jego sens; mogą być przeciwwskazane, kiedy odciągają one uwagę od sensu tekstu, kierując go w fałszywą stronę⁵⁴.

Kluczowe są niezbędne dla zrozumienia utworu, fakultatywne mogą to rozumienie wspomagać, a te ostatnie są szkodliwe, chyba że wszystkie skojarzenia uzna się za równoważnościowe w imię walki z autorytarnym dominującym sensem.

Intertekstem nie musi być inny słowny tekst. Może nim się stać wszelki artefakt artystyczny, jak to dowiódł Wiaczesław Iwanow, poddając analizie jeden z zagadkowych wierszy Wilemira Chlebnikowa. Okazuje się, że:

⁵⁰ J. Tynianow, *Tiutczew i Heine*. W: *Poetika*, s. 29.

⁵¹ Przedstawił on czterofazowy mechanizm ewolucji, ufundowany na zasadzie zmiany immanentnej, polegającej na tym, że przyczyna powodująca zmienność tkwi w „szeregu literackim”: „1) wobec zautomatyzowanej zasady konstrukcyjnej dialektycznie zarysowuje się przeciwstawna zasada konstrukcyjna; 2) następuje jej zastosowanie – zasada konstrukcyjna szuka najłatwiejszego zastosowania; 3) rozprzestrzenia się ona na możliwie wielką masę zjawisk; 4) ulega automatyzacji i wywołuje przeciwstawne zasady konstrukcji” (*ibidem*, s. 263).

⁵² Pilszczykow, *op. cit.*, s. 202.

⁵³ M. L. Gasparow, *Intertekstualnyj analiz siegodnia*. „Sign Systems Studies” 2002, nr 2, s. 647.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 648–649.

Za klucz do zrozumienia zasadniczego obrazu tego utworu powinna posłużyć miniatura indyjska, która niewątpliwie zasugerowała taki obraz Chlebnikowowi. Miniatura przedstawia Wisznu, niesionego na słoniu będącym zarazem spłotem sylwetek kobiecych⁵⁵.

Iwanow potraktował wiersz Chlebnikowa jako poetycką ekfrazę, swoisty opis owej staroindyjskiej miniatury⁵⁶. Dzięki takiemu zabiegowi wiersz zyskuje semantyczną koherencję i z chaotycznego zestawu wersów przemienia się w spójny tekst.

Semiotycy z Tartu i z Moskwy, ogólnie mówiąc, chętnie nawiązywali do dorobku formalistów, uznając go za najważniejszą część własnej tradycji naukowej. Szczególnie istotną postacią był Tynianow ze swoim systemowym podejściem do faktów literackich (od pojedynczego dzieła poczynawszy, a na literaturze jako odrębnym „szeregu” kultury skończywszy). Zagadnienie związków międzytekstowych Tynianow również ujmował przez pryzmat tego głównego pojęcia. Cytat, elementarny przejaw intertekstualności, byłby dla niego odłamkiem jednego systemu, który trafił do innego systemu, specyficznie zabarwiając ów ostatni. Jak można było zauważyć, Łotman rozwija tę myśl przy użyciu odmiennej terminologii⁵⁷.

Ale części semiotyków bliżej było do bardziej antropologicznego stanowiska Bachtina – dla niego zagadnienie relacji między tekstami stanowiło istotny moment wielkiej lingwistyczno-filozoficznej koncepcji z centralnym pojęciem dialogu, w którym każda ze stron pragnie „przemienić »cudze« w »swoje-cudze«”⁵⁸. Przede wszystkim przychodzi tu na myśl Toporow z jego wyraźną antropocentrycznością w podejściu do zjawisk kultury. Zauważmy, iż mówiąc o intertekstualności, odwołuje się on do skojarzeń muzycznych i woli pisać o przestrzeni „rezonansowej” literatury zamiast sieci związków międzytekstowych (do metafory sieci i pojedynczej wypowiedzi jako oka takiej sieci odwoływał się Michel Foucault, jeden z prekursorów poststrukturalizmu). Toporow nawiązuje do kultury ucha, a więc kojarzącej się z komunikacją bezpośrednią, typu oralnego, zakładającą kontakt *hic et nunc* obcujących ze sobą stron.

U Toporowa powraca uśmiercony wcześniej autor, który sam przywołuje fragmenty tradycji, infekując je nowym sensem. Zatem nie wystarczy ustalić podobieństwa, trzeba uchwycić w powtórzonym fragmencie ten nowy moment. Bo jak słusznie ów badacz powiada: „każde echo jest prefiguracją nowych sensów”⁵⁹. U podstaw jego koncepcji intertekstualności znajdują się cztery główne pojęcia: powtórzenie, podobieństwo, a w nim – tożsamość i różnica. Powtórzenie nie stanowi prostego przywołania naśladowanego obrazu, ale jego zaostrenie i dywersyfikację, włączenie do nowego kontekstu, kiedy to „nawet zwyczajne powtórzenie wywołuje

⁵⁵ W. W. Iwanow, *Struktura wiersza Chlebnikowa „Mienia pronostat na słonowych...”*. Przeł. J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 325.

⁵⁶ M. Riffatiere w znanym artykule *Semiotyka intertekstualna: interpretant* (Przeł. K. i J. Falićy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1) również za intertekst uznał obraz malarski, wprowadzając dodatkowo interpretanta na podstawie modelu znaku Ch. S. Peirce’a.

⁵⁷ Zob. B. Żyłko, *Tynianowowski substrat w pracach Jurija Łotmana*. W zb.: *Wokół pewnego cytatu. Zbiór artykułów*. Red. K. Wojan. Warszawa 2020.

⁵⁸ L. A. Gogotiszwili, *Filosofja jazyka M. M. Bachtina i problema cennostnogo rielativizma*. W zb.: *M. M. Bachtin kak filosof*. Ried. L. A. Gogotiszwili, P. S. Guriewicz. Moskwa 1992, s. 148.

⁵⁹ W. Toporow, *O przestrzeni „rezonansowej” literatury (kilka uwag)*. Przeł. B. Żyłko. „Topos” 2021, nr 4, s. 48.

rezonansowe wzmocnienie, które właściwie generuje odpowiednią przestrzeń jako pewną integralną całość⁶⁰. Można też znaleźć u Toporowa próbę epistemologicznego podbudowania. Brzmi ona następująco: jeżeli w płaszczyźnie empirycznej zadanie badań intertekstualnych sprowadza się przede wszystkim do określenia tego, co jest „podobne”, i do ustalenia stopnia podobieństwa, to w płaszczyźnie teoretycznej – w sferze semiotyki, nauki o literaturze, prac metaliterackich, ogólnej teorii tożsamości i różnic, itd. – główne zadanie „intertekstologii” polega na rozjaśnieniu typologii znaków, realizujących rozmaite postacie podobieństwa, oraz funkcji „podobnych” elementów w tekstach literatury pięknej⁶¹.

Czas na wnioski końcowe. Rozpisany w tym artykule przegląd, bynajmniej niekompletny, ukazuje bogactwo ujęć zjawiska związków międzytekstowych w rosyjskiej tradycji naukowej, zapoczątkowanej przed ponad 100 laty. Najpierw były to pojedyncze obserwacje dotyczące indywidualnych poetyk (często odnoszono się do prozy Dostojewskiego), które doprowadziły do obecnego etapu, kiedy to zaczęto mówić o odrębnym podejściu, określanym mianem „stosowanej historii literatury powszechnej” (Gasparow) bądź działem „poetyki porównawczej” (Toporow). „Intertekstologia” jako osobna metoda badawcza wypracowała swój tezaurus pojęciowo-terminologiczny, doczekała się nawet szkół i stylów narodowych.

Intertekstualność nie ogranicza się wyłącznie do literatury artystycznej. Ów wymiar ma każdy rodzaj piśmiennictwa, w tym także nauka o literaturze w jej rozwoju historycznym. W niniejszym szkicu uwidoczniły się wewnętrzne powiązania w obrębie rosyjskiej tradycji badawczej i szczególna rola niezwykle bogatego i różnorodnego rosyjskiego „pola literaturoznawczego” lat dwudziestych ubiegłego wieku, którego produktywność objawiła się również w odniesieniu do owego specyficznego aspektu komunikacji literackiej. Badanie tego aspektu Toporow uznaje za konieczne zadanie – współczesne literaturoznawstwo nie może go już ignorować. Przed intertekstologią pojawiły się jednak też poważne zagrożenia – paradoksalnie – powiązane z rozpowszechnianiem się komputerowych sposobów pracy nad tekstami. Kiedy cała literatura światowa znajdzie się w sieci, wyszukiwanie wszelkich paraleli literackich stanie się bardzo łatwe. Ale z drugiej strony stworzy to możliwość dowolnego wskazywania podtekstów i w konsekwencji manipulowania sensem utworu. Przed ową subiektywnością i dowolnością ostrzega Gasparow, kończąc swój artykuł następującą ogólniejszą uwagą:

Celem uczonego, posługującego się metodą intertekstualną w całej jej potencji naukowej, jest obiektywna rekonstrukcja subiektywnego świata kultury Mandelstama lub innego poety [...]. Celem artysty od nauki jest zastąpienie tego świata fragmentem własnego świata kulturalnego. Pierwsze postępowanie stanowi tradycję strukturalizmu, drugie – poststrukturalizmu⁶².

Prześledzenie rozwoju problematyki wewnątrzliterackich powtórzeń i nawiązań nie tylko rzuca światło na rozwój jednego nurtu w literaturoznawstwie rosyjskim, czyli na poetykę intertekstualną, ale może być także swego rodzaju miernikiem zmiany paradygmatów w najnowszej nauce o literaturze. Gasparow dość sceptycz-

⁶⁰ *Ibidem*, s. 47.

⁶¹ *Ibidem*, s. 48.

⁶² Gasparow, *Intertekstualnyj analiz siegodnia*, s. 651.

nie wyraża się o poststrukturalizmie (gdzie indziej napisze, że cały postmodernizm jest przykładem „narcystycznej humanistyki”, eksponującej nadmiernie osobę i subiektywne preferencje badacza⁶³), ale to już kwestia osobistych sympatii i antypatii metodologicznych, by nie rzec – gustów, o których, jak wiadomo, nie można dyskutować.

Postscriptum

Niniejszy artykuł powstawał jeszcze przed inwazją Rosji na Ukrainę. Brutalny, niczym niesprowokowany najazd na sąsiednie suwerenne państwo ukraińskie pobudził do stawiania pytań o przyczyny owego barbarzyńskiego ataku i winę, jaką za niego ponoszą zarówno elity, jak i zwykli obywatele Federacji Rosyjskiej. I w tym kontekście przypomniał mi się list Władimira Toporowa, wielkiego uczonego oraz szlachetnego człowieka, jaki otrzymałem od niego przed niemal 20 laty po wydaniu jego książki w Polsce. Myślę, że warto go przytoczyć w całości z uwagi na jego aktualność:

Wielce szanowny i drogi Kolego,

niedawno otrzymałem egzemplarze mojej książki *Przestrzeń i rzecz*. Dziękuję Panu za wszystko – za Pańską inicjatywę przekładu moich tekstów, za sam przekład (na ile mogę ocenić, niezmiernie skrupulatny), za *Słowo wstępne*. Nie ukrywam, że jest mi przyjemnie zaprezentować się polskiemu czytelnikowi. Żywię, podobnie jak ludzie z mojego kręgu, do Polski stosunek szczególnie, tłumaczący się zarówno miłością do kultury polskiej, jak i świadomością tej winy, którą tak trudno odpokutować.

Nadal dużo pracuję. Ciagle brakuje mi czasu. Staram się jakoś podsumować to, co udało mi się zrobić, choć wiem, że i tak tego czasu nie wystarczy.

Jeszcze raz dziękuję i życzę wszystkiego dobrego.

Wasz –

W. Toporow

W rozmowach, jakie dziś toczą się wśród myślącej i wrażliwej części inteligencji rosyjskiej (głównie w mediach elektronicznych), pojawia się również temat rosyjskiej winy, tym razem w stosunku do Ukrainy. Przywołuje się problem winy niemieckiej za drugą wojnę światową, tak jak ją przedstawił Karl Jaspers. Stawia się przy okazji pytanie: czy Rosjanie po tej wojnie mogą się przemienić w Niemców z 1946 roku? Wprost mówi się o moralnej zapaści Rosji, z której łatwo się ona nie wygrzebie.

Przeprowadza się także rozmaite analogie historyczne do sytuacji dzisiejszej, najczęściej wskazując na wojnę z Finlandią 1939 roku, ale też i na polską historię walki o wolność i niepodległość. „Ukraina dziś to Polska wczoraj” – takie zdanie również pada w owych rozmowach. Straszna wojna w Ukrainie to także dramat dla Rosjan, niezgadających się z rządzącym kremłowskim reżymem, dążącym do restauracji imperium w jakiejś nowej postaci. Przypomina się często słowa Zbigniewa Brzezińskiego, że bez wchłonięcia Ukrainy tego projektu nie da się urzeczywistnić. Zwycięstwo Rosji w wojnie oznacza bowiem powrót do Związku Sowieckiego sprzed pieriestrojki Michaiła Gorbaczowa. I dlatego chcą jej porażki, bo tylko ona stworzy kolejną możliwość demokratycznych reform w Rosji.

⁶³ M. L. Gasparow, *Łotman i marksizm*. W: J. M. Łotman, *Wnuri myslaszczich mirow. Czelo-wiek – tiekst – siemiosfiera – istorija*. Moskwa 1996, s. 426.

Abstract

BOGUSŁAW ŻYŁKO University of Humanities and Economics, Łódź
ORCID: 0000-0003-4605-0719

THE RUSSIANS ABOUT INTERTEXTUALITY

The term “intertextuality” (“intertextual references”) was introduced into the modern humanities towards the end of 1960s by Julia Kristeva, who derived it from Mikhail Bakhtin’s concept of a “foreign word”. The author of the article nevertheless indicates that the proper source of the notion are proposals formulated by Russian formalists. Papers by Viktor Shklovsky, Yury Tynyanov, and first and foremost by Viktor Vinogradov, contain observations that prove textually convergent to those by Kristeva. Tracing the further life of the concept, mainly in the Tartu-Moscow Semiotic School (until the last decades), the researcher points at its longevity evidenced in many publications on intertextuality which sheds light on the new aspects of this category and the cognitive potential that the notion holds.

JADWIGA GONIEWICZ Uniwersytet Łódzki

**NIEZNANY REKOPIS „ŚMIERCI” Z 1888 ROKU PRZYCZYNEK
DO BIOGRAFII IGNACEGO DĄBROWSKIEGO AD FONTES***

W roku 1892, tuż po opublikowaniu *Śmierci* w „Bibliotece Warszawskiej”, Stanisław Zieliński na łamach „Gazety Warszawskiej” prorokował: „Studium p. Dąbrowskiego jest utworem z rzędu tych, które rzadko ukazują się w literaturze, lecz gdy raz się ukazały, żyją długo”¹. Debiutancka powieść Ignacego Dąbrowskiego² odbiła się szerokim echem w najpoczytniejszych periodykach, wywołując niemałe poruszenie. *Nowy Korbut* wspomina o ponad 30 recenzjach opublikowanych w latach 1892–1900, ukazujących się w ważniejszych czasopiśmie krajowych, a także niemieckich i francuskich³. Do chwili śmierci pisarza, tj. do roku 1932, wyszło takich tekstów ponad 40. Opinie, z jakimi spotkał się debiut młodego, wtedy zaledwie 23-letniego twórcy, były skrajnie różne.

Autorem jednej z pierwszych recenzji był Marian Gawalewicz, który nie szczędził słów podkreślających wartość powieści:

Tytuł straszny: *Śmierć* – ale rzecz po prostu świetna, wyróżniająca się nawet w tak poważnym i starannie redagowanym miesięczniku, jak „Biblioteka”, gdzie dobry artykuł, wytrawne pióro i zajmujący temat nie stanowią nic wyjątkowego [...]. To talent – mówiłem sobie po każdej prawie stronicy i powtarzałem to z radością jakaś, bo i jak się nie cieszyć, kiedy literaturze przybywa nowa a dzielna, świeża a oryginalna siła [...]”⁴.

* Niniejszy artykuł opiera się na fragmencie monografii pisarza: *Milczący talent Młodej Polski. Życie i twórczość Ignacego Dąbrowskiego (1869–1932)*, przygotowywanej przez J. Goniewicz wraz z edycją krytyczną pism Dąbrowskiego.

¹ S. Zieliński, *Przegląd literacki. Ignacy Dąbrowski: „Śmierć”*. „Gazeta Warszawska” 1892, nr z 31 VIII, s. 1.

² Ignacy Grzegorz Dąbrowski – ur. 21 IV 1869 w Warszawie, zm. 4 II 1932 tamże. Syn Ignacego Wawrzyńca (1838–1881) i Anieli Pelagii z Nowickich (1844–1885), brat Anieli Zofii (1866–1944), Marii Antoniny (1867–1948) i Janiny Anzelmny (1875–1929). Maż Marii Gerson-Dąbrowskiej (1869–1942).

³ Recenzje *Śmierci* wydrukowano na łamach takich tytułów prasowych, jak m.in. „Tygodnik Ilustrowany”, „Kurier Codzienny”, „Kurier Warszawski”, „Ateneum”, „Gazeta Lwowska”, „Słowo”, „Wędrowiec”, „Przegląd Polski”, „Głos”, „Gazeta Warszawska”, „Wiek”, „Rola”, „Goniec i Iskra”, „Prawda”, „Gazeta Polska”, „Tygodnik Mód i Powieści”, „Dziennik dla Wszystkich”, „Biesiada Literacka”, „Dziennik Poznański”, „Przegląd Katolicki”. Wśród zagranicznych periodyków warto wymienić „Berliner Fremdenblatt”, „Berliner Tageblatt”, „Neue Literarische Blätter”, „Lodzer Zeitung” czy „Mercure de France”.

⁴ M. Gawalewicz, *Z tygodnia na tydzień*. „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 136, s. 94.

Jak wynika ze wspomnień Władysława Reymonta, to właśnie Dąbrowski – na równi z przyszłym noblistą – uznany był za najlepiej rokującego prozaika młodego pokolenia. W swoim dzienniku Reymont pisał: „Byłem u Gawalewicz [..]. Powiedział, że z siłą przyszłości widzi – Dąbrowskiego i mnie, itd.”⁵. Talentu nie odmawiali autorowi *Śmierci* także wytrawni krytycy: Teodor Jeske-Choiński, Antoni Lange, Antoni Potocki czy Jan Sten. Znaleźli się jednak i zoile, którzy *quasi-naturalistyczny* obraz umierania uznali za budzący „strach i obrzydzenie”⁶, a odejście od wiary i wszelkich życiowych dogmatów głównego bohatera – za cechę charakterystyczną ówczesnej, na wskroś zepsutej młodzieży, prowadzącej „działalność »destrukcyjno-negatywną«”⁷ względem wartości chrześcijańskich.

Pomijając subiektywne opinie krytyków, literatów czy duchownych, nikt nie mógł odmówić debiutującemu autorowi oryginalności dzieła, przedstawienia poruszającej kreacji umierającego młodzieńca oraz samorodnego kunsztu literackiego. Duże zaciekawienie wzbudziła także sama postać Dąbrowskiego, zupełnie dotąd w środowisku literackim nieznaną. Pojawiwszy się „znikąd”, wywołał wielkie zainteresowanie – nikt nie wiedział jednak, jak wygląda, a jego dość popularne nazwisko nieraz bywało przyczyną nieporozumień⁸. Wówczas jeszcze nie zdawano sobie sprawy, że niezwykle umiejętnie wykreowaną postać suchotnika-bezdogmatowca autor zawdzięczał własnym bolesnym doświadczeniom. Jak pisał Władysław Romanowski: „Mały Ignas zrozumiał wcześniej, że życie ma smak gorzki”⁹ – jako 12-latek, w 1881 roku, stał się bowiem Dąbrowski świadkiem długotrwałej choroby ojca i ostatecznie jego śmierci. Niespełna cztery lata później ta sama choroba, gruźlica, zabrała mu matkę. On sam przez wiele lat nieustannie zmagał się z krwotokami płuc, balansując na krawędzi życia i śmierci; z tego też powodu zmuszony był przerwać naukę w gimnazjum. Jednak stworzenie tak realistycznej kreacji głównego bohatera powieści budziło podejrzenia środowiska literackiego, które jeszcze na przełomie wieków XIX i XX dementowało rozprowadane plotki, sprawiające wrażenie zbyt daleko posuniętych:

Około nieznanego jeszcze wówczas Dąbrowskiego utworzyła się legenda, jakoby suchotnikiem był i dzieło swoje, pasując się z chorobą, pisał w cytadeli. Okazało się zaś, że autor *Śmierci* jest młodym, dwudziestokilkolletnim chłopcem, wątłym wprawdzie, lecz o zdrowych płucach¹⁰.

⁵ W. S. Reymont, *Dziennik nieciągly. 1887–1924*. Oprac. B. Utkowska. Kraków 2009, s. 140.

⁶ W. Zagórski, *Przegląd literacki*. Ignacy Dąbrowski – „Śmierć”, *studium*. „Wiek” 1892, nr z 6 XII, s. [2].

⁷ M. Massalski, *Moralna fotografia współczesnej studenterii*. „Przegląd Katolicki” 1893, nr 22, s. 345.

⁸ J. Sten [właśc. L. Bruner] (*Dusze współczesne. Wrażenia literackie*. Lwów 1902, s. 55–56) wspomina zabawną anegdotę związaną z młodym warszawskim lekarzem, który nazywał się tak samo, jak debiutujący pisarz: „Po salonach aż do znużenia wieszono p. Ignacemu Dąbrowskiemu, młodemu i zdolnemu lekarzowi, autorstwa tak znakomitego poematu: długo, długo musiał się wypierać i odsuwać od siebie niezasłużone zaszczyty; a gdy wreszcie przekonał wszystkich o swej literackiej niewinności, niejeden za złe mu brał brak talentu i mimo woli oburzał się, jak można nazywać się Ignacy Dąbrowski, mieć podobno początki suchot i nie napisać *Śmierci*. Biedny ten człowiek dużo stracił w opinii ludzkiej”.

⁹ W. Romanowski, *Przypomnijmy sobie pisarza*. „Prosto z Mostu” 1937, nr 56, s. 5.

¹⁰ J. Sten, *Młoda Polska, V: Ignacy Dąbrowski*. „Krytyka” 1889, nr 6, s. 334–335.

Trafne przecucie miał wszakże właśnie Stanisław Zieliński, stwierdzając: „robi wrażenie tak, jakby ten »pamiętnik« pisał istotnie... suchotnik”¹¹.

Sprzecznych opowieści, domniemań na swój temat oraz niejasności związanych z życiorysem Dąbrowski bynajmniej nie prostował. Nie dbał zresztą o rozgłos i nie był na spotkaniach warszawskiej socjety literackiej. Z tego też powodu jego postać do dziś owiana jest legendą, a zachowane źródła okazują się pełne luk i błędnych informacji¹², które obecnie wymagają zweryfikowania oraz uzupełnienia. Ich wnikliwa analiza wydaje się niezbędna do podjęcia próby rekonstrukcji biografii pisarza *ad fontes*.

Trzy rękopisy

Jak wspomniano, *Śmierć* po raz pierwszy wydrukowano na łamach „Biblioteki Warszawskiej” latem 1892. Teodor Paprocki – widząc, jaki rozgłos wzbudziła powieść i jak wielkim powodzeniem się cieszy – przygotował jej całościową edycję jeszcze tego samego roku i opublikował ją w formie książkowej w 1893 roku.

Do niedawna znane były trzy rękopisy utworu. Pierwszy autograf, powstały najpóźniej, został zatytułowany *Śmierć* i przekazany wydawnictwu pod koniec roku 1891. Liczy on 188 kart wypełnionych jednostronnie czarnym tuszem w brulionie w linie, o formacie 21,5 × 16,5 cm, czyli zbliżonym do A5. Pismo, pomimo naniesionych poprawek i drobnych skreśleń, jest bardzo staranne. Niektóre notatki, sporządzone niebieskim ołówkiem, mają charakter techniczny – pochodzą od Władysława Bogusławskiego, współpracującego w tamtym okresie z „Biblioteką Warszawską”¹³. Warto wspomnieć o obawach, jakie targały Dąbrowskim przed wizytą w redakcji. Ze względu na to, że debiutował, i na swoją wrodzoną skromność nie miał on pewności co do wartości artystycznej autografu. Zwykle dobrze poinformowany Marian Gawalewicz wzmiankował w „Tygodniku Ilustrowanym”: „*Śmierć* jest podobno pierwszą pracą, pierwszą próbą pióra człowieka bardzo młodego, który nie miał nawet odwagi, oddając manuskrypt [...], przyznać się do swego autorstwa”¹⁴. Niepewność tę potwierdza pierwotne sygnowanie tekstu nieużywanym

¹¹ Zieliński, *op. cit.*, s. 2.

¹² Błędy dotyczą m.in. daty urodzenia Dąbrowskiego (zob. np. Zgon śp. Ignacego Dąbrowskiego. „Nowy Kurier” 1932, nr z 9 II, s. 3), jego edukacji (zob. W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*. T. 2. Wyd. 3. Lwów 1905, s. 35), imion jego bliskich: rodziców (zob. np. Z. Dębicki, *Portrety*. Seria 2. Warszawa 1928, s. 23. – E. Kozłowski, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzią związanych*. Łódź 1972, s. 39), późniejszej żony (H. Malanowicz, *Bibliografia Ignacego Dąbrowskiego*. „Prace Polonistyczne” t. 15 (1959), s. 272), córki Klossa przechowującej korespondencję pisarza (H. Malanowicz, *Ignacy Dąbrowski. Próba charakterystyki życia i twórczości*. Jw., t. 19 (1963), s. 169), rzekomej śmierci jego pierwszej narzeczonej (zob. T. Hiż, *Dzieje spalonej powieści*. „Gazeta Polska” 1939, nr z 1 III, s. 3), a także miejsc, w których pracował on nad poszczególnymi utworami (zob. np. J. Lorentowicz, *Dąbrowski Ignacy (1869–1932)*. W: *Polski słownik biograficzny*. T. 4. Kraków 1938, s. 476) oraz wielu innych informacji.

¹³ Do wspomnianych notatek zaliczają się np. komentarz o konieczności przeniesienia cytatu z *Księgi Genesis* na pierwszą stronę czy adnotacja o niezbędności zwrócenia rękopisu autorowi. Tym samym ołówkiem naniesione są na tekst korekty drobnych usterek. Poprawki wprowadził Bogusławski, który opatrzył pierwszą stronę parafką.

¹⁴ Gawalewicz, *op. cit.*, s. 94.

już później pseudonimem „Jan Paweł”. Twórca jednak ostatecznie wymienił go na swoje nazwisko.

Wcześniejsza wersja rękopisu nosi tytuł *Z dziennika suchotnika* i pochodzi z września 1891 – na pierwszej karcie widnieje dedykacja dla najbliższego przyjaciela, Wacława Klossa¹⁵: „Wackowi mojemu – kartki te, pisane w godzinach nocy w trudzie i cierpieniu – na pamiątkę razem spędzanych brzasków porannych – poświęcam”. Poniżej autor zanotował miejsce i datę: „Szczepreszyn, 28 września 91 r.”¹⁶. Autograf ten stanowi dawniejszy wariant ostatecznie wydanej powieści. Składa się z 56 kart brulionu w linie, sporządzonych mniej starannie, a także dołączonych luźno 28 kart, spośród których zapewniono tylko 9. Stanowią one szkielet pierwszych stron dziennika. Notatki kończą się na 1 kwietnia, czyli o miesiąc wcześniej niż te w ostatecznie opublikowanej wersji. Jest to wariant nieukończony, ponieważ nawet w trzeciej, jeszcze starszej wersji rękopisu, autor rozplanował zapiski aż do 3 maja.

Trzecia odmiana autografu, do niedawna uznawana za najstarszą, również pochodzi z 1891 roku. Całość zamieszczono na 205 kartach wypełnionych obustronnie, z licznymi skreśleniami, poprawkami i wtrąceniami autora. Na pierwszych czterech stronach znajduje się terminarz dat umieszczonych w dzienniku, rachunki oraz notatki odnoszące się do fabuły (np. „krwotok”, „Anielka przyjeżdża”, „opis konania”, „wrażenia po morfinie” itd.). Na karcie 3 widnieją też przekreślone pomysły na tytuł: *Spirytyzm wiekuisty*, *Nigdy*, *Czytanie książek o śmierci*, a także dwa nieskreślone: *Duchy*, *Cząstka myśli*. Autograf nie został wszakże ostatecznie opatrzony żadnym z nich. W zbiorze brakuje co najmniej jednej karty, pierwszy zapis z dziennika (powtarzający się we wszystkich czterech manuskryptach, rozpoczynający się tymi samymi słowami i tą samą datą) został bowiem poprzedzony innym, zaczynającym się w połowie zdania.

Rękopis czwarty

Zaskakuje fakt, że pomimo poczytności na przełomie wieków, natomiast dziś – obecności w kanonie lektur na studiach polonistycznych, Dąbrowski nie doczekał się dotąd żadnego rzetelnego omówienia swej biografii oraz opracowania całej twórczości, a tym samym: należytego miejsca na kartach historii literatury. Pojedynczy badacze wspominali o *Śmierci* przy okazji rozpatrywania tematyki młodopolskiej prozy bądź odwoływania się do ówczesnych motywów tanatycznych i maładycznych¹⁷,

¹⁵ Wacław Cyprian Kloss – ur. 17 IX 1867 w Warszawie, zm. 15 III 1943 tamże. Syn Edwarda Maurycyego (1815–1899) i Filipiny z Machnickich (1831–1903). Mąż Heleny z Goltzów (1872–1950).

¹⁶ Dąbrowski znaczną część swego życia spędził w Szczepreszynie i Leśniczówce u państwa Villaume – Józefa (1850–1921) i Henryki z Olszewskich (1853–1923). Początkowo pełnił funkcję korepetytora Zofii Villaume (1879–1961), późniejszej Zahrtowej, najbliższej przyjaciółki Zofii Nałkowskiej. Z czasem nawiązał z rodziną Villaume’ów przyjaźń i spędzał z nią święta Bożego Narodzenia czy imieniny. Tam poznał m.in. Wacława i Zofię Nałkowskich, Marię Komornicka, Cezarego Jellentę. Pan domu, Józef Villaume, był lekarzem Ordynacji Zamoyskich oraz wieloletnim ordynatorem Szpitala św. Katarzyny w Szczepreszynie – to on pomagał początkującemu literatowi wiernie odtworzyć kolejne etapy zapadania na gruźlicę oraz towarzyszące im symptomy.

¹⁷ Na uwagę zasługują m.in. prace: T. Lewandowski, „Gorzka skarga wieku”. O „Śmierci” Igna-

ograniczali się wszakże wyłącznie do tego jednego dzieła, całkowicie pomijając niemały dorobek autora. Próbę streszczenia biografii oraz sporządzenia spisu bibliograficznego podjął w 1959 roku Hugon Malanowicz¹⁸. Zdołał on odnotować tematy części niepublikowanych nowel, lecz pomimo natrafienia na ślady ich istnienia nie był w stanie – jak przyznaje – dotrzeć do samych rękopisów wielu z nich (m.in. *Legenda o promytku sobotnim*, *Chwila była przedwieczorna*, *Na Capri* czy *Skazaniec*). Na liście tekstów rzekomo niedrukowanych znalazła się także drobna forma prozatorska pt. *Lampa babuni*, która została wydana w 1907 roku w antologii poświęconej zamordowanemu rok wcześniej dziennikarzowi „Gazety Polskiej” Janowi Gadomskiemu.

Podczas kwerend udało się uzyskać dostęp do kilku nieznanych utworów i innych dokumentów Dąbrowskiego. Malanowicz, pomimo nawiązania kontaktu z Barbarą Klossówną¹⁹, córką Waclawa Klossa, a także siostrzenicą twórcy – Anielą Skórką²⁰ – nie miał możliwości zapoznania się z wieloma manuskryptami artysty, które pozostawały w rękach najbliższej rodziny. Niewykluczone, że kontaktował się również z żoną prozaika, zmarłą w czasie wojny Marią Gerson-Dąbrowską, lecz i w tym przypadku trudno o pewność – w jednym z przypisów nazywa ją bowiem „Jadwigą Gerson-Dąbrowską”²¹.

Znajdujące się w zbiorach warszawskiej Biblioteki Narodowej manuskrypty autora *Śmierci* zostały tam przekazane dopiero w 1971 roku, a zatem co najmniej 12 lat po zgromadzeniu części bibliografii przez Malanowicza i gdy ten porzucił już pracę naukową²². Bezценne archiwalia zdeponowała wzmiankowana Aniela Skórska²³.

cego Dąbrowskiego. W: *Spotkania młodopolskie*. Poznań 2005. – M. Szubert, *Narodziny cierpienia zindywidualizowanego. W kręgu młodopolskiego doryzmu*. W zb.: *Literackie zmierzchy dziełnastowieczności*. Red. S. Brzozowska, A. Mazur. Opole 2013.

¹⁸ Zob. dwa artykuły Malanowicza opublikowane na łamach „Prac Polonistycznych”, przywołane w przypisie 12.

¹⁹ Hanna Barbara Kloss – ur. 23 IV 1902 w Brzezinach, zm. 15 I 1981 w Moragu. Córka Waclawa Klossa (1867–1943) i Heleny Emmy z Goltzów (1872–1950), polonistka, młodsza siostra warszawskiego adwokata Juliusza Waclawa Klossa.

²⁰ Aniela Skórska – ur. 12 IV 1900 w Semipałatyńsku, zm. 15 VIII 1985 w Warszawie. Córka Władysława Skórskiego (1869–1942) i Anieli z Dąbrowskich (1866–1944), najstarszej siostry Ignacego. Siostra Władysława i Jerzego.

²¹ Maria Gerson-Dąbrowska (1869–1942) miała starszą siostrę, Jadwigę Gerson-Bobińską (1862–1940), i zmarłego w dzieciństwie brata Wojciecha (1870–1871). Malanowicz (*Bibliografia Ignacego Dąbrowskiego*, s. 272), podając imię Jadwigi, pisze jednak wyraźnie o „żonie pisarza” – doszło więc najpewniej do pomyłki. Zastanawia wszakże fakt nawiązania przez Malanowicza kontaktu z Gersonówną, ponieważ podjął on pracę naukową dopiero w 1945 roku, a studia nad twórczością Dąbrowskiego rozpoczął w 1950 roku. Żona pisarza zmarła natomiast w czasie wojny, w 1942 roku, a jej siostra Jadwiga – dwa lata wcześniej. Być może badacz zdołał skontaktować się ze Stanisławem Bobińskim (1897–1981), synem Jadwigi z Gersonów i Michała Bobińskiego, znanym architektem, którego spisane niegdyś wspomnienie poświęcone cici, Marii Gerson-Dąbrowskiej, oraz jej mężowi opublikowano w 1984 roku na łamach „Stolicy”.

²² Malanowicz pracował na Uniwersytecie Łódzkim w latach 1945–1956.

²³ Wśród autografów przekazanych Bibliotece Narodowej znalazło się kilka wspomnianych rękopisów, o których istnieniu Malanowicz nie wiedział. Brakuje natomiast trzech utworów wymienionych przezeń w bibliografii (*Co chcecie*, *Antek Grzeszczak* i *Nini*). Mogły one zapodziać się wśród rodzinnych pamiątek Skórskich lub Klossów.

Owocem wspomnianych kwerend jest także nieopisany i niewymieniany dotąd przez badaczy, czwarty i najstarszy autograf *Śmierci* – z początku roku 1888, czyli powstały 3 lata przed znanymi dotychczas wersjami. Warto nadmienić, że tytuł *Śmierć* widoczny na manuskrypcie został dodany przez autora później, zapewne na etapie porządkowania notatek i niepublikowanych szkiców. Ta nazwa pojawia się bowiem dopiero w trzeciej z czterech wersji rękopisu i nie padła nigdy przedtem, nawet wśród luźnych pomysłów na tytuł. Autor doprecyzował także tytuł, dołączając w nawiasie: (*pierwotne*). Jest to zatem bezspornie pierwszy wariant wydanej potem powieści.

Tekst autografu sporządzono czarnym tuszem na 41 kartach w linie, o formacie podobnym do A5 (21 × 13 cm). Utworu nie poprzedzono żadnym tytułem, a sam autograf urywa się w połowie zdania i nie ma kontynuacji. Świadczy to o porzuceniu pierwotnego pomysłu na rzecz nowego, który jest czytelnikom znany z opublikowanej wersji powieści. W przeciwieństwie do *editio princeps* ten wariant utworu ma formę nie dziennika, lecz listów adresowanych do przyjaciela, Waława. Pierwszy z nich opatrzone datą 8 I 1888 oraz inicjałem miejscowości: „T.” Spośród kolejnych wpisów tylko część poprzedzono datacjami. Większość z nich zawiera adnotacje typu: „3 dni później”, „2 dni później”, „innego dnia” itd. Rzucają one nowe światło na kolejny wariant manuskryptu, traktowany dotychczas jako najstarszy, i tłumaczą niektóre notatki autora. To właśnie odnaleziony autograf zawiera precyzyjne daty następujących po sobie fragmentów dziennika, jakie miały być potem wprowadzane do tekstu w miejsce pominiętych dat.

Pierwsza próba pióra

Nadawca listów pisze do przyjaciela z murów seminarium duchownego w „T.”²⁴. Nie tylko tęskni za swoją bratnią duszą, Waławem, ale też wyraźnie stwierdza, że natchnął go on do wyższych zatrudnień i dał mu poczucie wyjątkowości, wręcz misji do spełnienia: „Byłem świata gliną przeznaczoną do lepienia, bez własnych celów i marzeń, skazaną na życie traw i zwierząt. To numery do statystyki. A nie chcę być tym prochem!”²⁵.

Postać wyłaniająca się z pierwszych listów przywodzi na myśl typowego przedstawiciela „wieku nerwowego” – młodego ambitnego neurotyka, przekonanego o własnej nadprzeciętności. Chłopak chce wziąć w swoje ręce życie, które dotąd dostarczało mu bólu i rozczarowań:

²⁴ Jedynym seminarium funkcjonującym w tamtym czasie w miejscowości na literę „T” było Wyższe Seminarium Duchowne w Tarnowie, założone w 1822 roku. Prawdopodobnie wątek związany z pobytem w tej placówce był wyłącznie fikcją literacką – ze względu na jej położenie w innym zaborze (Galicja) oraz na fakt, że w jej matrikułach nie odnotowano nazwiska Dąbrowskiego. Pisarz mógł stworzyć wizję seminarium, opierając się na wspomnieniach z bursy Szpitala św. Ducha w Warszawie (ul. Elektoralna), gdzie spędził lata młodości. Niewykluczone, iż zastosowane w rękopisie „T.” wskazuje miejscowość, w której Dąbrowski bywał w dzieciństwie i gdzie najpewniej udał się po opuszczeniu szkoły – Trześń (powiat tarnobrzelski).

²⁵ I. Dąbrowski, *Śmierć (pierwotne)* (1888). Bibl. Narodowa, rkps 44411/II, k. 1v. Dalsze cytaty z tego rękopisu lokalizuję w tekście głównym, podając w nawiasach numery kart.

Zrywam z poziomością. Szczyty tylko siedliskiem nam będą [...]. Ja muszę tam lecieć, choćby oślepnąć przyszło, bo muszę tam, ze słońca porwać trochę jakości i ciepła i wam na ziemię rzucić. To moja rola. [k. 2v-3r]

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, jak duże zachodzi podobieństwo między bohaterem szkicu *Śmierci*, podpisującym się jako „I.”, a Jerzym Rymszą z powieści Leo Belmonta *W wieku nerwowym* oraz całą plejadą nerwowców: Leonem Płoszowskim z Sienkiewiczowskiego *Bez dogmatu*, Robertem Greslou z *Ucznia*, Paulem Bourgetem czy Andriejem Kowrinem z *Czarnego mnicha* Antoniego Czechowa. Wszystkie te utwory opublikowano jednak lata po tym, jak Dąbrowski rozpoczął swoje prace nad *Śmiercią*. Zdementować można więc niektóre pogłoski, jakoby pomysł na dzieło narodził się po lekturze powieści Henryka Sienkiewicza. Wymienieni bohaterowie reprezentują typ młodopolskiego nerwowca z zacięciem naukowym, badawczym, opierających się nie tylko na porywach duszy, ale i na wewnętrznej potrzebie rozwoju, często będącej bezpośrednim źródłem autodestrukcji. Dusza bohatera *Śmierci*, pełna namiętności, studzona jest jednak przez rozsądek, który sprowadza młodzieńca na ziemię i odróżnia go od bohaterów romantycznych: „Przecież nigdy nie słuchałem bożka Mickiewicza i zawsze go parafrazowałem: »miej serce... lecz bacz na rozum«” (k. 3r). Dalsze listy ujawniają wszakże, iż marzenia Ignacego, zdaniem Waława, są zbyt śmiałe i wybujałe. Wzmianki w kilku listach ukazują, jak duże podobieństwo zachodzi między Waławem a powieściowym Stachem – racjonalistą wzorowanym oczywiście na Klossie.

Na kolejnych kartach nadawca z pasją naukowca dokonuje wiwisekcji własnego stanu, uczuć i emocji. W przeciwieństwie do ostatecznie opublikowanego utworu tutaj bohater koncentruje się niemal wyłącznie na duszy, chorobę ciała pozostawiając na dalszym planie, o czym zresztą sam wspomina:

O zdrowie moje się pytasz? Niewiele się nim zajmuję, co prawda. Ciało teraz u mnie na drugim, a może i na trzecim planie. Krew się jednak nie pokazuje więcej, choć ból z piersi nie ustąpił. Czuję to szczególnie wieczorami, kiedy całodzienna schyłona postawa nad książką niezupełnie zbawiennie na mnie wpływa. [k. 11r]

W tych nielicznych momentach, gdy tematem listów staje się kondycja organizmu, daje się u piszącego odczuć lęk przed śmiercią:

Nie lubię myśleć o swej chorobie, tak się śmierci boję. Bo powiedz, umrzeć teraz, z tymi ogniami w mózgu, co mi duszę przetapiają! Z tymi porywami wielkich pragnień, co mnie na wyżyny szczęścia wznieść mają! A! To byłoby okropne! Przebudzić się po to, żeby znów zasnąć na wieki, z rozpaloną duszą, z gorączką pragnienia w ustach zgorzkniałych! Nie... nie... ja nie chcę umierać, nie chcę. Żyć pragnę teraz, bo piękne jest życie. [k. 11v]

Teśknota za młodością i świadomość zbliżającej się śmierci wzmagają gwałtowne emocje, gorączkowe pragnienie życia, działania. Wskutek postępującej choroby chłopak odchodzi z seminarium i wkrótce wyjeżdża do domu stryja na wsi. W tym miejscu rękopis urywa się – i nie zostaje nigdy ukończony.

Warto zwrócić uwagę, że dojrzały – choć niedopracowany jeszcze formalnie – utwór został przez Dąbrowskiego napisany, gdy ten miał zaledwie 18 lat. Nie sposób nie dostrzec, iż wrażliwy chłopak odczuwał wewnętrzną potrzebę uzewnętrznienia gory-

czy i smutku, jakie towarzyszyły mu na co dzień od najmłodszych lat. O wielu autentycznych wydarzeniach ze swojego życia wspomina zresztą w listach przy okazji relacjonowania przyjacielowi konfliktu z surowym, konserwatywnym stryjem²⁶, który stał się jego najbliższą rodziną po śmierci matki i ojca. Mowa tam też m.in. o problemach zdrowotnych w młodym wieku czy o licznych wyjazdach związanych z kuracjami. Te i inne szczegóły możliwe do wyluskania z treści autografu stanowią dodatkowe źródło do rekonstrukcji pewnych wątków z biografii Dąbrowskiego.

Co ciekawe, podobieństwo między znalezionym autografem a pierwszą edycją *Śmierci* jest dostrzegalne nie na pierwszy rzut oka – przy porównywaniu zapisków – ale dopiero po wnikliwej lekturze obu źródeł. Próżno szukać w szkicu zdań i akapitów przeniesionych do późniejszych wariantów powieści. Pod względem samej warstwy tekstologicznej wersję z manuskryptu można uznać za zupełnie inny utwór i tak też traktować go podczas analizy i interpretacji. Zajmujący oraz ciekawy z perspektywy historii literatury, a także krytyki genetycznej jest jednak sam proces kreacji, krystalizowanie się ostatecznej formy *Śmierci*, dzieła uznanego za najbardziej kunsztowne i oryginalne w całym dorobku pisarza.

Proporcje między wzmiankami o chorobach ciała i duszy są w *Śmierci* idealnie wyważone. Rozdarcie wewnętrzne i dolegliwości gruźlicze wynikają z siebie nawzajem – ta gruźlicza melancholia łączy czytelnika z mitem romantycznym, występującym w literaturze od wieków. Pod tym względem pierwszy szkic powieści nie dorównuje ostatecznej wersji – w jego przypadku fragment o chorobie płuc pojawia się stosunkowo późno i nie zostaje wyeksponowany. Warto odnotować, że właśnie wprowadzenie bardzo obrazowych i uznanych za odrażające opisów rozkładu ciała wywołało największe poruszenie wśród krytyków i czytelników. Czy powieść spotkałaby się z taką popularnością, gdyby dziennik suchotnika nie obejmował wzmianek o krwi, pocie i plwocinie, które *de facto* nie są w powieści najistotniejsze? Być może – nie. Odnaleziony rękopis ukazuje zatem, jak dojrzałym (zwłaszcza na swój wiek), rozważnym i wrażliwym pisarzem był Ignacy Dąbrowski oraz jak autentyczne były wyznania poczynione w omawianym manuskrypcie. O odłożeniu szkicu do szuflady zadecydowała bowiem raczej intuicja artystyczna (aniżeli wiedza czy doświadczenie), a także poczucie, że dzieło nie spełnia oczekiwań autora. Dzięki perfekcjonizmowi Dąbrowski niewątpliwie zasłynął na europejskim rynku literackim – kunsztowną *Śmierć* przetłumaczono też na języki niemiecki, rosyjski, czeski. Niestety, jego opublikowane później dzieła nieustannie porównywane były do debiutanckiego utworu. Pisząc zatem powieść idealną na początku swej kariery, Dąbrowski sam siebie wyniósł na piedestał i sam siebie – jako literata – pogrzebał.

Dlaczego autor porzucił pierwotny zamysł? Niewykluczone, iż ze względu na wrodzony perfekcjonizm potraktował szkic jako nieidealny – pełen niedociągnięć i niespójności. Liczba późniejszych wersji, skreśleń i poprawek pokazuje, że twórca

²⁶ Mowa o najstarszym bracie ojca Dąbrowskiego, Hieronimie Dąbrowskim (ur. ok. 1837). Pracował on jako sekretarz szpitala w Ostrołęce, a później jako urzędnik Rady Głównej Opiekuńczej w Warszawie. Mieszkał w podpłockiej Imielnicy z żoną, Leokadią Nowicką (1847 – ok. 1880), siostrą Anieli, matki Ignacego. Po jej śmierci ożenił się powtórnie (w 1885 roku), z Eugenią Bronisławą z Pawłowskich (1857–1919) i zamieszkał z nią w Lipnie (woj. kujawsko-pomorskie).

precyzyjnie ważył słowa i obmyślał, które powinny znaleźć się w ostatecznej wersji²⁷. Omówiony autograf można jednak traktować jako impuls pobudzający wyobraźnię literacką Dąbrowskiego i będący prawdopodobnie pierwszą próbą *Śmierci*, uznanej za *opus vitae* pisarza. Jego wrażliwość, umiejętność wsłuchiwania się w ludzką duszę – jak oceniali krytycy – ale również chroniczny *Weltschmerz* były nie tylko atrybutami jego osobowości, lecz także twórczości.

Po wielu latach wspominano go jako niezwykle empatycznego, przyjacielskiego, jednak na wskroś melancholijnego indywidualistę. O jego nieznanym obliczu pełnym poczucia humoru i błyskotliwego sarkazmu świadczą przede wszystkim niedrukowane utwory: *Mistrz czy Koniec legendy*. Artystyczny zapał Dąbrowskiego, jak również poczucie, że dokona on w życiu czegoś wielkiego, z wiekiem zdają się w nim gasnąć. Prozaik zerwał umowę z Józefem Wolffem, rezygnując z publikacji *Mistrza*, a później poświęcił się pracy pedagogicznej, literaturę traktując jako drugoplanowy element swojej codzienności. Przesycony był dojmującym przygnębieniem, znakiem czasów, który jednak w jego przypadku miał nieco odmienny charakter. Po śmierci pisarza wspominał go Józef Gołąbek, przywołując słowa Jana Stena, skreślone jeszcze za życia Dąbrowskiego, w 1899 roku:

Dąbrowski jest smutny. Wprawdzie całe pokolenie nasze jest smutne, „pesymistyczne”, jak mówią – ale on jest inaczej, więcej smutny. Można by powiedzieć, że jesteśmy smutni funkcjonalnie, podczas gdy on jest smutny organicznie. [...] nas smutek otacza, jego przenika. [...] Ten smutek ma dzisiejszy rozum, nieubłagany, krytyczny, drwiący prawie – a serce dawne, tkliwe, dziecięce...²⁸

Sten dodaje, że Dąbrowski, „czego się dotknął, to opromieniał bladym swym światłem, podnosił, oczyszczał i uszlachetniał”²⁹. W wielu wspomnieniach i wzmiankach o pisarzu właśnie te dwie cechy podkreślane są najczęściej: melancholia oraz dobroć. Owe dwa nieco różne od siebie elementy stały się fundamentem jego intrygującej osobowości i przeniknęły także do jedynej w swoim rodzaju twórczości, gdzie „ogień podawany jest na zimno”³⁰.

Świadomość usposobienia i tendencji Dąbrowskiego, a także niesłusznego pomijania go w opracowaniach potęguje zainteresowanie innymi tekstami, spośród których wiele wciąż pozostaje w rękopisach. Autor odrzucił je w poczuciu ich niedopracowania – nie oznacza to jednak, że nie są warte zbadania. Mając wiedzę o potencjale ich twórcy – można powiedzieć śmiało, że wręcz przeciwnie.

²⁷ Ową skrupulatność potwierdzają także inne zachowane do dziś w rękopisach, choć nigdy niewydane utwory, jak również historia związana z bardzo obszerną, dwutomową powieścią *Mistrz*. Dąbrowski zerwał umowę na publikację owej powieści z jedną z oficyn i nie dementował późniejszych plotek o rzekomym spaleniu manuskryptów z powodu niezadowolenia z kształtu utworu. Szczęśliwie autografy zachowały się do dziś wraz z kopiami sporządzonymi przez Klossa.

²⁸ Sten, *Młoda Polska*, s. 338.

²⁹ *Ibidem*, s. 335.

³⁰ J. W. Gomulicki, *Z półki sprawozdawcy. I. Dąbrowski, Felka*. „Kurier Codzienny” 1894, nr z 16 (28) IV 1892, s. 1.

Abstract

JADWIGA GONIEWICZ University of Łódź
ORCID: 0000-0002-5715-2772

AN UNKNOWN MANUSCRIPT OF “ŚMIERĆ” (“DEATH”) FROM 1888 A CONTRIBUTION
TO THE BIOGRAPHY OF IGNACY DĄBROWSKI AD FONTES

The article is devoted to the surviving manuscripts of a novel entitled *Śmierć* (*Death*) by the Young Poland writer Ignacy Dąbrowski. Researchers knew only three out of four manuscripts, while the fourth was found as a result of a search query at the National Library of Poland in Warsaw. It was previously undeveloped and unmentioned in any scholarly source. Both the elements of the manuscript itself and the archival research related to it offer an interesting contribution to the reconstruction of the biography of Dąbrowski — a gifted writer, widely read at the turn of the 19th and 20th century but today unjustly unnoticed. The manuscript also reveals the process of formation of the artist's literary temperament and disclaims earlier opinions that he modelled his novel on Henryk Sienkiewicz's *Bez dogmatu* (*Without Dogma*).

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ Uniwersytet Łódzki
BEATA UTKOWSKA Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce

BEZCENNE REYMONTIANA ARCHIWUM MECENASA WITOLDA KOTOWSKIEGO

Dzieje kolekcji Kotowskiego

Literaturoznawcy zajmujący się życiem i pisarstwem Władysława Stanisława Reymonta wiedza, że jednym z badaczy jego biografii był Witold Kotowski. Większość zapytana o niego odpowie, że to autor książki *Pod wiatr*, poświęconej młodości przyszłego pisarza¹. Mniejszość będzie się orientować, że istniało gdzieś jakieś archiwum Kotowskiego, zawierające m.in. liczne odpisy listów do Reymonta, które sporządził on w trakcie okupacji i które wkrótce stały się unikatami, ponieważ oryginały spłonęły podczas powstania. Ale niewykluczone, że wyłącznie jedna osoba, naturalnie poza właścicielem, mogłaby orzec o szczegółowej zawartości kolekcji: Barbara Kocówna, kustosz Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej i wykładowczyni na Uniwersytecie Łódzkim. Najprawdopodobniej tylko ona po śmierci Kotowskiego miała wgląd w pełną, zgromadzoną przez niego dokumentację.

Najpierw kilka niezbędnych zdań o Kotowskim, a także o tym, jaka droga zaprowadziła go do Reymonta. Był on adwokatem, intelektualistą i czynnym działaczem Stronnictwa Narodowego². W czasie drugiej wojny światowej, po zdekonspirowaniu podziemnych struktur Narodowej Organizacji Wojskowej, z którą się związał, groziło mu aresztowanie. Ukrywał się wtedy na podłódzkiej wsi Jakubów, dawniejszej Wolbórcie, w majątku siostry pisarza, Heleny z Rejmentów Załęskiej. Znalazł się tam – w tym „głuchym kącie”, jak zanotował w pamiętniku³ – dzięki pośrednictwu

¹ W. Kotowski, *Pod wiatr. Młodość Reymonta*. Łódź 1979.

² Witold Kotowski urodził się 28 VIII 1899 w Łodzi jako syn adwokata Mariana Józefa i Marii z Leguckich. Dzieciństwo i młodość spędził w Rosji. W roku 1921 powrócił do kraju, a sześć lat później ukończył prawo na Uniwersytecie Warszawskim. Po uzyskaniu aplikacji w 1932 r. pracował jako adwokat w Łodzi. Jego żoną od 1936 r. była Olga Aleksandra z Mileantów. Po drugiej wojnie światowej władza ludowa skazała Kotowskiego na więzienie, pozbawiła go prawa do wykonywania zawodu, a także zarekwirowała mu dom i cały majątek. Do roku 1957 mecenas pracował fizycznie, po czym powrócił do adwokatury – zob. L. Sługocki, *Adwokat Witold Kotowski (1899–1988)*. „Palestra” 1991, nr 8/9. – J. Kanimir, *Kotowski Witold*. Hasło w: *Słownik biograficzny adwokatów polskich*. T. 3: *Zmarli w latach 1945–2010*. Red. A. Redzik. Warszawa 2018. Dorobek Kotowskiego jest bogaty: obejmuje kilka książek i ponad 100 artykułów dotyczących zagadnień prawniczych, problematyki antyalkoholowej, kwestii prawnych oraz Reymonta.

³ W. Kotowski, *Ze wspomnień adwokata*. Przedm., oprac. L. Sługocki. Łódź 1998, s. 111.

swej siostry, Zofii Gernand, która była nauczycielką w pobliskim Będkowie. Aktywny i ciekawy świata, zainteresował się autorem *Chłopów* na tyle, że postanowił napisać o nim książkę. Sprawily to atmosfera miejsca oraz lektura wczesnych opowiadań Reymonta. We wstępie do tej pracy, wydanej po ponad 30 latach, wspominał:

Staroświeckie meble, biblioteczka z tomikami „Dzieł Wyborowych”, rocznikami „Tygodnika Ilustrowanego” tchnęły atmosferą lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W długie wieczory rozświetlane karbidówką wertowałem roczniki „Tygodnika” z pisanymi tu, w Wolbórcie: *Zawierucha*, *Pielgrzymką do Jasnej Góry*, nowelą *Szczęśliwi*, wreszcie po raz wtóry i nowy dla mnie poznałem *Komediantkę*. Narastała potrzeba odtworzenia ducha tej siedziby i rozwiązanych przez czas wydarzeń⁴.

Zrazu Kotowski podejmował tylko rozmowy z osobami, które znały lub pamiętały pisarza, m.in. z dwiema jego siostrami, Heleną Załęską oraz Wacławą Miszczukową *primo voto* Waldau, z towarzyszem lat dziecińczych, Franciszkiem Wachnikiem⁵, a także z ludźmi z Wolbórki, Krosnowej, Przyłęku i Lipiec. Wreszcie pojechał do Warszawy, by zapoznać się z materiałami prasowymi oraz monografią Juliana Krzyżanowskiego, jedynym wówczas kompendium dotyczącym Reymonta⁶. Wiosną i latem 1944 prowadził kwerendę w Bibliotece Narodowej (Bibliotece Krasieńskich na Okólniku), gdzie znajdowało się około półtorej setki listów zdeponowanych przez wdowę po nobliście. Kotowski przepisywał je wiedziony po trosze ciekawością, a po trosze powinnością, być może też intuicją – za parę miesięcy miały bowiem doszczętnie spłonąć. Nie przepisał wszystkich listów. W całości skopiował tylko te od najważniejszych nadawców, pozostałe – w istotnych jego zdaniem fragmentach; sporządził również wykaz korespondentów: „Notowałem i pisałem do omdlenia ręki [...], zaczynałem z otwarciem biblioteki i ostatni wychodziłem”⁷. Mecenas korzystał ponadto z zapisków diariuszowych Reymonta z lat 1888–1895.

Pierwszym głosem Kotowskiego o nobliście był opublikowany w 1946 r. w katolicko-narodowym „Tygodniku Warszawskim” artykuł *Reymont i Dmowski*⁸. Kolejne eksploracje uległy zahamowaniu w wyniku okoliczności nadrzędnych: mecenas został aresztowany przez Urząd Bezpieczeństwa i w rawickim więzieniu, bity i torturowany, spędził 5 lat (z 10 zasądzonych). Również w okresie późniejszym, gdy był szykanowany przez władze komunistyczne i gdy zajmowały go sprawy zawodowe oraz konieczności życiowe, dalsza praca nad Reymontem nie przyspieszyła⁹. Do zgromadzonego materiału Kotowski na chwilę powrócił w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, o czym świadczą ogłaszane w latach 1957 i 1960 przyczynki biogra-

⁴ Kotowski, *Pod wiatr*, s. 5.

⁵ Informacja Wojciecha Wachny, znawcy wolbóreckiego okresu życia Reymonta i związanych z tym kontekstów.

⁶ J. Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*. Lwów 1937.

⁷ Kotowski, *Ze wspomnień adwokata*, s. 112.

⁸ W. Kotowski, *Reymont i Dmowski*. „Tygodnik Warszawski” 1946, nr 3, s. 4–5.

⁹ W. Kotowski pisał wówczas sporo o kwestiach prawnych, a także o zagadnieniach antyalkoholowych, którym później poświęcił książkę *Biała logika. Literaccy klasycy alkoholizmu* (Ciechanów 1984), analizując pod tym kątem nie tylko pewne nowele Reymonta (*Zawierucha*, *Przy robocie*, *W porębie*, *W jesienną noc*), ale i utwory F. Dostojewskiego, J. Londona, A. Dygasińskiego, T. Kristensena, M. Lowry’ego, H. Fallady czy S. Przybyszewskiego.

ficzne¹⁰. Wciąż zbierał dokumenty, które pozwoliłyby mu napisać monografię. Ostatecznie jej przygotowanie zajęło prawie dekadę¹¹. Autor poprzedził ją bogatymi faktograficznie artykułami z lat 1973–1976, ogłoszonymi m.in. w „Pamiętniku Literackim”¹². Ponad 300-stronicowa książka *Pod wiatr. Młodość Reymonta* ukazała się w 1979 roku. Przedmowa do niej, zawierająca kontekst powstania monografii i podziękowania dla wielu osób, które udzielały merytorycznego wsparcia, świadczy o szeroko zakrojonej kwerendzie i rozmaitych konsultacjach.

Znamienne jest to, że w gronie tym nie ma Kocówny, docenianej już wówczas w środowisku literaturoznawczym autorki głośnego tomu *Reymont. Opowieść biograficzna*, licznych artykułów o nobliście i jego dziełach, a także edytorki jego listów¹³. Wyrazy wdzięczności za pomoc przy wydaniu książki złożył Kotowski natomiast łódzkiemu badaczowi Zdzisławowi Skwarczyńskiemu, który wprawdzie zrehabilitował reymontowską serię „Prac Polonistycznych” (1968), przede wszystkim jednak był znawcą literatury i kultury oświecenia, natomiast autorem *Ziemi obiecanej* zajmował się tylko incydentalnie¹⁴. Kotowski musiał darzyć Skwarczyńskiego zaufaniem, udostępniał mu niektóre odpisy listów już w połowie lat sześćdziesiątych¹⁵, a więc gdy Kocówna dopiero rozpoczynała badania nad Reymontem. Do pytania o jej absencję w książce *Pod wiatr* przyjdzie jeszcze powrócić.

W latach osiemdziesiątych, będąc na emeryturze, Kotowski poświęcił się przygotowaniu drugiej książki o Reymontcie, będącej kontynuacją tomu *Pod wiatr* i mającej nosić tytuł *Reymonta droga do Nobla*. Ukończył ją u schyłku r. 1987, o czym świadczy korespondencja z Tadeuszem Chróścielewskim, recenzentem wydawniczym obu tomów¹⁶. Monografia została złożona do druku latem 1988 w Wydawnictwie Łódzkim¹⁷, a jej publikację zaplanowano na 1990 rok. Trzy tygodnie po

¹⁰ W. Kotowski: *Reymont jako korespondent ze Skierniewic*. „Słowo Powszechne” 1957, nr 114, s. 4; *Czy Reymont odprawiał nowicjat na Jasnej Górze?* „Wrocławski Tygodnik Katolików” 1957, nr 46, s. 4; *Wł. St. Reymont*. „Kalendarz Łódzki” 1960, s. 219–220.

¹¹ Zob. Kotowski, *Pod wiatr*, s. 6.

¹² *Nieznane listy J. Marchlewskiego do Wł. St. Reymonta w sprawie „Chłopów”*. Przygot. do druku, wstęp, przypisy W. Kotowski. „Z Pola Walki” 1973, nr 4. – *Pięć listów Żeromskiego do Reymonta*. Oprac. W. Kotowski. „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1. – W. Kotowski: *Rok 1900 – katastrofa kolejowa Reymonta*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1; *Akty notarialne w życiu Władysława Stanisława Reymonta*. „Palestra” 1974, nr 11; *Szkoły Reymonta i jego znajomość języków obcych*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4; *Reymont pod ostrzałem*. „Znak” 1976, z. 2. Zob. też W. Kotowski: *Pierwodruk „Chłopów” – czytelniczy i autor*. „Palestra Literacka” (dod. literacki do „Palestry”) 1984; *Narodziny „Ziemi obiecanej”*. „Osnowa” 1985, nr 13/14; *Ostatni rok życia Reymonta*. „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 5.

¹³ B. Kocówna, *Reymont. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1971. Zob. D. Samborska-Kukuć, *Barbara Kocówna jako biografistka Reymonta*. „Prace Polonistyczne” seria 77 (2022).

¹⁴ W roczniku znajduje się 18 artykułów, napisanych głównie przez badaczy łódzkich. Z. Skwarczyński opublikował jeszcze – również w „Pracach Polonistycznych” (seria 30 (1974)) – listy W. S. Reymonta do H. Gierszyńskiego wydobyte z Biblioteki Polskiej w Paryżu.

¹⁵ Z. Skwarczyński, *Reymont i reymontiana*. Jw., seria 24 (1968).

¹⁶ W archiwum W. Kotowskiego znajduje się jego list do T. Chróścielewskiego z 10 X 1987, w którym nadawca informuje o sfinalizowaniu pracy nad książką i prosi recenzenta o śmiałe nanoszenie korekt, uzupełnień i skreśleń.

¹⁷ Dokumentacja dotycząca niefortunnego wydania *Reymonta drogi do Nobla* znajduje się w Archiwum Państwowym w Łodzi, w zespole *Wydawnictwo Łódzkie* (sygn. 749). Liczy 25 stron (rękopisy, ma-

podpisaniu umowy, 16 XI 1988, mecenas zmarł, ale prace nad książką nie zostały przerwane, postępowały zgodnie z planem. Nieoczekiwanie jednak w grudniu 1989 syn autora, Wojciech Kotowski, otrzymał zawiadomienie, że wydawnictwo odstępuje od umowy, wskutek czego *Reymonta droga do Nobla* się nie ukaże¹⁸. Spadkobiercy wypłacono honorarium i zapewne oddano maszynopis.

Kotowski junior, również prawnik, nie orientujący się chyba w zawartości archiwum ojca, wkrótce przekazał je Stowarzyszeniu Regionalnemu „Wolbórka” w Tuszynie, na początku lat osiemdziesiątych organizującemu spotkanie znawców pisarstwa Reymonta oraz miłośników regionu, w tym Kotowskiego i Kocówny. Zbiór trafił do rąk prezesa, regionalisty Zdzisława Stasiaka, który też chyba nie wiedział, jak cenna jest dla filologów ta kolekcja. Nowemu właścicielowi zależało przede wszystkim na popularyzacji regionu, a z dokumentów Kotowskiego chciał wydobyć informacje o lokalnej semiosferze, ponieważ oprócz źródeł bezpośrednio odnoszących się do Reymonta znajdują się tam materiały związane ze społecznością okolic Wolbórki. Z tego powodu Stasiak zatrzymał kolekcję i nie przekazał jej odpowiednim placówkom, np. Archiwum Państwowemu w Łodzi lub jednej z dwóch głównych bibliotek łódzkich, które bardziej nadawałyby się do przechowywania i udostępniania takiej dokumentacji.

Z literaturoznawczych walorów kolekcji zdawała sobie natomiast sprawę Kocówna. Jak już wspomniano, częściowo zapoznała się z nią jeszcze za życia mecenas; zaproszona przez Stasiaka do współpracy w Stowarzyszeniu Regionalnym „Wolbórka”, spotkała się z Kotowskim osobiście¹⁹. Jeszcze za jego życia zabiegała o to, by przejąć zebrane materiały, ale mecenas odmawiał, sam przecież przygotowywał książkę. Planował ponadto wydać przepisane przez siebie i opracowane listy, lecz przedsięwzięcie to nie doszło do skutku. We wspomnieniach żalił się: „Listy te opracowałem, natrafiłem jednak na trudności wydawnicze, pomimo to, że stanowią one bogaty materiał do naświetlania stosunków okresu Młodej Polski”²⁰. We wstępie Kocówny do *Korespondencji 1890–1925* czytamy zaś następujące słowa:

Niestety, Witold Kotowski nie zainteresował się ofertą PIW-u, by zechciał sprzedać swoje zbiory dla potrzeb wydania korespondencji Reymonta. Miał własne plany. Wydanie książki w roku 1979 z pomocą

szynopis, druk) i zawiera następujące dokumenty: wniosek o wyrażenie zgody na wydanie dzieła, wniosek o zawarcie umowy na publikację książki, umowę wydawniczą z autorem, oświadczenia autora, protokół w sprawie przyjęcia pracy, zarządzenie o przystąpieniu do pracy nad wydaniem utworu, wniosek o zawarcie umowy z grafikiem, umowę o wykonanie dzieła plastycznego, wniosek i zawiadomienie o odstąpieniu od umowy, wniosek o spisanie na straty kosztów zaniechania wydania.

¹⁸ Jako powód decyzji podano „brak możliwości wydawniczych”. W wyniku miernego zbytu książek Wydawnictwo Łódzkie faktycznie borykało się z problemami finansowymi, funkcjonowało jednak do r. 1996, publikując rozmaite prace o zdecydowanie mniejszej randze naukowej i wartości poznawczej, a także wielokrotnie wznawiane książki beletrystyczne – zob. M. Rządkiwołska, *Wydawnictwo w okresie przemian ustrojowych (1989–1996)*. W: *Oficyna przy ulicy Piotrkowskiej. Działalność Wydawnictwa Łódzkiego w latach 1957–1996*. Łódź 2007.

¹⁹ Zob. W. Wochna, *Stowarzyszenie Regionalne „Wolbórka” i jego przewodniczący Zdzisław Stasiak*. Materiał zawierający faksymile dokumentów został udostępniony autorkom artykułu w maszynopisie.

²⁰ Kotowski, *Ze wspomnień*, s. 113. Mowa o listach, które mecenas przepisał w czasie okupacji, a niewykluczone, że i wydobył z Biblioteki Ossolińskich, o czym wspomina Kotowski w innym miejscu (*Pod wiatr*, s. 6).

Tadeusza Chróścielewskiego, jak i współpraca z redakcją „Pamiętnika Literackiego” nie przekonała go, mimo konstatacji, że nie wiedział, ile pracy trzeba włożyć, by dobrze przygotować do druku posiadane materiały²¹.

A zatem badaczka była świadoma, że mecenas składał do druku korespondencję we własnym opracowaniu. Mogło być tak – choć oczywiście nie musiało – że jako znawczyni biografii i dzieła noblisty wyraziła, poproszona, negatywną opinię w sprawie planowanej edycji, zwłaszcza że w PIW-ie sama wydała opracowane przez siebie *Listy do rodziny*, *Listy do Wandy Toczyłowskiej z lat 1907–1912* oraz monografię pośmiertną Kazimierza Wyki *Reymont, czyli Ucieczka do życia*²², a więc utrzymywała kontakty z redakcją. Być może z tego powodu odmówiono Kotowskiemu publikacji listów i zaproponowano, by je odsprzedał. Trudno się dziwić, że nie wyraził zgody, nie tylko dlatego, że materiały te należały do niego (zdobył je nie bez wysiłków) i że – co najzupełniej oczywiste – miał wobec nich plany.

Jak możemy sądzić, Kotowski nie cenil prac Kocówny. W monografii *Pod wiatr* wymienia badaczkę kilkakrotnie i za każdym razem podważa jej ustalenia, a dotyczy to spraw kluczowych w biografistyce: błędów w datach, wadliwie odczytanych nazwisk, niewłaściwych identyfikacji. Ponadto mecenas w żadnym miejscu swej narracji nie powołuje się na jej rozpoznania, a jedynie podaje lokalizacje opracowanych przez nią zasobów korespondencyjnych. Po lekturze wniosek nasuwa się sam: Kotowski nie traktował Kocówny jako poważnego biografę, który opiera się na archiwaliach, lecz wyłącznie jako pośrednika przekazującego czysty materiał badawczy.

Być może w odwecie za te wypomnienia Kocówna uznała *Pod wiatr* za publikację zawierającą „bardzo ciekawe materiały”, ale „pozbawioną wiedzy o charakterze filologicznym” i naznaczoną błędami²³. Zupełnie odmiennego zdania był Chróścielewski, recenzent wydawniczy książki, który tak uzasadniał konieczność jej opublikowania:

Kotowski w tę zaczętą w okupację pracę [...] zaangażował [...] pedanterię prawnika zbierającego skrupulatnie wszelkie materiały, poddającego je dociekliwej i dokładnej krytyce. Zaangażował dociekliwość psychologa-praktyka, jakim jest z natury rzeczy doświadczony adwokat, benedyktyńską pracowitość, zmysł krytyczny i imponujące odczytanie. Te cechy wrodzone i zawodowe wyrównały ze znaczną [...] nadwyżką amatorstwo Kotowskiego jako filologa. Powstała wprawdzie nie pierwsza, ale niezwykle cenna i pięknie napisana książka²⁴.

Są to, jak widać, dwa sprzeczne głosy. Należy więc dodać, że wyrażona we wstępie do *Korespondencji 1890–1925* krytyczna ocena prac Kotowskiego mogła wpływać również z przesłanek pozamerytorycznych, ze źródła osobistego. Kocówna była niezadowolona ze sposobu, w jaki amator potraktował jej wysiłki badawcze. I rzeczywiście, w monografii *Pod wiatr* trudno znaleźć choćby jedną pochwałę pod adresem Kocówny, a przecież trzeba oddać jej sprawiedliwość – książka *Reymont. Opowieść biograficzna* zawiera wiele cennych ustaleń i rozpoznań, zdobytych dzie-

²¹ B. Koc, wstęp w: W. S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*. Oprac. B. Koc. Warszawa 2002, s. 12.

²² W. S. Reymont: *Listy do rodziny*. Oprac. T. Jodełka-Burzecki, B. Kocówna. Warszawa 1976; *Listy do Wandy Toczyłowskiej z lat 1907–1912*. Oprac. B. Koc. Warszawa 1981. – K. Wyka, *Reymont, czyli Ucieczka do życia*. Oprac. B. Koc. Warszawa 1979.

²³ Koc, wstęp, s. 12.

²⁴ T. Chróścielewski, recenzja na obwolutie książki Kotowskiego *Pod wiatr*.

ki sumiennej kwerendzie. Jest to właściwie pierwsza dojrzała naukowo dysertacja, nie licząc pionierskiej rozprawy Krzyżanowskiego oraz młodzieńczej, uwikłanej politycznie elukubracji Lecha Budreckiego²⁵. Co istotne, niektóre lapsusy wytknięte przez Kotowskiego miały dowodzić nierzetelności badaczki oraz niejako ośmieszać ją *per se*²⁶, ponieważ taką strategię – „niech przemawiają dokumenty” – przyjął autor. I trudno nie uznać tej strategii za celowe dezawuowanie konkurentki. Tak czy inaczej, Kotowski i Kocówna byli antagonistami.

Po śmierci mecenasa badaczka miała już nieograniczony dostęp do jego archiwum. W Tuszynie, gdzie zdeponowany był zasób, przebywała co najmniej dwa miesiące, a później jeszcze chyba kilkakrotnie, próbując uporządkować materiał. Przede wszystkim jednak powielała go i niestety również przywłaszczała część materiałów, prawdopodobnie bez wiedzy właściciela kolekcji Kotowskiego. Wybiórczo posiłkując się wydobytymi z archiwum źródłami, opublikowała *Korespondencję 1890–1925* oraz *Kronikę życia i twórczości Wł. St. Reymonta*²⁷. O kluczowym dla reymontologii znaczeniu archiwum mecenasa, które stanowiło bank danych dla jej prac, wspomniała niewspółmiernie lapidarnie w stosunku do odniesionych korzyści. A przecież to staraniom Kotowskiego – nie tylko zgromadzonej epistolografii, ale i najrozmaitszym dokumentom dotyczącym noblisty, też urzędowym – zawdzięczała wspomniane publikacje z 2002 i 2007 roku, które miały dopełnić całokształt jej prac nad Reymontem oraz umocnić niepodważalną w reymontologii pozycję: pozycję naczelną.

Kocówna zastrzegła sobie przy tym wyłączność eksploracji, nad czym przez pewien czas czuwał tuszyński opiekun archiwum, broniąc do niego wglądu innym badaczom²⁸. Czy przyczyną tej zadziwiającej monopolizacji było wykorzystanie do

²⁵ L. Budrecki, *Władysław Reymont. Zarys monograficzny*. Warszawa 1953.

²⁶ Wystarczy przypomnieć, jak Kocówna przypisała S. Liwskiej, żonie współpracownika Reymonta na kolei, nazwisko Kluge, należące do skierniewickiego inżyniera, i jak zbudowała na tej podstawie fałszywy trop narracji, m.in. o donosicielstwie Reymonta, co następnie w dobrej wierze wykorzystali inni piszący o Reymoncie, konstruując jeszcze bardziej fantastyczne opowieści – zob. D. Samborska-Kukuć, *Stefania z Hulanickich Liwska – młodzieńcza miłość Reymonta (tuobec nagromadzonych niejasności)*. „Pamiętnik Literacki” 2023, z. 2. Druga, równie błędną identyfikację demaskuje Kotowski w związku z H. Weyherówną, która, jeśli wziąć pod uwagę datę jej urodzenia, miała być kochanką Reymonta jako mała dziewczynka – zob. W. S. Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*. Oprac. B. Utkowska. Kraków 2009, s. 127, przypis 12. – D. Samborska-Kukuć, „I Love the Masses of People, I Love the Elements, I Am So Fond of Everything That Is Just Coming into Existence”: *Łódź as the Literary Topic of „The Promised Land” in Reymont’s Correspondence*. W zb.: *City of Modernity: Łódź*. Red. K. Badowska, T. Cieślak, K. Pietrych, K. Radziszewska. Wiesbaden 2023.

²⁷ Reymont, *Korespondencja 1890–1925*. – B. Koc, *Kronika życia i twórczości Wł. St. Reymonta*. Legnica 2007. W archiwum Kocówny, obecnie przechowywanym w Instytucie Filologii Polskiej UAM, znajdują się m.in. sporządzone przez Kotowskiego odręczne odpisy aktów notarialnych (np. aktu ślubu Józefa Rejmenta z Antoniną Kupczyńską), dokumentów (np. paszportu Reymonta), listów do pisarza (m.in. Mieczysława Jakimowicza, Wojciecha Morawskiego, Kazimierza Woźnickiego). Odpisy te Kocówna włączyła do prowadzonego przez siebie na fiszkach kalendarium Reymonta w sposób beceremonialny: spięła je z fiszkami zszywaczem.

²⁸ Do archiwum Kotowskiego nie została dopuszczona B. Utkowska, współautorka tego artykułu, która w trakcie przygotowywania do druku dzienników Reymonta prosiła o udostępnienie zbiorów mecenasa. W roku 2006 spotkała się w tej sprawie w Tuszynie ze Stasiakiem, ale ten wyraził zgodę jedynie na to, aby skorzystała z brulionu przygotowywanej przez Kotowskiego książki, noszące

Kroniki zawartości brulionu przygotowanej przez Kotowskiego do druku monografii *Reymonta droga do Nobla*, z niewiadomych powodów odrzuconej przez wydawnictwo? Porównując niektóre miejsca *Kroniki* i brulionu (*Kompendium*), można taką wstępną hipotezę postawić. Zbieżność jest uderzająca, a metoda działania przeważnie ta sama, typowa dla Kotowskiego. O ile u niego zapis ma postać: wpis zdarzenia pod określonym rokiem oraz dołączone dokumenty, o tyle w *Kronice* Kocówny mamy podobny lub nawet dosłownie ten sam wpis i streszczenie dokumentu, oczywiście z pominięciem źródła. Ponadto Kocówna nie jest tak precyzyjna jak Kotowski i nie uwzględnia wszystkich informacji, które zamieszczone są w brulionie Kotowskiego. Toteż efektem pracy Kocówny jest kalendarium liczące niewiele ponad 150 stron, co w porównaniu z podobnymi opracowaniami dotyczącymi wielkich pisarzy domaga się jak najprędzych uzupełnień, a także weryfikacji. Tutaj każdy szczegół jest na wagę złota.

Zastanawia, że Kocówna – jako pracownica gabinetu rękopisów reprezentująca Bibliotekę Narodową – nie zadbała, aby ten bezcenny zbiór znalazł się tam, gdzie było jego miejsce. Być może jednak właściciel stawiał opór, trudno to dzisiaj ustalić. Ale dziwić musi, że po wyeksplorowaniu kolekcji badaczka pozostawiła ją w beładzie, porzucając katalogowanie tak, jakby nikomu materiał ten miał się już nie przydać. A przecież – co wynika z dokumentacji Stowarzyszenia Regionalnego „Wolbórka” – zobowiązała się, sygnując to podpisem, że dołoży starań, by kompendium Kotowskiego zostało opracowane²⁹. Niestety, poszła inną drogą, wykorzystując materiał do badań własnych. Co więcej, we wstępie do *Korespondencji 1890–1925* napisała, że dostęp do materiałów jest utrudniony³⁰, Stasiakowi zaś odradziła wydanie brulionu Kotowskiego jako rzeczy nie nadającej się do publikacji³¹. I miała chyba na myśli nie tyle wartość merytoryczną, ile edytorskie trudności, które, obiektywnie rzecz biorąc, były niemałe. Stasiak nie posłuchał rad badaczki i planował wydać kompendium mecenasa³². Dowodzą tego znajdujące się w archiwum bruliony dwóch listów pisanych jego ręką z lutego i marca 2000. Pierwszy adresowany jest do Wydawnictwa „Literatura” jako instytucji sprawczej, drugi do potencjalnego autora przedmowy – Wiesława Myśliwskiego. Projekt utknął jednak w martwym punkcie. Być może listy te w ogóle nie zostały wysłane. Prawdopodobnie kolejność zdarzeń była taka: wydawnictwo odmówiło publikacji książki, również wskutek problema-

go tytuł *Kompendium* – zob. B. Utkowska, wstęp w: Reymont, *Dziennik nieciągły 1887–1924*, s. 13.

²⁹ Protokół posiedzenia Komitetu Wydawniczego – Wolbórka, 17 VII 1997 (lista obecności). W: Wochna, *op. cit.*, s. 5–6.

³⁰ Trudno dociec, co Kocówna miała na myśli, pisząc o utrudnionym dostępie. Z pewnością nie chodziło ani o nieżyczliwość Stasiaka, który przyjmował warszawską badaczkę z honorami, a jej wizyty traktował jako nobilitację dla swego domu, ani o rzekomy krytyczny stan materiału (zapleśnienie czy zbutwienie). Informacja Kocówny o wizytach w Tuszynie uzyskana została od wdowy po Stasiaku.

³¹ Wynika to z listu adresowanego do W. Myśliwskiego z marca 2000, którego brulion znajduje się w archiwum Kotowskiego.

³² Stasiak posługuje się nazwą *Kompendium*, a nie oryginalnym tytułem *Reymonta droga do Nobla*, co może oznaczać, że w przekazanych przez syna zbiorach Kotowskiego od początku nie było marnopisu zwróconego przez Wydawnictwo Łódzkie.

tycznego edytorsko brulionu, w związku z czym Myśliwski listu z prośbą o napisanie przedmowy już nie otrzymał³³.

W reasumpcji archiwaliów Kotowskiego nie chodzi o tropienie plagiatów i rozliczanie nieżyjących, choć opisane tu metody zdobywania materiałów i zawłaszczania terytorium badawczego nie mają wiele wspólnego z etosem naukowym, a na rozwój nauki wpływają hamująco. Pośpieszne i selektywne wydania Kocówny pozostawiają dużo do życzenia, o czym zresztą informował Stanisław Fita w pełnej uzupełnieniu, obszernej recenzji tomu *Korespondencji 1890–1925*³⁴. Celem tej reasumpcji, której domaga się sprawiedliwość wobec Reymonta i Kotowskiego, jest naświetlenie dziejów i opisanie zawartości kolekcji, bezwzględne opublikowanie brulionu *Reymonta drogi do Nobla* pod właściwym nazwiskiem, a przede wszystkim sporządzenie szczegółowego kalendarium i ponowne wydanie listów pisarza. Tym nowym edycjom należy nadać postać, która zarówno w zawartości, jak i w oprawie byłaby godna noblisty.

Zawartość archiwum Kotowskiego

Odpowiedź na pytanie, co obecnie zawiera archiwum Witolda Kotowskiego, z wielu powodów nie jest łatwa. Zbiór nigdy nie został opisany ani skatalogowany, panuje w nim duży chaos, a orientację w archiwaliach utrudnia fakt, że dziś dysponujemy zaledwie fragmentem spuścizny mecenasa.

Gdyby spojrzeć na omawiany zespół od strony materialnej, odpowiedź brzmiałaby: archiwum Kotowskiego, obecnie przechowywane w Bibliotece Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi, zawiera 57 jednostek, w tym 54 teczki, 2 koperty oraz 1 segregator. Objętość ich jest różna: zdarzają się niewielkie (skrajny przykład stanowi koperta zawierająca raptem 4 kartki), lecz w zdecydowanej większości teczki są bardzo duże, liczą od kilkudziesięciu do nawet kilkuset kart. Ścisłe określenie liczby tych kart będzie kiedyś stanowiło wyzwanie dla archiwisty, jednostki składają się bowiem niemal wyłącznie z materiałów luźnych: kart formatu A4, ale też z wielu mniejszych kartek, karteczek, wycinków, fiszek, pergaminowych kalk, wąskich pasków papieru. Tylko w trzech czy czterech teczkach, zawierających maszynopisy projektowanych przez Kotowskiego książek, karty mają paginację autorską; w pozostałych kolejność nienumerowanych kart (owych karteczek, fiszek, pasków papieru) jest całkowicie przypadkowa i dowolna.

Większość jednostek (choć nie wszystkie) została opatrzona sygnaturą i tytułem, np. teczka 4 (*Listy. 1895. Jabłonowski, Karwasieński*), teczka 06 (*Kobiele Wielkie*), teczka m15 (*Reymont. Wyd. Łódzkie. „Pod wiatr” <fragmenty>*), teczka 409 (*Autobiografia*)³⁵. Zorientowanie się w systemie oznaczeń teczek, do pudła powkładanych

³³ Istniejące do dziś Wydawnictwo „Literatura”, reprezentowane nawet przez tę samą redaktor naczelna, wskutek niezarchiwizowania korespondencji sprzed 20 lat nie potrafiło obecnie odpowiedzieć, dlaczego nie było zainteresowane wydaniem Kotowskiego ani czy list Stasiaka w ogóle dotarł. Pytany dziś o tę sprawę, Myśliwski w ogóle nie kojarzy nazwisk Kotowskiego i Stasiaka, nie przypomina też sobie, aby ktokolwiek proponował mu napisanie wstępu do książki o Reymoncie, a taką propozycję – choć z pewnością by odmówił – raczej by zapamiętał.

³⁴ S. Fita, rec.: S. Żeromski, *Pisma zebrane*. Red. Z. Goliński. Seria 6: *Listy*. Oprac. Z. J. Adamczyk. T. 34–36. Warszawa 2001–2003. – W. S. Reymont, *Korespondencja 1890–1925*. Oprac., wstęp B. Koc. Warszawa 2002. „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 3.

³⁵ Nie są to oznaczenia nadane przez Bibliotekę Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej. Archiwum

losowo, jest niezwykle trudne, a byłoby całkowicie niemożliwe, gdyby nie zachowany we wspomnianym segregatorze skoroszyt ze schematem uporządkowania zbioru. Projektodawczynią owego systemu była z pewnością Barbara Kocówna, która – jak wiemy – miała dostęp do spuścizny po Kotowskim w trakcie przygotowywania do druku korespondencji Reymonta i albo z własnej inicjatywy, albo na prośbę Zdzisława Stasiaka zaczęła porządkować archiwum³⁶.

Ze schematu wynika, że Kocówna podzieliła kolekcję mecenasa na siedem grupczy podzespołów: *Materiały biograficzne* otrzymały sygnatury od numerów 1 do 10 oraz od 19 do 43 (lub 45)³⁷; *Monografie* – sygnatury m1–m24; *Miejscowości* – sygnatury od 01; *Fotografie* – od 101; *Reprodukcje* – od 201; *Ilustracje* – od 301; *Inne* – od 401.

Najistotniejszą ze względów poznawczych i badawczych część archiwum stanowią *Materiały biograficzne*³⁸. Obecnie obejmują one ponad połowę wszystkich archiwaliów zgromadzonych w zespole i dotyczą w całości Reymonta. Teczki z tego podzespołu ułożone są chronologicznie. Roboczy inwentarz Kocówny informuje, że teczki od numerów 1 do 10 zawierają materiały o Reymoncie odnoszące się do lat 1890–1900; przy numerach 11–18 badaczka zostawiła puste miejsca, jakby teczki z takimi sygnaturami nigdy nie powstały, i dalej wymieniła teczki ponumerowane od 19 do 43, które obejmują materiały do życia i twórczości Reymonta z okresu od 1901 do 1925 roku. Z jakiegoś powodu – zapewne zdecydowała tu ilość materiału – na pewne roczniki przeznaczono dwie teczki i odwrotnie: zdarza się, że jedna teczka gromadziła materiały odnoszące się do kilku lat³⁹. Taka elastyczność w wyodrębnianiu jednostek każe mniemać, że w momencie sporządzania inwentarza wszystkie wymienione teczki z materiałami biograficznymi o Reymoncie rzeczywiście istniały i że było ich łącznie 36. Dziś w archiwum jest ich tylko 16⁴⁰.

Wydaje się bardzo prawdopodobne, iż to sam Kotowski w taki sposób uporządkował swoje reymontowskie zbiory, nawet jeśli to nie on nadał numery oraz tytuły

Kotowskiego nie ma oficjalnej nazwy ani sygnatury, nie zostało zinwentaryzowane i nie figuruje w katalogu bibliotecznym. Z tego powodu nie jest udostępniane czytelnikom.

³⁶ O porządkowaniu przez siebie archiwum Kotowskiego wspominała B. Koc w przedmowie do edycji listów Reymonta ze spółką Gebethner i Wolff (*Władysław St. Reymont pod znakiem „panteizmu druku”. Fragmenty korespondencji z firmą Gebethner i Wolff (1894–1926)*. Oprac., przypisy B. Koc. Warszawa 2000, s. 12–13): „Po śmierci mecenasa Kotowskiego jego cenne odpisy, obejmujące łącznie 1352 listy (322 korespondentów Reymonta), zabezpieczył wskutek mojej interwencji pan inżynier Zdzisław Stasiak w swojej willi w Tuszynie. Dostęp do nich jest utrudniony. Uporządkowałam je z grubsza chronologicznie i według korespondentów, ale ta praca jest dopiero zaczęta”. Znajdujący się w segregatorze roboczy inwentarz kolekcji Kotowskiego został spisany ręką Kocówny.

³⁷ Na okładce skoroszytu podano informację, że ostatnia jednostka *Materiałów biograficznych* została zarejestrowana pod numerem 45; w bardziej szczegółowym wykazie ta ostatnia teczka oznaczona jest numerem 43 (przy czym na końcu wykazu dopisana została teczka 38bis).

³⁸ Ze względu na rozmiary artykułu, ale i z racji największego znaczenia *Materiałów biograficznych* dla badań nad Reymontem, ograniczamy swój rekonesans tylko do tej części archiwum Kotowskiego.

³⁹ Szczegółowy wykaz podzespołu o nazwie *Materiały biograficzne* wygląda następująco (skrót „t.” będzie tu oznaczał teczkę): t. 1 – 1890–1891; t. 2 – 1893; t. 3 – 1894; t. 4 – 1895; t. 5 – 1896; t. 6 i 7 – 1897; t. 8 – 1898; t. 9 – 1899; t. 10 – 1900; t. 19 i 20 – 1901; t. 21 i 23 – 1902; t. 22 – 1903–1904; t. 24 – 1903; t. 25 – 1904; t. 26 i 29 – 1905; t. 27 i 30 – 1906; t. 28 – 1907–1909; t. 31 – 1907; t. 32 – 1908; t. 33 – 1910; t. 34 – 1911; t. 35 – 1912; t. 36 – 1913–1916; t. 37 – 1917–1918; t. 38 – 1919; t. 38bis – 1919–1920; t. 39 – 1920–1921; t. 40 – 1922; t. 41 – 1923–1924; t. 42 i 43 – 1925.

⁴⁰ Zachowały się teczki 1–5, 8, 30–36, 40–42.

kolejnym teczkom. Mecenas – przypomnijmy – przez wiele lat, z przerwami, pracował nad monografią *Reymonta droga do Nobla*. Egzemplarz redakcyjny tej książki przetrwał w archiwum zaledwie we fragmentach, ale z jej brulionu, zatytułowanego *Kompendium*, wynika, że Kotowski nadał swojej narracji układ typowy dla kalendarium, czyli przyjął porządek diachronii i podział na roczniki. Zawartość teczek z tego podzespołu, dziś noszącego nazwę *Materiały biograficzne*, sugeruje, że taka była metoda jego pracy – do osobnych teczek chował wszystko, co przez lata zgromadził do danego rocznika: sporządzone podczas okupacji odpisy korespondencji i dokumentów Reymonta, własne notatki (z okresu drugiej wojny światowej i późniejsze), fiszki bibliograficzne, wypisy z lektur, wycinki ze współczesnych książek i periodyków (przede wszystkim z edycji listów pisarza), a także robocze wersje odpowiednich rozdziałów *Kompendium*⁴¹.

To w tych teczkach znajdowały się – w ocalałych nadal znajdują – najcenniejsze reymontiana, czyli wspomniane odręczne odpisy listów Reymonta i do niego kierowanych oraz odpisy innych dokumentów jego dotyczących, które sporządził Kotowski w latach czterdziestych. Ponieważ oryginały wielu tych listów i dokumentów uległy zniszczeniu podczas wojny, odpisy Kotowskiego są jedynym źródłem wiedzy na ich temat, jedynym przekazem, jakim dysponujemy. Nawet obarczone ryzykiem skażenia – błędem odczytania autografu czy niekompletnością tekstu – dla wiedzy o Reymoncie mają wartość ogromną.

Niektóre z odręcznych odpisów Kotowski przepisał później na maszynie, a następnie w wyborze włączył do przygotowywanej monografii. Porównanie maszynopisowych kopii oraz przytoczeń w monografii *Pod wiatr* i w *Kompendium* dowodzi, że na etapie przepisywania samego siebie: sporządzania kopii z własnych odpisów oraz kopii z kopii, mecenas wprowadzał do tekstu zmiany. Są to drobne przeróbki stylistyczne, leksykalne, gramatyczne, interpunkcyjne; wprowadzając odpisy do książki, Kotowski dokonywał również, co zrozumiałe, daleko idących skrótów. Z tych powodów przekazem o najwyższym stopniu wiarygodności są pierwotne, odręczne odpisy mecenas⁴².

⁴¹ Bywa jednak i tak, że w teczce poświęconej danemu rocznikowi znajdują się materiały dotyczące lat późniejszych. Niekiedy to ewidentna pomyłka Kotowskiego lub – co bardziej prawdopodobne – dysponentów czy użytkowników archiwum (np. teuszka z materiałami do r. 1895 zawiera notatki mecenas na temat bibliografii prac Reymonta z r. 1905), ale czasami o tych przesunięciach zdają się decydować przyjęte przez mecenas kryteria tematyczne bądź personalne (np. w teczce z materiałami do r. 1896, obejmującej m.in. historię znajomości autora *Chłopów* z R. Dmowskim, zgromadzone zostały odpisy listów Dmowskiego do Reymonta z lat 1901–1924).

⁴² Tym też motywowana jest teza o największym znaczeniu *Materiałów biograficznych*, choć formalnie wydaje się ona nieuzasadniona: na 57 jednostek archiwum tylko 16 należy do tego podzespołu. Ale pozostałe teczki, z reguły o wiele mniejsze objętościowo, właściwie nie zawierają źródeł: gromadzą materiały do opracowywanych przez Kotowskiego tematów (np. teczki m9 *Reymont w Hiszpanii*), m13 *Zdrowie Reymonta*), m20 *Alkoholizm u Reymonta*), osób (np. teczki m10 *Roman Dmowski*), m11 *Orkan i Staff*), m5.1–m5.3 *Lorentowicz*) albo miejsc związanych z pisarzem (np. teczki 01 *Będków*), 04 *Skierniewice*), 09 *Gidle*); w kilku teczkach znajdują się maszynopisowe kopie listów Reymonta – nie tylko ze spalonych „warszawskich” autografów, również ze zbiorów innych polskich bibliotek, do których Kotowski dotarł już po wojnie (np. teczki m3 *Odpisy maszynowe: listy Reymonta*), m4 *Reymont do różnych osób, listy, maszynopisy*); są teżki z maszynopisami (pełnymi lub cząstkowymi) przygotowywanych przez mecenas książek (np. teuszka 409 *Autobiografia*),

Gdyby w tym miejscu wrócić do pytania o to, co zawiera interesujące nas archiwum, odpowiedź udzielana z perspektywy owych najcenniejszych reymontianów musiałaby być taka: obecnie archiwum, choć mocno przetrzebione i zdekompletowane, nadal zawiera wiele niewyzyskanych odpisów Kotowskiego, także rękopiśmiennych. Chodzi przede wszystkim o przepisane w całości, częściej we fragmentach, czasami tylko streszczone lub odnotowane listy do Reymonta. We wstępie do książki *Pod wiatr* mecenas wspominał:

Poszukiwania archiwalne tego lata [1944] w Warszawie nie były bezowocne. W bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego, prawie pustej, natrafiłem na zbiór listów do Reymonta różnych osób, złożony przez wdowę po nim do Biblioteki Narodowej, zainwentaryzowany pod sygnaturą 1020/I, II, III, zawierający według zestawienia 1359 pozycji epistolarnych. Zbiór ten, przeniesiony przez zarządcę niemieckiego do biblioteki uniwersyteckiej, a tuż przed Powstaniem – do Biblioteki Krasieńskich na Okólniku, spłonął wraz z całą biblioteką i z oddzielną teczką tej biblioteki zawierającą dokumenty osobiste Reymonta, paszporty, dyplomy, odznaczenia.

Z żarliwością przepisywałem te listy: ważniejsze dosłownie, mniej ważne w istotnej treści obejmujące daty, miejsca, nazwiska, skróconą treść⁴³.

Odpisy listów do Reymonta, które odnosiły się do jego młodości, Kotowski obficie wykorzystał w przywołanej książce; nieliczne odpisy oraz streszczenia listów z lat późniejszych ogłosił w kilku artykułach⁴⁴. Właściwie jedynym zespołem udostępnionym w pełniejszym wymiarze (choć trudno wyrokować, na ile pełnym) są odpisy listów Józefa i Roberta Wolffów oraz Jana Gebethnera, wcielone przez Kocównę do edycji *Władysław St. Reymont pod znakiem „panteizmu druku”. Fragmenty korespondencji z firmą Gebethner i Wolff (1894–1926)*. O tym, że były inne dwugłosy korespondencyjne i że jakaś ich część ocalała w kopiach Kotowskiego, badaczka nader oszczędnie poinformowała w publikacjach wydanych po r. 2000, które w dużym stopniu opierały się na archiwum Kotowskiego, czyli w *Korespondencji 1890–1925* oraz w *Kronice życia i twórczości Wł. St. Reymonta*. Szczególnie pierwsza z nich – z racji swojego charakteru – domagałaby się wykorzystania tych odpisów w formie fragmentarycznych choćby przytoczeń. Wydrukowany został w aneksie tylko list Katarzyny Jakimowiczowej. Reszty Kocówna nie zacytowała ani w żaden inny sposób wyzyskała w niezwykle lapidarnych przypisach. A zachowały się, głównie w wersji odręcznych skrótów lub streszczeń, odpisy listów od tak ważnych dla biografii Reymonta i dla polskiej kultury osób jak Zdzisław Dębicki, Roman Dmowski, Walery Karwasiński, Józef Kotarbiński, Stefan Krzywoszewski, Jan Lorentowicz, Tadeusz Pini, Aleksander Rajchman czy Kazimierz Woźnicki.

nienumerowane teczki z drugą i czwartą częścią *Kompendium*) oraz artykułów (np. teczka m22 <Zbiór artykułów>); teczki z korespondencją Kotowskiego (w tym dwie ogromne, opatrzone sygnaturami m6.2 i m6.3, z listami do i od prof. F.-L. Schoella); jednostki z materiałami dotyczącymi innej działalności mecenasa (np. teczka m23 <Wspomnienia niewidomych>). Zob. też przypis 50.

⁴³ Kotowski, *Pod wiatr*, s. 6.

⁴⁴ Chodzi przede wszystkim o wzmiankowane wcześniej szkice *Reymont i Dmowski* oraz *Rok 1900 – katastrofa kolejowa Reymonta*. Kotowski udostępnił też sporządzone przez siebie odpisy listów F.-L. Schoella oraz J. P. Kaczkowskiego wspomnianemu już Skwarczyńskiemu, który skrupulatnie zreferował je w artykule *Reymont i reymontiana*, dziękując mecenasowi za „niezwykłą uprzejmość” (s. 21).

Wykaz ten można wydłużyć i uzupełnić o nazwiska nadawców, których listy w odpisach mecenasa Kocówna przeniosła do swojego archiwum⁴⁵.

Przytaczamy dla przykładu sporządzony przez Kotowskiego niepełny rękopiśmienny odpis listu Józefa Kościelskiego do Reymonta z 15 VI 1908, znajdujący się w teczce 32:

Miłosław, 15.6.08

Kochany Panie Władysławie!

...Obecnie dopiero wiem, że z wyjątkiem 7, 8 i 9 lipca będę miał cały lipiec wolny i naturalnie każdego czasu radość z Waszego przybycia szczerą i wielką. Słyszałem, że i Janek Kasprowicz chce w tym samym czasie być w Księżstwie, a nawet namówić ze sobą Leop[olda] Staffa. Co to byłby za wspaniały w Miłosławiu zjazd poetów!... Takie chwile godzą z życiem, dlatego nie chciałbym tej uciechy uronić.

Możesz tu Pan spokojnie studia robić do nowej pracy, rządzą sam, bo żona w tych dniach jedzie do Kissingen... Cieszę się, że Wam [się] moja mowa w Izbie Panów podobała. Po niewytłomaczonym milczeniu Koła – trzeba było przecież podnieść głos oburzenia. ...Zresztą wobec paniki, kt[óra] wobec wyłączenia koła obywatelskie ogarnęła, chciałem dać przykład i pokazać, że mimo iż jestem w pierwszej linii zagrożonym, nie cofnę się od obowiązku *usque ad finem*. Na 1-go lipca wyjdzie o tym mój artykuł w „Revue des Revue[s]”, a równocześnie w jednej angielskiej i jednej włoskiej. Widzicie więc, że duch wojujący mię nie opuszcza i, tuszę, nie opuści...

...(prośba o najnajrychlejsze spełnienie obietnicy)⁴⁶.

Nieco lepiej wygląda sytuacja odpisów listów Reymonta. Większość z nich Kocówna opublikowała w tomie *Korespondencja 1890–1925*: na podstawie archiwum Kotowskiego powstały w całości lub w zasadniczym zrębie bloki listów do Zdzisława Dębickiego, Jana Pawła Kaczkowskiego, Jana Lorentowicza, Ignacego Noireta, a także dołączony do tomu aneks (*Addenda*) z listami do rodziny (na 9 wydrukowanych w nim listów 7 pochodzi ze zbiorów mecenas).

Z pewnością jednak nie zostały wydrukowane wszystkie. Nie sposób dziś oszacować skali pominięcia, ponieważ zniknęły teczki z materiałami do lat 1897, 1899–1905 i 1917–1921 oraz dodatkowe teczki do roczników 1906–1909 i 1925. Ale nawet ocalała część archiwum dowodzi, że nadal w kolekcji Kotowskiego znajdują się odpisy niewydanych listów Reymonta (również tych, których autografy bezpowrotnie przepadły), a także że może być ich dużo. Sugeruje to analiza pierwszego z wymienionych bloków korespondencji – z Dębickim.

Jak podaje *Nowy Korbut*, w zbiorach Biblioteki Narodowej przechowywany był zespół 46 listów Reymonta do Dębickiego z lat 1909–1925⁴⁷. Wszystkie spłonęły podczas drugiej wojny światowej. Kocówna w nocy poprzedzającej druk owego zespołu wspomina, że listy te „zachowały się częściowo w odpisach W. Kotowskiego”, oraz informuje, że listy 1–28 opiera na tych odpisach, a list ostatni, opatrzony numerem 29, przedrukowuje z „Kurierza Warszawskiego” (1929, nr 1)⁴⁸.

Kocówna opublikowała takie wersje tekstów, na jakie pozwalały jej przekazy Kotowskiego, czyli są to zarówno odpisy fragmentów listów (czasem dłuższe, nie-

⁴⁵ Zob. przypis 27.

⁴⁶ Wielokropki są sygnałem opuszczeń dokonanych przez Kotowskiego; w nawiasie okrągłym mecenas streścił zakończenie listu.

⁴⁷ *Nowy Korbut. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*. Red. Z. Szwejkowski, J. Maciejewski. T. 15: *Hasła osobowe M-Ś*. Warszawa 1978, s. 386.

⁴⁸ Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, s. 49. Zob. też *ibidem*, s. 63.

kiedy jednozdaniowe), jak i ich streszczenia. Należy zatem przyjąć, że nie kierowała się stopniem pełności odpisu – jeśli mecenas odnotował list Reymonta, wciągała go do zespołu. Wydaje się też, że nie różnicowała wiarygodności przekazów: podstawą były rękopiśmienne odpisy i kopie maszynopisowe, prawdopodobnie również *Kompendium*. Celem, jak należy przypuszczać, było odtworzenie całego dostępnego bloku epistolograficznego kierowanego do Dębickiego.

Problem w tym, że Kocówna pominęła aż 11 odpisanych, streszczonych lub odnotowanych przez Kotowskiego listów. Brakuje zatem w *Korespondencji 1890–1925* listów z 14 VI 1912, 19 II 1917, 4 III 1920, 16 II 1921, 16 VII 1921, 14 VIII 1921, 2 IX 1922, 21 XI 1922, 4 XII 1922, 15 XI 1924 oraz 10 X 1925. Listy 9 i 11, datowane na 1 II 1914 i 15 I 1916, mają w odpisach Kotowskiego inne daty: 21 II 1914 i 15 I 1917. List 29, przedrukowany z „Kuriera Warszawskiego”, został przepisany przez Kotowskiego w znacznie dłuższej wersji.

Trudno powiedzieć, co zadecydowało o tych opuszczeniach. Pośpiech? Problemy z odczytaniem rękopisów Kotowskiego? Niemożność zapanowania nad ogromnym i nieuporządkowanym zbiorem mecenasa? Niektóre pominięcia wydają się zupełnie niezrozumiałe, dotyczą bowiem listów odpisanych prawie w całości – i są to odpisy najbardziej wiarygodne, bo odręczne, dobrze zachowane, umieszczone we właściwych teczkach – jak choćby list z 10 X 1925, znajdujący się w teczce 42 z tytułem na froncie 1925:

Sobota, 10 X 25 r.

Dziękuję za wiadomość, możesz być pewnym, iż dam Ci dla „Tygodnika” rzecz odpowiednią rozmiarami i tematem. Jedź spokojnie i lecz się usilnie, lecz się gruntownie. Wiesz [Wiem?], co to są choroby! Dwa lata jęczę w tym okropnym jarzmie i dopiero teraz po sześciotygodniowym pobycie w szpitalu i gruntownej kuracji poczułem pewną zmianę na lepsze.

...Ale gdybyś zatrzymał się we Florencji, a miał tam jakieś sprawy, udaj się do naszego konsula p. K[arola] Paszkowskiego, b[ardzo] porządny człowiek. Jeśli byłoby Ci to potrzebne, powołaj się na mnie.

ul. 16, Górnosłaska

(już mieszkamy)

Twój R.⁴⁹

Wydobycie ocalałych odpisów Kotowskiego, ich opracowanie i udostępnienie powinno być dziś obowiązkiem reymontologów. Oczywiście nie jest tak, że materiały z archiwum mecenasa zrewolucjonizują naszą wiedzę o pisarzu – ale mają szansę znacząco ją uporządkować, uzupełnić i skorygować. Podczas wojny straciliśmy wiele autografów Reymonta, w ostatnich latach zaprzepaściliśmy znaczną część odpisów Kotowskiego⁵⁰. Kocówna w *Korespondencji 1890–1925* – wydanej,

⁴⁹ Wyróżnienia (w odpisie podkreślenia) pochodzą od Kotowskiego.

⁵⁰ Nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż uszczuplenie archiwum mecenasa to nie tylko efekt ludzkich zaniedbań, ale też skutek działań celowych. Porównanie inwentarza Kocówny ze stanem obecnym pokazuje, że zaginęły nieprzypadkowe archiwalia: zachowały się prawie w komplecie te czki „monograficzne”, czyli te z sygnaturami od m1 do m24 (brakuje jedynie teczek m6.1 ⟨P. Cazin, F. L. Schoell⟩ oraz m24 ⟨„Komediantka”⟩), a także te czki z podzespołu *Miejscowości* (również brakuje tylko dwóch: 05 ⟨Wolbórka⟩ i 08 ⟨Inowłódz⟩). Natomiast przypadło – o czym była już mowa – aż 20 teczek *Materiałów biograficznych*, zniknęły wszystkie te czki z podzespołów *Fotografie*, *Reprodukcje* oraz *Ilustracje* (jedyna te czka z tych grup, nosząca na grzbiecie numer 205, na froncie 20.5, i zatytułowana *Autografy – fotokopie*, obecnie liczy zaledwie 6 kart, w tym reprodukcję wielokrotnie

przypomnijmy, w 2002 r. – podała, że jedyny znany list pisarza do Zenona Przesmyckiego to nikły ślad 108 listów Reymonta do Przesmyckiego (sygn. BN 2549), które spłonęły w czasie wojny i że w odpisach Kotowskiego „istnieje kilkadziesiąt listów Miriama do Reymonta z lat 1899–1907”⁵¹. W roku 2022 w archiwum Kotowskiego znajdował się już tylko jeden odręczny i jeden maszynopisowy odpis listu Miriama. Nie ma wielu innych odpisów, które stały się podstawą tekstową listów we wspomnianym tomie. Zaginęły gdzieś dwie z czterech teczek zawierających maszynopis *Kompendium* – brulionu niewydanej i również zagubionej książki o Reymoncie (właściwie jej maszynopisu), dzieła życia Kotowskiego, dokumentacyjnie chyba w ogóle najbogatszego opracowania dotyczącego biografii autora *Chłopów*⁵². Nie możemy sobie pozwolić na utratę żadnego więcej materiału z tego zbioru.

Abstract

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ University of Łódź
ORCID: 0000-0002-1943-6694

BEATA UTKOWSKA Jan Kochanowski University, Kielce
ORCID: 0000-0002-6419-9237

PRICELESS REYMONTIANA ATTORNEY WITOLD KOTOWSKI'S ARCHIVE

The first part of the paper refers to the history of an archive of a Łódź's attorney Witold Kotowski (1899–1988), a collection of essential materials of Władysław Stanisław Reymont's life and output, which, due to unfortunate history, has never been extensively explored. As based on the collated sources—mostly unique copies of letters—Kotowski wrote a monograph *Reymonta droga do Nobla (Reymont's Way to the Nobel Prize)*, which has never been published. After Kotowski's death the documents became private property and it was only Barbara Kocówna who accessed it. Her research, however, was poor and often mistaken in several works published after the year 2000, with scanty information that she had used the resource. The second part of the paper contains the archive's description. Currently, it is found in the Library of the University of Humanities and Economics in Łódź, but it makes up only a small part of the original assemblage. Though fragmentary, it nonetheless includes many priceless Reymontiana, especially never before published copies of Reymont's letters and of the ones directed to him. Such documentation and its value, the advantage of which to this day has not been taken, is exemplified in Reymont's correspondence with Zdzisław Dębicki.

przedrukowywanego wspólnego zdjęcia J. I. Paderewskiego i R. Dmowskiego, list kustosa Muzeum Regionalnego we Wrześni do Kotowskiego oraz maszynopisowe odpisy 3 listów Reymonta do J. Lorentowicza, A. Grzymały-Siedleckiego i J. P. Kaczkowskiego); grupę *Inne* reprezentuje tylko teuczka 409 z maszynopisem książki autobiograficznej Kotowskiego; maszynopis *Kompendium* nie został uwzględniony w inwentarzu. Niewykluczone, że zbiory mecenasa uległy częściowemu rozproszeniu jeszcze za jego życia: skoro wypożyczył niektóre ze swoich odpisów Skwarczyńskiemu (czy dziś już nieznanie kopie listów Schoella i Kaczkowskiego wróciły wówczas do kolekcji?), mógł je udostępnić także innym badaczom. Jeśli jednak przyjąć, że w momencie sporządzania inwentarza przez Kocównę wszystkie wymienione przez niąteczki istniały, to poginęły w ciągu ostatnich 20 lat. Pewne materiały Kotowskiego znajdują się obecnie w archiwum Kocówny, ale są to luźne kartki, nie całeteczki.

⁵¹ Reymont, *Korespondencja 1890–1925*, s. 476.

⁵² Szczęśliwie w rękach rodziny mecenasa ocalała kopia *Kompendium*, przekazana autorkom artykułu, które planują jego wydanie jako źródła do dalszych badań nad biografią Reymonta.

ŁUKASZ WŁASIUK Uniwersytet Warszawski

EDYTORSKIE NIEPOKOJE „NAMIEŃNY PIELGRZYM” ANATOLA STERNA W PERSPEKTYWIE MATERIAŁÓW ARCHIWALNYCH

Edytorstwo elektroniczne pozwala w sposób wielowymiarowy przedstawiać dzieła utrwalone w różnych przekazach, odznacza się zatem większą precyzją niż edytorstwo tradycyjne. Przykładem utworów, których wariantowość rodzi rozmaite kłopoty, są bez wątpienia teksty powstałe w okresie PRL, jak również te wydrukowane po raz pierwszy w Dwudziestoleciu międzywojennym, a wznowione po drugiej wojnie światowej, kiedy pisarze byli poddawani naciskom politycznym i aby publikować, często musieli stosować autocenzurę. W przypadku owych tekstów wgląd w przebieg procesu twórczego – od fazy poprzedzającej pisanie po fazę przedwydawniczą – może być nieosiągalny lub możliwy wyłącznie za pośrednictwem szczerkowych materiałów warsztatowych (notatek, szkiców, wcześniejszych wersji czy różnych redakcji), dlatego do ich opracowywania trzeba podchodzić ze szczególną ostrożnością.

Przyjrę się temu problemowi na przykładzie powieści *Namiętny pielgrzym* Anatola Sterna, którego spuścizna interesuje edytorów z różnych powodów. Tworzył on przed drugą wojną światową, następnie przebywał na emigracji w Izraelu i wreszcie w Polsce Ludowej. Teksty jego utworów ukazują „unikalne napięcie między jednostką a odbiorcą”, można je więc uznać za „płynne” – w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu John Bryant. Stanowi to istotną przesłankę do wykorzystania edytorstwa elektronicznego przy opracowywaniu materiałów, zwłaszcza że „dowody na istnienie płynności tekstu znajdują się zazwyczaj w rzadkich książkach i unikatowych rękopisach”. Wszelkie świadectwa płynności są „graficzną manifestacją jaźni, słowa i społeczeństwa”¹.

Użyteczność standardowych narzędzi edytorskich w odniesieniu do twórczości Sterna zakwestionował już Andrzej K. Waśkiewicz, pierwszy edytor jego dzieł, który zmierzył się z problemem wyboru podstawy wydania:

W przypadku Sterna dodatkowym argumentem na rzecz [...] decyzji [o uznaniu pierwszego wydania tekstów za podstawę edycji] może być to, iż [...] wydanie zbiorowe opracowane było w latach 1955–1956, w okresie gdy własna twórczość autora była realizacją odmiennych niż w młodości założeń i gdy – po wtóre – sytuacja literacka epoki zdawała się przekreślać dokonania wczesnego Dwudziestolecia. Nawet gdybyśmy nie dysponowali dowodami, że zmiany, jakim autor poddawał wówczas swe wczesne wiersze,

¹ J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*. Przeł. Ł. Cybulski. Warszawa 2020, s. 35.

dokonywane były pod dyktando redaktorów tomu, możemy mieć pewność, iż dokonywane były pod ciśnieniem ówczesnej sytuacji literackiej².

O wpływie czynników społecznych i politycznych na twórczość literacką pisał zresztą sam Stern w listach do Kazimierza Wyki – oto przykład:

Na ogół posłuchałem (niestety, za późno!) Twojej mądrej rady, aby wrócić wszędzie do tekstów oryginalów. [...] Jest jednak parę wersów wiersza pn. *Anielski cham*, które budzą we mnie wciąż głęboki niepokój, i sam nie wiem, jak sobie z tym poradzić. Chodzi tu o słowa oryginału: „ROBOTNICZY – śmierdząca uskrzydłona gawiedź / o parujące bydło cudniejsze od aniołów!” Dla każdego rozsądnego czytelnika intencja autora wiersza jest jasna: chęć skontrastowania przez zestawienie sprzecznych pojęć potęgi owych robotników, którzy są „cudniejsi od aniołów”. Powtarzam: dla rozsądnego czytelnika. Ale co robić, jeśli ktoś z całą świadomością zechce skorzystać z tych słów dla celów prowokacyjnych? [...] Najchętniej więc bym te właśnie usunął w ten sposób, w jaki uczyniłem to już w przesłanym Ci, a ściśle trzymającym się pierwowzoru zbiorze poezji. Z drugiej strony jednak będzie to od razu spostrzeżone, właśnie dlatego – tym bardziej że tekst ten daje w swym brzmieniu oryginalnym np. Zaworska w bardzo pochlebnym dla futuryzmu i dla niżej podpisanego większym szkicu o pierwszej u nas świadomej próbie „umasowienia poezji” [...]. Rzecz jasna, że nie wspomniałem nawet o tej niemiłej dla mnie sprawie, ale dalibóg, pojęcia nie mam, co mam z tym fantem robić. Zaklinam Cię, poradź mi, jak mam postąpić. Dać oryginalny tekst wiersza – niedobrze, nie dać – jeszcze gorzej... Czekam więc na Twoją decyzję³.

Wyka jednoznacznie powiedział się za tym, by nie ulegać naciskom społecznym:

Co do wyglądu tekstów: bezwzględnie pierwodruki, bezwzględnie teksty w ich pierwszej postaci autorskiej. Ten dystych o robotnikach jako śmierdząco-uskrzydłonej gawiedzi nie tylko we wskazanym przez Ciebie kierunku może być zaatakowany, ale także w innym: to znaczy, gdyby usunąć albo złagodzić, zawsze [może] się znaleźć taki odważny lizidupek, który się do tego przycepi. Ryzyko zatem równe, jeżeli zachować, jak jeżeli kastrować. Zresztą w Twojej poezji sporo jest podobnych chwytów i obrazów, które można by jakoś wytłumaczyć i oswoić we wstępie⁴.

Ostatecznie Stern wybrał rozwiązanie bezpieczniejsze, tzn. zmodyfikował wiersze w taki sposób, by wyeliminować treści, które mogły być niezgodne z oczekiwaniami cenzury.

Od swojego powrotu z Izraela do Polski w r. 1946 do r. 1955 pisarz wydał tylko cztery książki autorskie, co wynikało m.in. z problemów, których przysporzyła mu znajomość z Brunonem Jasińskim, skazanym w 1938 r. na karę śmierci. Dopiero po oczyszczeniu go z zarzutów – co oficjalnie nastąpiło po XX Zjeździe Komunistycznej Partii ZSRR (1956)⁵ – twórczość Sterna wróciła do łask, opublikowane też zostało jego opracowanie poezji Jasińskiego. Jak wspomina Alicja Sternowa, w grudniu 1955 jej mąż udał się nawet do Moskwy, by odebrać dokument rehabilitujący autora *Buta w butonierce*⁶.

Kłopoty z cenzurą dotyczyły również twórczości teatralnej Sterna. W latach 1949–1954 przygotował adaptacje sceniczne dwóch powieści, *Nowe przygody Szwejk* oraz *Wiosna w Norwegii*, które wystawiano w teatrach. Co ciekawe, pierwszą

² A. K. Waśkiewicz, *Zasady wydania*. W: A. Stern, *Wiersze zebrane*. Oprac. A. K. Waśkiewicz. T. 2. Kraków–Wrocław 1986, s. 258–259.

³ A. Stern, brulion listu do K. Wyki, z 29 XI 1967. Bibl. Narodowa, rkps akc. 14353, t. 13, s. [1–2].

⁴ K. Wyka, list do A. Sterna, z 4 XII 1967. Jw., rkps akc. 14353, t. 13, s. [2].

⁵ Zob. K. Jaworski, *Bruno Jasiński – tragiczny pisarz emigracyjny*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” t. 39 (2004), s. 58.

⁶ A. Sternowa, *Życie i wiersze. Pamiętnik liryczny*. Bibl. Narodowa, rkps akc. 11854, s. 142–143.

z nich mimo jej początkowego sukcesu zdjęto w pewnym momencie ze scen, czego ślady ponownie widać w korespondencji z archiwum poety:

[...] Csato⁷ był wczoraj na próbie. Przed rozpoczęciem odbyliśmy rozmowę w Kancelarii, w czasie której oświadczył, że powieść [Morisa Słobodskiego *Nowyje pochożdzenija browogo soldata Szwiejka*] jest wycofana w Związku Radzieckim – że sztuka w Warszawie grana będzie tylko do pewnego naznaczonego terminu etc. [...] No i w rozmowie z Gassowskim⁸, który też był na próbie [...], oświadczył, że sztukę na Kraków puści – bo jest dobrze zrobiona itd. [...] Wieczorem byliśmy z Nim na kolacji i na moje zaproszenie na premierę *Szwejka* oświadczył, że nie wie, czy ta premiera się odbędzie, bo od Niego to nie zależy. Dzisiaj rano jedźcie do Katowic – później zreferuję sprawę Sokorskiemu⁹ i czwartek, piątek mamy dostać depezę z decyzją. Tak sprawa wygląda – reszta należy teraz do Ciebie na miejscu – musisz go złapać, pogadać, no i... Zresztą sam wiesz, co masz robić, prawda?¹⁰

Co do powieści *Namiętny pielgrzym*, przed drugą wojną światową ukazała się ona dwukrotnie: najpierw w latach 1931–1932 w „Kurierze Porannym” pod tytułem *Jeden z nas, morderców*, a następnie w formie książkowej w 1933 r. nakładem „Roju”. Z punktu widzenia edytorstwa cyfrowego szczególnie ciekawe są wszakże powojenne losy tego tekstu.

W archiwum Sterna zdeponowanym w Bibliotece Narodowej znajdują się dwa egzemplarze powieści: wydanie książkowe z r. 1933, kupione przez autora po drugiej wojnie światowej (po powrocie do Polski pisarz gromadził swoje młodzieńcze prace), a także maszynopis sporządzony po 1945 roku. Skupię się wyłącznie na egzemplarzu drukowanym, ponieważ lepiej ilustruje on omawiane tu zagadnienia i niemal wyklucza przygotowanie tradycyjnej edycji, w której o wyborze podstawy wydania decydowałaby wola autorska.

O próbach wznowienia *Namiętnego pielgrzyma* po wojnie świadczą materiały archiwalne, np. list informujący o rezygnacji z druku:

Z przykrością zmuszony jestem donieść Panu, że Wydawnictwo kolegiąlnie zdecydowało zrezygnować z opublikowania drukiem wznowienia *Namiętnego pielgrzyma*. Na decyzję tę wpłynęła duża ilość zaplanowanych już poprzednio wznowień z dwudziestolecia¹¹.

Warto zwrócić uwagę także na fragmenty korespondencji, w których Stern odnosi się do wydania powieści w kraju. W brulionie jednego z listów do Wyki pisze: „Bardzo Ci dziękuję za pamięć o moim *Pielgrzymie*. Nie bardzo wierzę, aby to dało jakieś rezultaty, ale jestem Ci do głębi wdzięczny”¹².

Znacznie więcej mówi korespondencja ze Stefanią Skwarczyńską, którą w 1967 r. autor poprosił o recenzję wydawniczą. Tekstem tym był zresztą zachwycony:

Dawno już nie spotkałem się z tak porywającym zjawiskiem, z rozplawioną magmą myśli *in statu nascendi*, a równocześnie – z pewną zgrozą, jaki ten niedający się opanować wybuch namiętności inte-

⁷ Edward Csato (1915–1968), polski krytyk i historyk teatru, w 1950 r. sprawował funkcję wicedyrektora Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii.

⁸ Aleksander Gassowski (1910–1980), polski aktor teatralny, reżyser i dyrektor teatrów, w 1950 r. zarządzał Teatrem Polskim w Bielsku-Białej.

⁹ Włodzimierz Sokorski (1908–1999), polski polityk, publicysta i wojskowy, w latach 1948–1952 wiceminister kultury i sztuki.

¹⁰ K. Szubert, list do A. Sterna, z 26 IX 1950. Bibl. Narodowa, rkps akc. 14353, t. 11, s. [1].

¹¹ J. Kwiatkowski, list do A. Sterna, z 4 I 1957. Jw., rkps akc. 14353, t. 5, s. [1].

¹² A. Stern, brulion listu do K. Wyki, z 14 IV [1958]. Jw., rkps akc. 14353, t. 13, s. [2].

lektualnej wywołuje w świadomości tej, która nie zdołała, a może i nie chciała go poskromić. I dlatego nie mam pełnego rozeznania, czy „dwoistość” zauważona przez Panią w *N[amiętnym] p[ielgrzymie]* nie jest naszą wspólną dwoistością. Przede wszystkim jednak chcę Pani podziękować gorąco za to, co Pani określiła jako moment pionierstwa w powieści¹³.

W liście Skwarczyńska informuje również o tym, skąd wzięły się wątpliwości kolejnego wydawnictwa:

z aluzji w rozmowie wydaje mi się, że Wydawnictwo lęka się cenzury w związku z przedstawieniem w powieści środowiska komunistycznego. Gdyby tak było – to sprawa byłaby poważna, boż przecież obraz tego środowiska jest szeroko rozrośnięty w powieści i silnie zaangażowany w fabułę. Ale może też rozszyfrowałam aluzje w rozmowie¹⁴.

Stern i jego korespondenci byli świadomi, że niemożliwe jest wydanie powieści w formie, w jakiej ukazała się ona w 1933 roku. Dodatkowe światło na owo zagadnienie rzuca pamiętnik Sternowej, która wspomina o tych trudnościach i sugeruje, że zarówno ona, jak i jej mąż mieli przekonanie, iż problemy wydawnicze wynikały z kwestii politycznych (do 1956 r. związane były ze sprawą Jasińskiego):

Niestety, powieść ta [tj. *Ludzie i syrena*], jak i cała twórczość Sterna, w pierwszych ośmiu latach, po powrocie do kraju, nie mogła się ukazać. Powody są zbyt skomplikowane, abym usiłowała je wyjaśnić¹⁵.

Przełomowy stał się rok 1956, gdy po długim okresie milczenia wyszło sześć książek Sterna: „dwa tomy wierszy, proza, eseje”¹⁶. W roku 1957 w niewydanej wówczas książce *Rachunek pamięci*, którą ostatecznie wydrukowano w r. 2012, Stern był mniej subtelny, pisząc o charakterze problemu:

Oczywiście, jak wielu innych i ja odczułem na sobie siłę ich działania. Jak wielu innych i ja przez szereg lat musiałem chodzić z kneblem. Jak wielu innych i ja musiałem utrzymywać się przy życiu, korzystając z adaptacji teatralnych i przekładów poetyckich.

[...]

W kilka dni później dowiedziałem się, że powieść jest „porywająca”. Jeszcze później przyszedłem w wyznaczonym dniu, aby podpisać umowę – i otrzymałem zażenowaną odpowiedź, że lektorzy wydawnictwa stwierdzili, iż książka jest niebezpieczna politycznie... [...] ze zdumieniem ujrzałem na stronie tytułowej maszynopisu czerwoną kwadratową pieczęć „Zezwala się na składanie. GUKP 24 VII 1948 r.”.

[...]

Kiedy przed rokiem mówiłem o tym wszystkim z jednym z profesorów, historykiem literatur, zawała się przez chwilę, po czym rzekł:

[...]

– ...jesteście najbliższymi towarzyszami pracy Brunona Jasińskiego, który, jak wiadomo... Gdyż w owej chwili nikt, ale to nikt dosłownie nie mógł ani przewidzieć rehabilitacji, ani się o nią nie upomniał¹⁷.

Do wątku politycznego należy dodać dokumenty odnalezione przez Janusza Lachowskiego w Instytucie Pamięci Narodowej, które potwierdzają, że po powrocie

¹³ A. Stern, brulion listu do S. Skwarczyńskiej, z 4 XII 1967. Jw., rkps akc. 14353/10, s. [1].

¹⁴ S. Skwarczyńska, list do A. Sterna, z 11 I 1967. Jw., rkps akc. 14353/10, s. [1–2].

¹⁵ Sternowa, *op. cit.*, s. 115.

¹⁶ *Ibidem*, s. 124.

¹⁷ A. Stern, *Wspomnienia z wieku kamiennego*. W: F. Bieńkowska [i in.], *Rachunek pamięci*. Wstęp M. Głowiński. Przypisy, noty, indeksy P. Kądziela. Warszawa 2012, s. 253–256.

do Polski autor *Europy* był obserwowany przez służby (zachowały się trzy raporty, każdy przygotowany przez innego informatora)¹⁸.

Ponieważ zmiany w swoim egzemplarzu Stern wprowadził po drugiej wojnie światowej, wpływ czynników społecznych nie ulega wątpliwości (świadczą o tym np. modyfikacje dotyczące roli i sposobu przedstawiania środowiska komunistycznego, na co zwracała uwagę Skwarczyńska). Oczywiście można byłoby to uznać za przesłankę do tego, by postąpić podobnie jak Waškiewicz w *Wierszach zebranych*, czyli uczynić podstawą pierwodruk książkowy oraz uwzględnić maszynopisy i egzemplarze autorskie w nocy edytorskiej, a różnice odnotować w odmianach. Decyzja ta wzbudza jednak wątpliwości, jeśli wziąć pod uwagę kontekst twórczości Sterna i zakres samych zmian. Nie wolno zapominać, że *Namiętny pielgrzym* to pierwsza powieść autora, co więcej – drukowana w prasie. Wiele poprawek usuwało liczne niedoskonałości tekstu.

Na potrzeby strukturyzacji opisu egzemplarza autorskiego wyróżniłem pięć głównych obszarów zmian, które nieraz mogły dotyczyć jednej modyfikacji poczynionej ręką autora:

- kwestie estetyczne i językowe
- struktura tekstu
- charakterystyka bohaterów
- wątki psychologiczne
- wątki ekonomiczne i polityczne.

Stern przerabiał tekst co najmniej trzy razy, o czym świadczą różne przyrządy piśmiennicze, a zmiany nanoszone na fragmenty wcześniej modyfikowane pozwalają z dość dużą pewnością określić kolejność ingerencji autorskich. Doskonale obrazuje to wątek więzienia. Skrótury wprowadzane są w nim stopniowo (najpierw mniejsze fragmenty, następnie większe), a do tego część z nich była później unieważniana, np. poprzez prostopadłe przekreślenia lub notatki na marginesie.

Modyfikacje z pierwszego obszaru dominują. Składają się na nie bardzo liczne przekształcenia szyku, szczególnie przydawek jakościowych, które w pierwszym wydaniu książkowym często znajdowały się w postpozycji niezależnie od tego, czy były jakościowe, czy gatunkowe. Wiele poprawek dotyczyło skrótów i stosowanej leksyki. Po zmianach tekst jest wyraźnie prostszy i pozbawiony elementów, które autor prawdopodobnie postrzegał jako nadmiarowe – zwłaszcza przymiotników i przysłówków. Stern usunął fragmenty mniej istotne dla fabuły oraz takie, które mogłyby się wydawać sprzeczne. Duża część to powtórzenia bądź konstrukcje redundantne, może pozostałość po prasowym charakterze tekstu, który musiał mieć odpowiednią objętość, by zapełnić wyznaczoną rubrykę. Oto parę przykładów¹⁹:

¹⁸ J. Lachowski, *Anatola Sterna związki z kinematografią*. Kraków 2021, s. 270–271.

¹⁹ Modyfikacje szyku sygnalizuję poprzez ujęcie zamienianych fragmentów w nawiasy okrągłe; numery w indeksie dolnym, które poprzedzają poszczególne fragmenty w nawiasach, wskazują na nową kolejność. Usunięcia oznaczam za pomocą nawiasu ostrokałtego <>, a dodane fragmenty – za pomocą kreszek pionowych ||. Poprawki pokazuję jako połączenie usunięcia i dodania fragmentów. Zagnieżdżony nawias ostrokałtny <<>> to ponowne usunięcie fragmentu, wynikające z większej ingerencji. Cytaty z powieści (A. Stern, *Namiętny pielgrzym*. Warszawa 1933. Bibl. Narodowa, rkps akc. 11877 [t. 1]) lokalizuję za pomocą skrótu N, po którym podaję numer stronicy.

₂(schodkami) ₁(kamiennymi). [N 7]

dźwięcznymi ₂(⟨wy⟩krzy⟨kni⟩kami) ₁(pełnemi zachwytu). [N 41]

Przycisnęła ją brutalnie | do siebie | i wgryzł się ₂(w jej usta) ₁(z ⟨taką⟩ siłą), ⟨że aż zadzwoniły ich zęby, które przywarły do siebie przez rozchylone wargi⟩. [N 64]

Jeszcze tak niedawno, przed kilku dniami zaledwie, ⟨wstrząsnęły one nimi,⟩ pożerały ich i przerażały ⟨ich samych⟩ swą upiorną gwałtownością. [N 178]

– Chyba to tylko, że przepadam wciąż, bardziej jeszcze, niż wówczas, za ⟨nadziewaniem⟩ naleśnikami⟨⟩ | z nadzieiem. | ⟨Ale nadzieienie musi być koniecznie z truskawkowych konfitur – koniecznie!⟩ Bo święta jakoś ze mnie nie „wyszła”. Nie słyszał pan⟨, myśle,⟩ | chyba | o św. Annie z Chylic? | – Nie! | ⟨– Ach, tak, pani na imię Anna⟩ – |Andrzej| śmiał się,| ubawiony. ⟨– Ale również ewentualny amator naleśników z truskawkami.⟩

⟨Śmiech zmaćcił melancholję niebieskiej nocy.⟩ [N 49]

Ciekawe, że aż do ostatniego rozdziału autor niemal zupełnie ukrywa obecność narratora. W pierwodruku zwracał się on do czytelnika kilkakrotnie, także w pozostałych rozdziałach, i wyrażał sądy w pierwszej osobie.

Ten typ modyfikacji jest sprzeczny z dwoma spośród wymienionych przez Konrada Górskiego argumentów za przyjęciem pierwodruku jako podstawy wydania – bez wątpienia takie zmiany mają na celu udoskonalenie dzieła i często spełniają swoje funkcje²⁰. Co więcej, liczba przyrządów piśmienniczych, którymi Stern zaznaczał poszczególne poprawki, wskazuje na skrupulatność autora, przykładającego wagę do rozmaitych elementów i wielokrotnie rewidującego własną koncepcję.

Przekształcenia struktury tekstu widać przede wszystkim po tym, że zwiększyła się liczba rozdziałów. Dodatkowe części zostały wyróżnione w przypadkach, gdy pierwotne rozdziały zawierały odrębne wątki – oto np. w części *Dwoje ludzi w mieście*, opowiadającej o spotkaniu Anny i Andrzeja oraz o rozwoju tej relacji, a także o wspólnym wyjściu do teatru marionetek, stanowiącym przełom w ich stosunkach, Stern dodał rozdział *Teatr marionetek*. Początkowo ów fragment był oddzielony poziomymi kreskami; w wersji z egzemplarza autorskiego podział powieści wydaje się spójniejszy.

Modyfikacje charakterystyki bohaterów to pierwsza grupa zmian, które w istotnym stopniu ingerują nie tylko w językową, lecz także w ideową warstwę tekstu. Często łączą się one z przekształceniem wątków psychologicznych i polityczno-ekonomicznych. Najbardziej uderzające połączenie tego typu wiąże się z rozpoczynającym powieść fragmentem o prokuratorze Prysiudzie. Wyraźne jest przede wszystkim większe „uczłowieczenie” tego bohatera:

Prysiud szedł z głową pochyloną⟨, krokiem odmierzonym i automatycznym.⟩ najwidoczniej zagłębiany w siebie. ⟨Automatyzm ten czynił, że Andrzej zapominał niekiedy o jego obecności⟩. [N 9]

Pozornie niewinna modyfikacja oddziałuje również na sposób ukazywania przedstawicieli wymiaru sprawiedliwości, a więc i sądów, które z bezwzględnych i zautomatyzowanych stają się bardziej ludzkie: choć są surowe, to jednak dbają o społeczeństwo.

Ważnym zabiegiem, który w ograniczonym stopniu został zastosowany nie tyl-

²⁰ K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Warszawa 1975, s. 90–91.

ko w odniesieniu do Prysiuda, lecz także do Ordy, jest redukcja fragmentów dotyczących traum i kompleksów. Autor usunął np. znaczący fragment o problemach z białoruskim nazwiskiem prokuratora:

Konrad Prysiud (← tak zwał się spotkany →) był, mimo młodego (stosunkowo) wieku, (wice)prokuratorem Sądu Apelacyjnego. W kołach adwokackich przepowiadano mu świetną przyszłość (←). (←w którą się wgrzyzał, wcinał po prostu, śmiało i z pięknym uporem.) (←Nic nie mogło się z nim bardziej sprzeczać, niż jego własne nazwisko. Mimo denerwującego brzmienia tego nazwiska, – denerwującego ze względu na krotochwilne znaczenie słowa [prysiudy, czyli przysiady w ukraińskich i białoruskich tańcach ludowych – Ł. W.], – nie zmieniał go, traktując je z uporem, odziedziczonym po ojcu, chłopie białoruskim, – jako jedną więcej przeszkodę do przewyciężenia.) [N 8]

Sprawy etniczne również w dalszych partiach powieści przestają w istotny sposób charakteryzować bohaterów: Stern pominął np. informację o żydowskim pochodzeniu rodziny Bersdorów, o ich uwielbieniu tradycji arystokratycznych, ponadto zaś pozbawił Bersdorfa powiedzonka „panie dzieju” (N 23, 25).

Ciekawą zmianę – także prezentującą procesy społeczne – autor wprowadził w krótkim fragmencie rozmowy głównego bohatera w biurze. Wyznacznikiem prawdy przestała być prasa, a na znaczeniu zyskała opinia społeczna: „To ich sprawka. Jasne jak dzień. (←To samo gazety piszą.) | A jak pan sądzi?” (N 19).

Następna grupa modyfikacji (najczęstsza obok pierwszego typu) wydaje się najważniejsza z artystycznego punktu widzenia: Stern zaingerował w opisy stanów psychologicznych, wyrażanych w dialogach, przytoczeniach myśli i w samej narracji.

Wskutek wspomnianej ingerencji powieść w znacznie większym stopniu przechyla się z klasycznej prozy psychologicznej, z licznymi i dogłębnymi informacjami o stanie psychicznym bohaterów, ku powieści kryminalnej. Motywację tej zmiany można upatrywać co najmniej w dwóch aspektach. Po pierwsze, mogło to zapewnić sukces komercyjny, a zatem i większe zainteresowanie wydawnictw publikacją ze względu na skupienie na intrydze. Po drugie, zmieniał się docelowy odbiorca. Za tą ostatnią przesłanką przemawia przede wszystkim to, że usunięte fragmenty przeważnie dookreślały lub rozwijały treści pojawiające się wcześniej, np. w pobliskich akapitach. Doskonały przykład stanowią traumy czy kompleksy bohaterów, w przypadku Ordy np.:

Tylko (←, niech mnie pani zechce zrozumieć. T) | t]e drobiazgi, (szczególnie w dzieciństwie, →) decydują potem o tak wielu rzeczach w naszym życiu. | .. | (Po tamtej... – zająknął się, – po tamtej gorączce została mi w spadku jakaś neuralgia... Zrzadka to mnie coprawda nawiedza. |, | .. ale przecież... Wiele o tem myślałem... Sądzę – to może zresztą tylko takie mitologizowanie wypadeczek życiowych, nawet z pewnością, – ale często jest się w tem blizkim prawdy, →) [N 74]

Gdzie należało szukać źródła owych niewątpliwie (nienormalnych i tak) | dziwnych, a w każdym razie, tak bardzo | sprzecznych uczuć? (Czy w przedenerwowaniu Ordy, w jego rozhisteryzowaniu, – czy też poprostu w owym pierwotnym głodzie niebezpieczeństwa, – drapieżnym głodzie (boskiego) ryzyka, – szalonym pragnieniu igrającej w człowieku siły, która niekiedy wbrew logice, wbrew wszystkiemu, – dochodzi do głosu?) [N 272–273]

Fragmenty kluczowe dla obrazu psychiki Ordy niemal nie zostały skrócone w sposób inny niż stylistyczny.

Ostatni typ modyfikacji w przypadku klasycznej edycji mógłby stanowić decydującą przesłankę za wyborem pierwodruku książkowego jako podstawy wydania. Stern dokonał znaczących zmian już w opisie wydarzeń więziennych z pierw-

szej połowy powieści, gdzie nie było jeszcze większych odniesień do środowiska komunistycznego. Wspomnienia Sternowej sugerują, że *Namiętny pielgrzym* zawiera wątki autobiograficzne (np. opis mieszkania), dlatego też można przypuszczać, iż wskazane fragmenty odwołują się do doświadczeń z pobytu poety w więzieniu po osławionym wileńskim wieczorku poetyckim²¹. Zmusza to edytora do rozważenia, na ile ingerencja w treść może wiązać się z biografią, na ile zaś z obawami politycznymi. Usunięcie radykalnych wypowiedzi więźniów czy wprost wyrażonych zastrzeżeń co do jakości resocjalizacji może wynikać z obu przesłanek – doświadczenia z uwięzienia podczas drugiej wojny światowej, a jednocześnie z obaw, że takie treści nie zostałyby zaakceptowane przez cenzurę.

Przytoczona na początku korespondencja Sterna dowodzi, że na modyfikację wątków środowiska komunistycznego (zwłaszcza jednego z przedstawicieli, Jedlicza) oddziaływały sytuacja polityczna i ryzyko wstrzymania powieści przez cenzurę. We fragmentach tych dochodziło do największych cięć, które wpłynęły także na przejrzystość fabuły. Warto zwrócić uwagę na gradację wprowadzanych zmian. Trzystronicowy fragment, zastąpiony tylko jednym krótkim zdaniem, zawierał wcześniej usuwane elementy, np.:

⟨Orda nigdy nie wyobrażał sobie, że ⟨ta cała⟩ teoria, którą ⟨dotychczas⟩ chłonał, była tak realnie przetłumaczona na rzeczywistość.

⟨- Ale przecież nie narzucicie nigdy Polsce tego waszego ustroju, do którego jest zupełnie nie przygotowana!⟩ [N 307-308]

Pierwszy i drugi etap usunięć – trudne do jednoznacznego oddzielenia ze względu na to, że w obu przypadkach Stern korzystał z ołówka, który często nadpisywany był przez czerwony atrament – dotyczyły m.in. Rosji:

⟨- Polska nie jest Rosją! Nie znała ona nigdy własnego despotyzmu!|⟨⟨ - nie znała wschodniego niewolnictwa! Teror [!] mógł działać wiele tam, gdzie się do niego przyzwyczajano, jak do powietrza. Ale u nas...⟩⟩ [N 308]

Bez większych wątpliwości można przyjąć, że ingerencje te były motywowane w dużej mierze obawą przed zablokowaniem publikacji przez cenzurę. Potwierdzają to tak wyraźne wahania co do koniecznego zakresu modyfikacji tekstu, jak – materiały archiwalne, w tym życiorys i inne utwory, również istotnie modyfikowane pod względem ideologicznym.

W związku z opisanymi problemami edycja w formie książki rodzi wiele trudności. Istnieją cztery przekazy, z czego przynajmniej dwa różnią się na tyle, że można je uznać za wersje. Ponadto trudno jednoznacznie ustalić, który przekaz mógłby być podstawą edycji. Nawet wybór między maszynopisem a egzemplarzem autorskim stanowi wyzwanie, ponieważ ustalenie, która wersja jest ostateczna, wydaje się niemożliwe.

Jeśli przyjąć jedną podstawę edycji, stworzenie wykazu odmian byłoby ogromnym przedsięwzięciem, w którym uwzględnienie wszystkich aspektów modyfikacji, w tym kolejności wprowadzanych zmian, ich cofania czy nakładania się na siebie, wymagałoby dodatkowych oznaczeń, utrudniających lekturę nawet specja-

²¹ Zob. K. Jaworski, *Kronika polskiego futuryzmu*. Kielce 2015, s. 87.

listom, albo powtarzanie fragmentów – co z kolei prowadziłyby do rozrastania się publikacji.

Edycja w formie kodeksu utrudniłaby również wybór formy komentarza. Tradycyjne umieszczenie noty z historią tekstu po nim z punktu widzenia czytelnika mogłoby być wygodne, ponieważ nie ingerowałoby w proces lektury. Zarazem jednak zmniejszałoby wagę wyboru podstawy edycji i nie dawałoby dostatecznego kontekstu dla zmian autorskich. Na uniknięcie tej trudności pozwoliłby komentarz w formie przypisów dolnych, zawierających nie tylko podstawowe objaśnienia, lecz także informacje o ingerencjach autora wraz z ewentualnym kontekstem. Dla książki papierowej istniałoby duże ryzyko przytłoczenia w ten sposób samej powieści.

Nie mniej problematyczne wydaje się przygotowanie publikacji edycji egzemplarza autorskiego w transkrypcji dyplomatycznej. Z jednej strony, zmniejszyłoby to obszerność noty, z drugiej – by oddać wszystkie niuanse tej pozycji z archiwów Sterna, konieczne stałoby się wprowadzanie dodatkowych sposobów oznaczania, a wskutek tego prawdopodobnie zmniejszyłaby się czytelność tekstu i ograniczyła grupa odbiorców, co kłóci się ze zmianami czyniącymi tekst przystępniejszym dla czytelników. Komentarze w postaci przypisów również mogłyby być ograniczone. Ale wprowadzenie informacji o kontekście epoki i życiu autora przy ważniejszych zmianach wciąż mogłoby spełniać istotną funkcję, kształtując doświadczenie czytelnicze. Mogłoby też dostarczyć czytelnikowi nowych narzędzi do interpretacji uwzględniających różnice między okresami, w których powstawały odmienne wersje.

Z tych powodów przy edycji *Namiętnego pielgrzyma* należy rozważyć wybór publikacji elektronicznej, podobnie jak w przypadku innych tekstów z epoki, dla których istnieją przekazy unaoczniające proces twórczy oraz na które tak wyraźnie oddziałuje kontekst społeczny. Mimo pewnych niedogodności wynikających z konieczności korzystania z ekranu komputera korzyści zdają się w takich okolicznościach przeważać.

Użycie standardu TEI DTD przy opracowywaniu edycji elektronicznej daje szerokie spektrum możliwości, które w przypadku edycji tradycyjnych mogłyby okazać się nieosiągalne nawet ze względów ekonomicznych.

Niezależnie od wyboru podstawy taki wybór zapewnia czytelnikowi lepszy dostęp do wszelkich odmian. Co więcej, pozwala na zakodowanie wszelkich ingerencji edytorskich, dzięki czemu wydawca dostarcza tekst, który stanowi przedmiot zainteresowania nie tylko czytelników i literaturoznawców, lecz także językoznawców. Wszyscy oni otrzymują w ten sposób dostęp do cyfrowego zapisu tekstu z epoki. Na tę chwilę tak szerokie spektrum zainteresowań pozwala zaspokoić tylko to medium, ponieważ ono „rzeczywiście daje użytkownikom praktyczną możliwość wyboru tekstu lub tekstów najbardziej odpowiednich dla ich własnej pracy i zainteresowań”²².

Najważniejszą korzyścią jest danie odbiorcom możliwości natychmiastowego dostępu zarówno do informacji o różnicach między poszczególnymi odmianami i wersjami, jak – ewentualnych objaśnień, a zwłaszcza komentarzy dotyczących przyczyn modyfikacji. Możliwości przekazu digitalnego to także szansa na zapro-

²² P. L. Shillingsburg, *Od Gutenberga do Google'a. Elektroniczne reprezentacje tekstów literackich*. Przeł. P. Bem. Red. nauk. A. P. Lesiakowski. Warszawa 2020, s. 121.

jektowanie lektury korzystającej z narzędzi hipertekstowych. Istotne fragmenty mogą zawierać odsyłacze do wstępu o tekście, wyselekcjonowanych materiałów z literatury dokumentu osobistego, dłuższych fragmentów cytowanych utworów, parafrazowanych tekstów, a nawet recenzji.

Tak przygotowana edycja zarówno będzie przystępna dla czytelników, jak i umożliwi zainteresowanym dogłębne poznanie procesu twórczego oraz możliwych czynników, które na ów proces oddziaływały.

Abstract

ŁUKASZ WŁASIUK University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-0830-5859

EDITORIAL UNREST ANATOL STERN'S "NAMIĘTNY PIELGRZYM" ("A PASSIONATE PILGRIM") IN THE PERSPECTIVE OF ARCHIVE MATERIALS

The paper refers to Anatol Stern's novel *Namiętny pielgrzym* (*A Passionate Pilgrim*). Owing to the writer's situation and the political changes that took place after the World War II, it serves as an example of a text that proves challenging to prepare for publication within the framework of traditional paper edition. Based on archive materials, the researcher describes Stern's situation who for a long time was in political disgrace and later faced censorship problems. An analysis of the author's copy reveals the development of Stern's workshop, due to which the text in many places gains finishing touch. Ultimately, the article presents the main assumptions of traditional editions for such texts and depicts the advantage of editions that employ DTD standard and hypertext potential.

W TEKSTUALNYM GĄSZCZU (NIE TYLKO) ALEKSANDRA WATA

Paweł Paszek, ALEKSANDER WAT: FORMA ŻYCIA. STUDIUM O PISANIU, DOŚWIADCZENIU, OBECNOŚCI. (Recenzent: Katarzyna Kuczyńska-Koschany). Katowice 2021. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 692, 4 nlb. „Oikos”. [T.] 1.

Przed laty Czesław Miłosz, jeden z pierwszych admiratorów i wnikliwych interpretatorów poezji Aleksandra Wata, napisał, że do kariery literackiej autor *Ciemnego świecidła* nie miał szczęścia. Teraz ten stan rzeczy trzeba uznać za dawno i bezpówtrotnie miniony. Od dłuższego czasu poezja niegdysiejszego futurysty przeżywa prawdziwy renesans; zaczęło się oczywiście w latach osiemdziesiątych od odzyskiwania literatury emigracyjnej, ale potem *boom* nie przeminął. Przeciwnie, co rusz ukazywały się prace poświadczające wysoką rangę tej twórczości, np. monografie Małgorzaty Łukaszuk, Jarosława Borowskiego, Adama Dziadka, Józefa Olejniczaka, Tomasa Venclovy czy Przemysława Rojka. Do wymienionych badaczy dołączył teraz Paweł Paszek, przedstawiciel kolejnego pokolenia, proponując nową lekturę dzieła Wata. Niezwykle obszerna książka *Aleksander Wat: forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności*, z bibliografią i indeksem licząca niemal 700 stron, przynosi wręcz wiwiskcyjnie wnikliwą egzegezę poematu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* (1920) oraz cyklu *Pieśni wędrowca*, otwierającego tom *Wiersze śródziemnomorskie* (1962). Jak drobiazgowo i dociekliwa jest lektura Paszka, widać, gdy przypomnimy, że młodzieńczy poemat zajmuje w pierwodruku 36 stron, a wymieniony cykl – w edycji „Biblioteki Narodowej” – 23 strony, tak więc komentarz i interpretacja mają ponad dziesięć razy większą objętość niż analizowane utwory. Może to stanowić nie tylko obietnicę wnikliwego podejścia i głębi odczytań, ale też niebezpieczeństwo nazbyt odległych skojarzeń oraz logoreicznych powtórzeń. Jak jest w tym przypadku?

Tytuł pracy onieśmiela i konfunduje, zapowiada bowiem ujęcie totalne, w którym przenikają się plan życia i plan pisania, wymiary estetyczny, epistemologiczny, ontologiczny, może również metafizyczny. Przypomina to zamiar samego Wata, całymi latami planującego napisać książkę, która – jak się wyraził Konstanty A. Jeleński – byłaby próbą „odtworzenia borgesowskiej Biblioteki” i mówiłaby „wszystko o wszystkim”, łącząc analizy sowietologiczne, oparte na doświadczeniu stalinizmu, z szerokim ujęciem historiozoficznym. Odnoszę wrażenie, że Paszek – *toutes proportions gardées* – podąża, świadomie bądź nie, drogą swojego bohatera, wyznaczając sobie cel tyleż monumentalny, co niedosiężny. Może jednak chodzi tu nie

o końcowy rezultat, lecz o przyjęcie pewnej postawy i strategii na drodze do poznania dzieła Wata, a niebotyczny zamiar jest tylko utopijną ideą, wyznaczającą kierunek aktywności badawczej?

Monografia dzieli się na cztery zasadnicze części. Pierwsza stanowi wprowadzenie metodologiczne, osadzające przyjętą strategię w polu oddziaływania innych badaczy literatury, choć może głównie filozofów. Druga i trzecia to „lekturowe zbliżenia” do wskazanych utworów Wata. Czwarta, ostatnia, przynosi „rekapitulację i podsumowanie [...] przedsięwzięcia” (s. 23). Poprzedza je wszystkie wstęp, w którym jako punkt wyjścia badacz określa realizowaną w dziele autora *Mojego wieku* koncepcję literatury jako doświadczenia, sytuowaną przez niego w obszarze myśli Maurice’a Blanchota:

Literatura będąca doświadczeniem staje się ruchomą, to znaczy pracującą i ewoluującą sygnaturą uobecniającego się życia – pisanie w tym rejestrze odkrywamy jako inwestyturę obecności, *ars poetica* zaś przedstawia się jako gra, która toczy się naprawdę o wysoką stawkę. Analogicznie wobec praktyk pisania *in extremis* możemy mówić o powołaniu do życia osobliwego stylu lektury, ale dzieje się to dopiero w trakcie czytania i nie ma tu jakiegos wybitnego znaczenia skrupulatne przygotowanie teoretyczne, mamy raczej na myśli swoistego i okazjonalnego „ducha” czytania, który tylko częściowo pozostaje pod naszą kontrolą. [s. 15–16]

Z tej metaforycznej deklaracji wyłania się cokolwiek niepokojący styl czytania i pisania. „Duch”, wiadomo, nie poddaje się kontroli – wieje, kędy chce. Przystępując do lektury książki Paszka, warto pamiętać o założeniu, które sformułowane na początku każe podążać nie za wyrazistymi wskazaniem metodologicznymi i konkluzywnymi rozstrzygnięciami, tylko za swobodnie poruszającym się „duchem”, co bywa interesująca, ale czasem też ryzykowną przygodą.

Przyjrzyjmy się poszczególnym częściom pracy. Pierwsza składa się z czterech rozdziałów: *Doświadczenie*, *Podmiot*, *Poetologia*, *Aleksander Wat*. Badacz rozpoczyna od próby dookreślenia pojęcia „życie”:

Znaczenia, jakie [...] zyskuje [ono] w naszym namyśle [...], będą oscylować od biologicznego pojmowania, przez figuralne stosowanie, po zbliżenia do sensów egzystowania i egzystencji, ale nade wszystko „życie” będzie dla nas znaczyć różnorodne *signifiants* istnienia, którego fosforująca idiomatyczność intensyfikuje się zwłaszcza w doświadczeniach immanencji i transcendencji świata, siebie i innych, w doświadczeniach estetycznych, w korespondencjach i korelacjach ze środowiskiem i kulturą, czy wreszcie w estetycznym wezwaniu. [s. 32–33]

„Życie”, rozumiane zgodnie z myślą Jacques’a Derridy, Gilles’a Deleuze’a czy Giorgia Agambena, zagarnia i wchłania wszystko, pozostaje z natury idiomatyczne. Stanowi dla autora swoisty pretekst do wprowadzenia – być może dla niego najważniejszej, niezmiernie modnej we współczesnej humanistyce – kategorii doświadczenia, która jest jednym z fundamentów prowadzonego wywodu, co nadaje mu radykalnie autobiograficzny charakter. Oto jak Paszek widzi relację między twórczością a życiem:

po pierwsze, [...] początek pisania tkwi w doświadczeniu, po drugie – odwracając porządek – w pisaniu ma swój początek doświadczenie oraz [...] pisanie jest doświadczeniem; po trzecie, wspomniana korelacja zakłada pewną możliwość podmiotowości, świadomości i obecności jako współrozwijających się i współistniejących z pisaniem tekstem [...] – inaczej mówiąc: pisząc, powołując do życia tekst, powołuje do życia siebie. [s. 39]

Nie chodzi więc o chronologiczne następstwo: najpierw doświadczenie, a potem

jego zapis, ale o współwystępowanie obu procesów, o „doświadczenie, które wydarza się w chwili pisania” (s. 41), o tekst, który „wchodzi w czynną, aktywną relację z doświadczeniem, staje się żywą teksturą – gdy przemawia piszące ciało, tekst zmienia się w pulsującą i wrażliwą tkankę” (s. 43). Aby przybliżyć specyfikę doświadczenia rozumianego jako „korelat tekstualności” (s. 46), Paszek powołuje się przede wszystkim na rozważania Derridy o dekonstrukcji jako doświadczeniu doświadczenia. Istotnym kontekstem dla tak sprofilowanej lektury są również wcześniejsze teksty kultury, które charakteryzują się intensywną tożsamością egzystencji i twórczości (*Krzyk* Edvarda Muncha, *Przeżycie* Rainera Marii Rilkego, jedna z krótkich próz Franza Kafki powstałych na przełomie 1917 i 1918 roku, fragmenty *Doświadczenia wewnętrznego* Georges'a Bataille'a). Ekstremalność tych doświadczeń tekstualnych koresponduje, zdaniem badacza, z intensywnością doświadczeń samego Wata, których zapisy nierozzerwalnie wiążą wymiary „bio-grafii i bio-logii” (s. 59).

Z tak pojętym pisaniem ściśle łączy się kategoria podmiotu, który wedle Paszka silnie osadzony jest w ponowoczesności, nadającej mu znamiona niestabilności, słabości i przygodności. Co więcej, podążając śladem Martina Heideggera, Jeana-François Lyotarda i Gianniego Vattima, autor dochodzi do wniosku, że podmiot nie tylko konstytuuje się w języku i poprzez język („pisanie staje się praktyką relacji, a właściwie korelacji, tekst-podmiot, dzieło-osoba, forma-życie”, s. 69), ale więcej:

jest również agensem języka i żywotnością figur; jest instancją, pustką, doświadczeniem, nieobecnością, *signifiant* angażu, indeksem osoby, akcjonariuszem tworzenia, świadomością i nieświadomością, imieniem własnym; może być sposobem i formą życia. [s. 75]

Celowo przywołałam te wszystkie określenia, by zwrócić uwagę, że tak opisywana podmiotowość nie tyle nabiera cech bardziej konkretnych, ile mgławicowo rozplywa się w retorycznym i semantycznym nadmiarze. Warto na to zwrócić uwagę, ponieważ szczególnie grandilokwencja to stała cecha narracji Paszka, nierzadko prowadząca na manowce lekturowych szlaków, biegnących niepokojąco daleko od czytanego tekstu. Do tej kwestii jeszcze powrócę.

Fundamentalne założenie swego przedsięwzięcia autor ujmuje następująco:

Pisanie [...] jest drogą doświadczenia podmiotu. Podmiot pisaniem nie tylko konceptualizuje i kordynuje swoją obecność w świecie i w sobie – należałoby właściwie rzec, że w pisaniu podmiot realizuje swą obecność. Podmiot sam siebie sobą opowiada, pisaniem doświadcza i performuje. Analogicznie rzecz wygląda w przypadku tego, kto czyta, czytaniem doświadcza i performuje, a przedsiębiorca trud tekstu, przechodząc przez tekst, podejmuje się w istocie wyzwania i wezwania własnej formacji. [s. 78]

Specyfikę takiego działania zamyka Paszek w terminie „poetologia”, eksponując aspekt nie tyle estetyczny, ile poznawczy i aksjologiczny. Dzieło Wata zyskuje charakter radykalny, cechują je bowiem „intensywność, gęstość i nadmiar” (s. 104), naruszanie formalnych reguł retorycznych, stylistycznych, semantycznych, ale – co więcej – również transgresja egzystencjalna, nieustanne przekraczanie granic poznania i istnienia.

Uwagi te są wstępem do lektury utworów Wata. Zaczynamy od poematu *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopszożelaznego piecyka*. Badacz podąża drogą poprzedników i jako istotowy rdzeń wskazuje w młodzieńczym poemacie intertekstualność:

To legendarne już dzieło, ten zadziwiający i kłopotliwy tekst wydarza się na przecięciu całego uniwersum innych tekstów, wewnątrz wielkiego archiwum historii, splata systemy, nicuje style myślowe, miesza narracje filozoficzne, neguje i afirmuje, jest poza, maską i bezpośredniością, przedstawia obrzydliwość i piękno, brud, rozdarta cielesność, erotykę, fosfor życia. [s. 116–117]

Tak więc widzi to Paszek: *Pieczyk* jest niczym wielki tygiel, w którym zachodzi nieustanna reakcja zwrotna przemieniająca życie w tekst i odwrotnie – tekst w życie. Ta konstatacja prowadzi do niemożności dokonania klasycznej identyfikacji genologicznej, *Pieczyk* zostaje zaś w efekcie uznany za „realizację koncepcji gatunku jako formy życia” (s. 158), a zatem nie podlega normatywnym regułom poetologicznym, ale zależy wyłącznie od życiowego doświadczenia autora.

Rozważania dotyczące utworu Wata zaczynają się od wiwiskcyjnej egzegezy zagadkowego tytułu. Po kolei roztrząsane są znaczenia jego części składowych, owego JA „pojedynczego i mnogiego zarazem” (s. 124) oraz dziwnego przez swą „mopsowatość” przedmiotu codziennego (piecyka). Równie wnikliwemu namysłowi Paszek poddaje motta, przywołując liczne konteksty – od *Złotej Legendy* Jakuba de Voragine po *Sztuczne raje* Charles’a Baudelaire’a. Spekulatywnie odkrywa nawet motto niejawne, ukryte według niego w tytule poematu, odsyłające do baśni Grimów *Żelazny piec*. Gąszcz labiryntowych odwołań i kontekstów, uruchamiany już na początku, każe ponownie postawić pytanie o intertekstualność całego utworu: „Czy stworzenie wyczerpującej listy autorów, dzieł i koncepcji, które tworzą sieć pretekstów i intertekstów *Pieczyka*, jest przedsięwzięciem w ogóle możliwym?” (s. 154). I nie jest to pytanie do końca retoryczne. Paszek konstruuje długą listę autorów, dzieł i tradycji, nie po to jednak, by ją ostatecznie domknąć (co wydaje się niemożliwe), lecz by wskazać jej na zawsze nieostateczny charakter:

Teksty tu w istocie mnożą się, wyrastają z siebie, jak oplatające kłacza i pędy [...] – wszystko jest żywe wielością sensów, tętni znaczeniami. Wskazani autorzy i ich dzieła odnoszą się do innych autorów i dzieł – ciąg wydaje się wprost nieskończony. [s. 155]

W *Pieczyku* Wata ruch odniesień zdaje się tworzyć coś w rodzaju tekstowego cyklonu. Już na tym etapie musimy uznać niebywałą, wręcz niemożliwą rozpiętość spektrum intertekstualnego. [s. 157]

Lektura poematu przebiega podobnie: meandruje, prowadząc w tak wielu kierunkach i otwierając tak różnorodne konteksty, że czasami trudno za nią podążać i się nie zagubić. Swoistą nić Ariadny, pozwalającą poruszać się po tekstowym labiryncie, wyznaczają kolejne kategorie, opisy i odwołania, takie jak podział utworu na części, w których wskazać można zasadnicze motywy, cytaty lub kryptocytaty z Arthura Rimbauda, rozważania dotyczące przynależności gatunkowej czy kwestii podmiotowości. Dokonując analizy syntaktycznej, Paszek formułuje trafne sprostowanie:

W *Pieczyku* [...] wiele [...] osobliwości tekstowych anuluje tradycyjne prawa składni, często przekształca początkowo koherentne i kohezyjne wypowiedzi w zdania pełne rozpadlin, gramatycznych wyłomów, wykołajeń i semantycznych nieściśności [...]. [s. 177]

Autor ma również rację, twierdząc, że procesy niszczenia i rozpadu dotyczący w poemacie nie tylko struktur zdaniowych, ale też pojedynczych słów, co pozwala odkryć uniwersalną zasadę niszczenia sensu, funkcjonującą na różnych poziomach tekstu.

Zasadniczo nie zmienia to faktu, że spotęgowany, logoreicznie-dygresyjny, pełen

powtórzeń i perseweracji tok wywodu (odpowiadający specyfice pisania samego Wata?) powtarza, choć innymi słowy, wiele wcześniejszych ustaleń interpretacyjnych dotyczących *Piecyka*. Badacze niemal od początku zwracali bowiem uwagę na aspekty, które wskazuje Paszek; pisali, posługując się tradycyjną terminologią, o autobiograficzności, o poszukiwaniu tożsamości, o niszczeniu tradycji, o innych niż tradycyjne zasadach konstrukcji tekstu. Nie jest to jednak zarzut, trudno wszak w przypadku lektury poematu, który przez 100 lat obrósł wielością wnikliwych komentarzy, o całkowitą oryginalność. Jak się wydaje, w książce nowatorstwo polega nie tyle na odkrywaniu nowych ścieżek odczytań, ile na zastosowaniu odmiennej terminologii oraz odmiennego języka, wywiedzionych z pism Jacques'a Derridy, Michaela Riffaterre'a i Michela Foucaulta. Sam autor ma zresztą świadomość, że poemat niejako prowokuje do tego, by ujmować go w różnych perspektywach badawczych:

Piecyk [...] jest dziełem wdzięcznym wobec szeregu teoretycznych domknięć i mimo tego, że przy każdej lekturze stawia zacięty opór, można go uczynić dziełem doświadczalnym w laboratoriach wielu różnych koncepcji, jak choćby tej spod znaku literatury psychodelicznego czy schizofrenicznego rzutu; zmierzchu literatury i wyczerpania nowoczesności; nie wspominając już o orbitach awangardowych eksperymentów i surrealizmie. Z pewnością w wymienionych lekturowych kursach (jak i w wielu jeszcze innych) poemat Wata otrzymałby bezdyskusyjne zaplecze i zestandaryzowane interpretacje, a w tym gwarancję wyjaśnienia. Niemniej jednak pewnym jest także fakt, że rzetelna, wnikliwa, czuła, a innymi słowy doświadczeniowa lektura prowadzi do „nieostatecznego” stwierdzenia, że *Piecyk* każda taką taksonomię i klasyfikację dosłownie, a właściwie patologicznie, przekracza – *Piecyk* to istne złamanie zasad, przejście i transgresja. [s. 270]

W ten wywód wpisana jest supozycja, że w przeciwieństwie do „zestandaryzowanych interpretacji” podejście autora wolne jest od niebezpieczeństwa ostatecznych rozstrzygnięć i niekwestionowanych wniosków. Po pierwsze, wielu badaczy interpretuje poemat raczej poprzez stawianie pytań i hipotez niż orzekanie i konstatawanie. Po drugie, Paszek wcale nie rzadko zmierza do konkluzji i domknięć w poszukiwaniu sensów *Piecyka*. Wniosek z tego taki, że jego droga – wbrew temu, co sam myśli – nie różni się co do zasady od dróg poprzedników, bo także polega na przymierzaniu pewnego instrumentarium i określonej nomenklatury do tekstu, a efekt tych przymiarek bywa równie dyskusyjny i nieostateczny.

To, co najbardziej przykuwa moją uwagę i co wydaje mi się cenne w lekturze młodego badacza, to nie rozważania o radykalności i totalności tekstu czy specyfice podmiotowości poddanej dynamice przemian (co już zresztą nieraz czyniono, wykorzystując inne zaplecza metodologiczne), ale dostrzeżenie szczególnej performatywności *Piecyka*: „język otrzymuje pewne zadanie, ma nie tyle znaczyć, ile działać” (s. 274). Nie jest to oczywiście całkowite *novum*, już bowiem Wat w autokomentarzu zwracał uwagę na ten aspekt poematu, pisząc o „psychoanalitycznej spowiedzi duszy zakłóconej”. Bez wątplenia jednak wskazanie celu innego niż dyskursywny pozwala w odmienny sposób zobaczyć przyczynę i cel wszelkich organizujących artystycznie młodzieńczy poemat rewolucyjnych eksperymentów oraz awangardowych poszukiwań.

Podsumowując rozważania o *Piecyku*, Paszek sięga po znaną od Paula de Mana figurę lektury jako alegorii pisania/czytania, skupia się więc na ścisłym połączeniu czytania i egzystencji:

Alegoria pisania/czytania, która wylania się z lektury *Piecyka*, jest częścią wielowymiarowego kompleksu heterologicznego doświadczenia, które zawiera się w debiucie Wata, otrzymuje w nim swój graniczny wyraz. Niezaprzeczalnie figuralność [...] odnajdywana w samej lekturze, koresponduje z radością tekstu [...] – dzieło Wata wzywa do czytania, apeluje do czytelnika i proponuje obsesję tekstualności, ukazując ją jako pewną formę życia. Mówiąc precyzyjniej: radość tekstu zawiera w sobie ową alegorię pisania/czytania, ich korespondencja odbywa się wedle relacji części do całości i całości do części, dlatego że radość tekstu w istocie sięga dalej, mimo że rodzi się i pozostaje w spektrum tekstowości, okazuje się ironią ironii, nie jest wyłącznie zrujnowaną alegorią, zmienia bowiem tekst w zaproszenie – radość i obsesja tekstualności okazują się zaproszeniem do istotnej intrygi egzystencji i obecności. [s. 309–310]

Trudno uznać te spostrzeżenia za wywód charakteryzujący się rzeczowością i dyskursywnością. Nie ulega jednak wątpliwości, że badacz stara się dociekliwie, posługując się dalekim od precyzji językiem współczesnej filozofii (Blanchota i de Mana), w istocie silnie zmetaforyzowanym, opisać specyfikę hermeneutycznego u swych podstaw projektu.

Piecyk, zakładający „kanoniczny zestaw tematyczny do całego dzieła Wata, które orbituje wokół podróży, wędrówki, dróg, traktów, ściegów i ścieżek” (s. 312), staje się punktem wyjścia do odczytania *Pieśni wędrowca*. Paszek podąża tropem wyznaczonym już przy lekturze młodzieńczego poematu i tropem wskazanym przez wcześniejszych badaczy zajmujących się *Wierszami śródziemnomorskimi*. A zatem rozpatruje kwestię gatunku, przy czym pieśni charakteryzują się wedle niego o wiele bardziej klasyczną genologią niż młodzieńczy utwór; następnie rozpoczyna wnikliwą, pietystycznie drobiazgową analizę inicjalnego epigrafu, by przechodząc od pierwszego do ostatniego fragmentu cyklu, poddać całość mikrologicznej lekturze; przytacza też liczne konteksty twórczości samego Wata (wiersze, eseje, listy, diarystyka). Ciekawe rezultaty przynosi zwłaszcza odkrywanie związków między *Piecykiem* a *Pieśniami*, wskazywanie nieoczywistego *continuum* między dziełem początkującego awangardzisty a dziełem dojrzałego poety. Ponadto badacz przywołuje, można by rzec, rozległe archipelagi odniesień intertekstualnych – literackich, filozoficznych, antropologicznych. Jak bowiem słusznie zauważa, „jednym z niezaprzeczalnych wniosków z lektury dzieła Wata jest konstatacja, że intertekstualny spektakl nie ma tu końca” (s. 574–575). Te partie rozważań to popis erudycji autora, jego niekwestionowanych kompetencji kulturowych, ale także pomysłowości i nowatorstwa interpretacyjnego.

Kolejna istotna kwestia podjęta przez Paszka dotyczy podmiotowości, określonej niegdyś przez Ryszarda Nycza jako sylleptyczna ze względu na jawnie autobiograficzny charakter utworów:

W analogii do podmiotowości nowoczesnej, kształtującej się w duchu *syllipsis* [...], możemy uznać, że w późnej twórczości Wata sylleptyczne okazują się całe teksty, poszczególne wiersze i fragmenty. [s. 457]

Ta konstatacja bezpośrednio wiąże się z wnioskiem, który jest dla analiz i dociekań Paszka fundamentalny, a na który zwróciłam uwagę już przy *Piecyku*, do performatywnej koncepcji tekstu. Co ruz napotykam takie stwierdzenia:

Koncepcja twórcza, którą z owego splatania [lektury dzieł Niccolò Machiavellego] wydobywa autor *Mojego wieku*, możemy ująć następująco: pisanie staje się działaniem, waloryzowanym poznawczo, ontologicznie i etycznie pisanem-życiem. [s. 464]

Spektaki intertekstów nie jest [...] w Watowskim uniwersum zwykłą opowieścią o tekstach rozmnażających się w tekstach – idzie za tym inty-mistyczna fabuła życia tekstami, wśród nich, w nich, czy też ujmując rzecz radykalnie: życia-tekstu. [s. 495]

Teksty są dla Wata poznawczym instrumentarium, uposażeniem, służą tworzeniu dla obecności znośnego miejsca, ogrodu nad otchłania, gościńca dla jej zjawień, ale to tekstowe bycie sięga jeszcze dalej, przekracza własne granice, będąc symptomem pracy w obrębie egzystencji jest indeksem działania w wymiarze realności stającej się *forma vitae*. [s. 524–525]

Dla [...] dzieła Wata, a właściwie dla całego jego pisania, nie sposób wyznaczyć jednoznacznej i referencyjnej dyrektywy. W owej nierozstrzygalności, znamionującej Watowskie teksty, jak pamiętamy, od samego początku, tkwi jednocześnie absolutny walor – pisanie będące przede wszystkim praktyką egzystencji, nie tylko pewną działalnością w ramach projektu życia, jest samym projektowaniem, działaniem i formacją. [s. 576]

Przytoczyłam kilka reprezentatywnych fragmentów, w których badacz pisze o „czynnościowym” charakterze tekstu. Rozważania tego dotyczące pojawiają się niezwykle często, aż zamiast odgrywać rolę kluczowego wniosku i podsumowania, za sprawą ciągłej powtarzalności tracą siłę i odkrywczą. Uparta perseweracja nie prowadzi do wzmocnienia zasadniczej tezy interpretacyjnej, lecz do jej wyczerpania i atrofii. Nie zmienia tego – a może nawet to intensyfikuje – wybujała ponad potrzebę inwencja retoryczna.

Dlatego też *Rekapitulacja*, będąca podsumowaniem książki, w istocie nie przynosi niczego nowego ani zaskakującego. Autor powtórnie przedstawia uwagi o „pisaniu jako formie życia”, którego komentowanie nie prowadzi do ścisłych, definicyjnych konstatacji ani do mocnych, niekwestionowanych opisów:

Pisanie jako forma życia posiada immunitet jednostkowości. Właściwie można stanowczo stwierdzić tylko to, że wszelka próba refleksyjnego opracowania tych kwestii pozostaje wyłącznie w jednym trwałym związku, mianowicie powstaje i kończy się jako lektura, jako ścisła relacja z tekstem-czynem, z tekstem-działaniem, lektura skrupulatna, przenikliwa, doświadczeniowa, czuła i czujna stanowi tu *modus vivendi* okazjonalnej metody. [s. 584]

Dziś, w dobie praktyki czytania spod znaku dekonstrukcjonizmu czy neopragmatyzmu, trudno byłoby dążyć do stworzenia uniwersalnej metody obcowania z tekstem. Lektura, będąca jednostkowym doświadczeniem, jest zaskakującą przygodą, która nigdy nie biegnie po utartych i z góry wytyczonych szlakach. Dzieło Wata nie stanowi wyjątku. Każdy utwór domaga się odkrycia swej wyjątkowości i niepowtarzalności, co staje się możliwe tylko wtedy, gdy czytelnik pozostaje z literaturą w „czułym i czujnym” związku.

Książka Paszka to kolejne ogniwo w łańcuchu podejmowanych przez badaczy na przestrzeni ponad 100 lat prób interpretacji utworów Wata. Mamy w tym przypadku do czynienia z lekturą dwóch wybranych poematów. Ciekawe są wnioski wynikające z zestawienia tekstów działających wedle autora performatywnie, będących efektem pisania *in extremis*, a pochodzących z wczesnego i dojrzałego okresu twórczości:

Te dwa szczególne i równie osobliwe *works in progress* [...] stanowią otwartą „scenę pisania-czytania”, w obrębie której dochodzi do spotkania piszącego i lektora. [...] Zestawiając ze sobą te dwa dzieła, dostrzegamy swoiste przejście od życia rozpalonego, zawieszzonego między nieświadomością a nihilizmem,

życia w eksplozji i w gorączce, do takiego sposobu i praktyki egzystencji, które możemy nazwać za Bielik-Robson „życiem idiomatycznym jedynym w swoim rodzaju”. [s. 617]

Przemiana, jaka się dokonuje między *Piecykiem* a *Pieśniami wędrowca*, nie zmienia najgłębszej istoty pisarstwa Wata, swoistego *constans* wyznaczanego przez czynnościową koncepcję tekstu, stającego się pisaniem-działaniem. Erudycyjne rozważania Paszka, wciąż oscylujące wokół tego zagadnienia, przynoszą wiele interesujących sugestii, otwierają nieoczywiste konteksty, inspirują do nowych odczytań wielokrotnie już analizowanych utworów. Ale innowacyjność i oryginalność nierzadko rozplywają się w nazbyt dygresyjnym toku wywodu, w metaforycznych, piętrzących się dopowiedzeniach, w retorycznie rozbudowanych, daleko odbiegających od tekstu eskapadach, w mnożących się nawrotach i repetycjach wcześniej podejmowanych kwestii. Ciemne, wieloznaczne, hermetyczne wiersze autora *Dziennika bez samogłosek* domagają się klarownego objaśnienia, mogącego te ciemności choćby w pewnym stopniu rozproszyć, choć zadanie to niełatwe. Prostota i asceza wywodu są wyzwaniem dla interpretatora, chodzi wszak o to, by jego wypowiedź stawała się objaśniającą egzegeza, a nie kolejną enigmą i komplikacją. Odpowiedzią na pełną ciemności poezję powinno być niosące światło słowo komentarza. W przeciwnym razie zginiemy w obu gąszczach – poetyckim i literaturoznawczym.

Abstract

KRYSTYNA PIETRYCH University of Łódź
ORCID: 0000-0001-9796-185X

IN (NOT ONLY) ALEKSANDER WAT'S TEXTUAL VERBIAGE

The review takes up Paweł Paszek's book *Aleksander Wat: forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności* (*Aleksander Wat: A Form of Life. A Study on Writing, Experience, Presence*, 2021), a detailed exegesis of Aleksander Wat's two works: juvenile *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopso-żelaznego piecyka* (*ME from One Side and ME from the Other Side of My Pug Iron Stove*, 1920) and *Pieśni wędrowca* (*Songs of a Wanderer*), the first cycle of *Wiersze śródziemnomorskie* (*Mediterranean Poems*, 1962). The transformation that took place between the juvenile and the mature writing does not change, according to Paszek, the nature of Wat's composition, neither does it distort the specific *constans* marked by text's functional conception, according to which a text is writing-creating. Erudite considerations offer numerous stimulating suggestions, open uncommon contexts and inspire to new readings of the pieces that have to this day been repeatedly investigated. Innovation and originality not infrequently disperse in discursive line of reasoning, in metaphorical and piled up additions, in rhetorically expanded escapades and, ultimately, in reiterating previously raised issues, all of which blur the sense of the intricate literature.

LITERATURA POLSKA WEDŁUG INNEGO

Maria Delaperrière, OKIEM INNEGO. STUDIA PORÓWNAWCZE O POLSKIEJ TOŻSAMOŚCI LITERACKIEJ I KULTUROWEJ. (Recenzent: Marta Wyka). Kraków (2022). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 322, 2 nlb.

Wydana w roku 2022 nowa książka Marii Delaperrière jawi się jako pewnego rodzaju dopełnienie czy podsumowanie wcześniejszych prac badaczki. Jest to zbiór tekstów wygłaszanych na konferencjach, publikowanych w tomach zbiorowych lub w polskich i francuskich periodykach naukowych (zwłaszcza z tymi ostatnimi, przełożonymi przez autorkę na język polski, krajowy czytelnik może zapoznać się po raz pierwszy). Wszystkie teksty zostały zmienione, a część z nich jest poszerzona i przeredagowana w taki sposób, aby odpowiadały one zamysłowi całego tomu. To wzorcowy zbiór szkiców, których solidnie dopracowane podstawy metodologiczne opierają się na komparatystyce. W stosunku do poprzednich książek Delaperrière nie ma tu zasadniczych zmian w przyjętej praktyce metodologicznej, widać natomiast kunszt narzędzi lekturowych doskonalonych przez lata¹. Są nawet bardzo wyraźne podobieństwa, które potwierdzają zastosowany przez autorkę o wiele dawniej model myślenia o literaturze modernistycznej.

Podtytuł omawianej książki jest niezwykle znaczący: *Studia porównawcze o polskiej tożsamości literackiej i kulturowej*, określa on zarówno pole metodologiczne, jak i główny zrab problematyki całości tego zbioru. Autorka koncentruje się na literaturze doby nowoczesnej, ale są tu też rozprawy poświęcone Adamowi Mickiewiczowi i Cyprianowi Norwidowi. W stosunku do *Literatury polskiej w interakcjach* dostrzegam znamienne gest powtórzenia. Wspomnianą książkę otwierały szkice dotyczące literatury romantycznej. Właśnie w romantyzmie słusznie widzi badaczka początki nowoczesności, a jest to w końcu zgodne z modelem myślenia przedstawionym i zapoczątkowanym niegdyś przez Jeana-Luca Nancy'ego i Philippe'a Lacoue-Labarthe'a w ich wspólnym dziele *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*². To model myślenia zakorzeniony i powszechnie przyjęty we francuskim literaturoznawstwie, Delaperrière go nie tyle powieliła czy przejęła

¹ M. Delaperrière jest autorką wielu prac, które mieszczą się ściśle w obszarach szeroko pojętej komparatystyki, mam na myśli m.in. *Les Avant-gardes polonaises et la poésie européenne. Étude sur l'imagination poétique* (Paris 1991), *Dialog z dystansu. Studia i szkice* (Kraków 1998), *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej* (Przeł. A. Działek. Katowice 2004), *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku* (Kraków 2006), *La Littérature polonaise à l'épreuve de la modernité* (Paris 2008) oraz książkę stworzoną we współpracy z F. Ziejką *Panorama de la littérature polonaise des origines à 1822* (Warszawa 1992).

² J.-L. Nancy, P. Lacoue-Labarthe, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris 1978.

muje, ile próbuje go krytycznie opracować i włączyć do refleksji nad literaturą polską. Dodam, że są to próby niezwykle skuteczne i przekonujące.

Mickiewicz zajmuje w recenzowanej książce miejsce bardzo szczególne – już we wstępie Delaperrière podkreśla jednoznacznie, że „poza orbitą wszystkich nowoczesnych paradygmatów” najważniejszą postacią jest właśnie Mickiewicz, a na pytanie „Dlaczego on?”, które mogłoby zadać wielu czytelników, odpowiada stanowczo: „Czy można inaczej?” (s. 9). Szkoda, że ta odpowiedź – zrozumiała dla badaczy romantyzmu i dla tych, którzy znają prace autorki *Dialogu z dystansu* – nie została trochę szerzej rozwinięta. Szkic o Mickiewiczu płynnie łączy się w pierwszym rozdziale, zatytułowanym *Przeobrażenia*, ze szkicami poświęconymi Cyprianowi Norwidowi i Czesławowi Miłoszowi. Badaczka w tej części zbioru oddziela romantyków od Miłosza szkicem *Dziwna awangarda*, w którym, w odniesieniu do Adama Ważyka, analizuje antynomie oraz paradoksy awangardy polskiej i europejskiej. Cały rozdział raz jeszcze potwierdza sposób myślenia autorki o modernizmie kształtującym się, jak zakładam, w bliskim związku ze wspomnianym wcześniej dziełem Nancy’ego i Lacoue-Labarthe’a.

W częstych i licznych w dorobku naukowym badaczki odwołaniach do twórczości Mickiewicza szczególne znaczenie mają paryskie prelekcje autora *Pana Tadeusza* w Collège de France. Nawet jeśli odwołania do tych wykładów przesunięte zostały w pracach Delaperrière na dalszy plan, jakby przesłonięte, to jednak – o czym jestem głęboko przekonany – kształtują one w dużej mierze pozycje badawcze przyjmowane przez samą autorkę od wielu, wielu lat. Mickiewicz jako wykładowca paryskiej uczelni objaśniał złożoność „Słowiańszczyzny”, jej uwikłania kulturowe i historyczne, obierał rolę pośrednika, który ma przekazać zachodnim odbiorcom zawiłą wiedzę na ten temat. Mickiewicz jest dla Delaperrière niezwykle znaczący m.in. z tego właśnie powodu, stąd też wynika patronat poety nad sposobem rozumienia kultury polskiej i nad sposobem przekazywania wiedzy o niej.

W tytule książki pojawia się pojęcie innego, przy czym ma ono tutaj luźniejszy związek z kontekstami filozoficznymi czy psychoanalitycznymi. Badaczka nie zapomina oczywiście zwłaszcza o tych pierwszych, choć nie widzi potrzeby, jak myślę słusznie, zagłębiania się w szczegóły, te drugie zaś nigdy nie stanowiły dla niej istotnego punktu odniesienia. Delaperrière objaśnia, że tytułowe „oko innego” oznacza przyglądanie się literaturze polskiej „inaczej” – chodzi przede wszystkim o reinterpretację tekstów znanych, niejednokrotnie odczytywanych, także przez samą autorkę, tekstów silnie zakorzenionych w polskiej tradycji kulturowej. „Oko innego” oznacza też deklarację kontynuacji metodologii, jaką Delaperrière wybrała przed wielu laty – to „dialog z dystansu”, który prowadzi badaczka silnie zakorzeniona w polskiej literaturze i kulturze, ale postrzega ją w odmiennej perspektywie, bliskiej kulturze francuskiej czy dużo szerszej – zachodnioeuropejskiej. Przyjęcie takiej perspektywy dookreśla tryb komparatystyki uprawianej przez autorkę, gdzie „tożsamość polskiej literatury chwyтана jest od zewnątrz, w różnych perspektywach czasowych i przestrzennych, w których epoki i kultury wzajemnie się przeświełają” (s. 7).

Drugi rozdział książki nosi tytuł *Historia, pamięć, mit*, a jego bohaterami stają się autorzy wielokrotnie przez badaczkę czytani i interpretowani: Bruno Schulz, Gustaw Herling-Grudziński i Włodzimierz Odojewski. Zgodnie z zapowiedzią Dela-

perrière poddaje ich dzieła reinterpretacji, odczytuje je od nowa, pilnie śledzi i komentuje najnowsze prace krajowe na temat ich twórczości. Przyjęty przez autorkę *Dialogu z dystansu* sposób relektury i reinterpretacji sprawdza się znakomicie – każdy tekst rozwija się w czytelnikach temporalnie, każdy powrót do znanego nam utworu odsłania zupełnie nowe odcienie znaczeniowe, których nie dostrzegano wcześniej. O kształcie reinterpretacji decydują konteksty zewnętrzne, wydarzenia historyczne i polityczne, odczytania dokonane przez innych badaczy, z którymi można się zgadzać lub polemizować. Tak ukształtowany sposób lektury świetnie sprawdza się w *Oku innego*, weryfikuje i na zasadzie ciągłej suplementacji uzupełnia wszystko, co na temat danego utworu czy zbioru utworów już wiemy. Autorka konsekwentnie śledzi zmiany zachodzące we francuskim i światowym literaturoznawstwie i kiedy określa podstawy metodologiczne swoich prac, wykonuje za każdym razem znaczący gest, który można by celnie określić francuskim słowem „*structuralisme*”. Ten kalambur, ukuty niegdyś w nieco innym kontekście przez grupę OuLiPo (gry słowne, kombinatoryka) i powtórzony przez Henriego Meschonnic³, dobrze oddaje stanowisko badawcze autorki. Zawiera w sobie odcień ironii, który nakazuje podchodzić z rezerwą do ustaleń metodologicznych, zaleca uważną relekturę, a także dystans jako podstawę wszelkich działań literaturoznawczych. To, o czym piszę, można dostrzec w wielu pracach Delaperrière, również w omawianej książce, choćby w rozdziale *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc?*, stanowiącym szczególnie przykładowy dialog badaczki z Pierre'em Nora, redaktorem znakomitej pracy zbiorowej *Les Lieux de mémoire* – myśli i idee Nory, zdecydowanie akceptowane przez autorkę, zostają tu poddane krytycznemu oglądowi i szerokiemu rozwinięciu. W moim przekonaniu to jeden z najcenniejszych tekstów w recenzowanej książce.

Tożsamość zwielokrotniona to tytuł trzeciego rozdziału *Oka innego*, otwierającego się kapitalnym szkicem *Prometeusz w chórze ludzkiej samowiedzy*. Autorka odwołuje się w oczywisty sposób do wielu badaczy, którzy wcześniej omawiali literackie realizacje mitu dotyczące tytułowego bohatera, ale jej analizy, ujęte w ramy komparatystyki, odsłaniają różnorodne (zwielokrotnione) opalizacje znaczeniowe, jakie pojawiają się w literaturze polskiej i światowej. Oprócz wspomnianego tekstu w tym samym rozdziale znajdują się obszernie szkice poświęcone Aleksandrowi Watowi, Andrzejowi Kuśniewiczowi i Józefowi Czapskiemu. Wszystkie te szkice stanowią udaną próbę uchwycenia całości dzieł poszczególnych pisarzy, próbę znalezienia, wskazania czy nazwania klucza do ich twórczości – „wielokrotność” jest podstawą do omówienia każdego z nich, ale autorka szuka raczej rozwiązań, które świadczą o ich niepowtarzalności i pojedynczości: „podwójność tragiczna” Wata (s. 175), rozproszone w świetle „rozbitych witraży” (s. 191) teksty Kuśniewicza (Delaperrière odwołuje się przede wszystkim do utworów przełożonych na język francuski) i wreszcie „dramat utożsamień” Czapskiego (s. 209) – kapitalny szkic o związkach autora *Tumultu i widm* z dziełem Marcela Prousta. W każdym tekście badaczka próbuje objąć całość dzieła danego pisarza, nie stroni przy tym – jakże zresztą mogłoby być inaczej – od kontekstów biograficznych, uwikłań psychologicznych. Są to znakomite przykłady lektur głęboko empatycznych, wyczulonych na po-

³ H. Meschonnic, *Les États de la poétique*. Paris 1985, s. 82.

jedyncze ludzkie doświadczenie, ale też osadzonych w szerokich kontekstach kulturowych i historycznych, dotyczących spraw bolesnych, trudnych czy niejasnych.

Książkę zamyka rozdział *Horyzonty francuskie*, w którym znajduje się podrozdział *Siła wygnania*, traktujący szeroko o znaczeniu literatury emigracyjnej, nie tylko polskiej i nie tylko dla kultury polskiej, bo autorka dostrzega i opisuje jej doniosłość oraz rozległy wpływ. Tę ważną refleksję dopełniają dwa bardzo istotne szkice, które w tak zatytułowanym rozdziale po prostu musiały się znaleźć: *Francja w oczach Herlinga* oraz *Miłosz i Francja – fascynacja czy idiosynkrazja?*

Kompozycja całości ma charakter klamrowy: o ile we wstępie zarysowała autorka podstawy metodologiczne, o tyle w zakończeniu zdecydowała się zamieścić rozprawę teoretyczną *Komparatystyka, czyli skok ponadkulturowy*. Jest ona znana czytelnikom „Tekstów Drugich”, w których przed laty ukazała się po raz pierwszy w nieco innej formie⁴ – badaczka zmodyfikowała ją na potrzeby książki, nadała jej zmienioną postać, tak że stała się teoretycznym podsumowaniem całości zbioru, tekstem – jak myślę – wyjątkowo istotnym i inspirującym, do którego sięgali i sięgąc będą nie tylko komparatyści, ale również teoretycy literatury, osadzający swoją subdyscyplinę w szerokich kontekstach kulturowych.

Autorka odnosi się do różnych koncepcji i definicji komparatystyki, począwszy od najdawniejszych jej wzorców, dla których podstawą była *Weltliteratur*, a więc literatura światowa, paradoksalnie w stosunku do nazwy ukształtowana w Europie Zachodniej, poprzez takie jej warianty, które odrzucały europejski imperializm kulturowy. Trudno w tej sprawie o jednoznaczność, trudno zbudować definicję w pełni satysfakcjonującą, odpowiadającą wszystkim zainteresowanym. Przekonują o tym choćby światowe Masculinities, w ujęciu Raewyn Connell⁵, która próbuje określić podstawy dyscypliny w odniesieniu do literatury światowej, uwzględniając też teksty (literackie, eseistyczne, publicystyczne) z całego świata (autentycznie), które podejmują tematykę męskości. Connell wskazuje na problem najistotniejszy, jak można stosować do jej opisu – biorąc pod uwagę tak bardzo złożone kulturowo doświadczenia męskości utrwalone w literaturze – uniwersalny język angielski, który narzuca wzorce kulturowe i nie jest w stanie do końca wyrazić doświadczenia męskości, z jakim mamy do czynienia w świecie postkolonialnym. To, co problematyczne w studiach o męskości, dotyczy znacznie szerszych obszarów wiedzy humanistycznej i stawia również bardzo trudne, poważne pytania o kształt nowoczesnej komparatystyki.

Maria Delaperrière, choć nie nawiązuje w żadnym miejscu do studiów nad męskością czy badań genderowych, ma pełną świadomość złożoności zagadnień współczesnej komparatystyki literackiej, których nie da się już oderwać od szerszych ujęć kulturoznawczych. Szukając odpowiedzi na fundamentalne pytania, w zakończeniu książki pisze:

Kulturoznawczy wymiar badań literackich, ich otwarcie na inność pozwala dostrzec, że mój własny, akceptowany przeze mnie świat mógłby być przecież zupełnie inny. A jednocześnie autorefleksyjność

⁴ M. Delaperrière, *Gdzie są moje granice? O postkolonializmie w literaturze*. „Teksty Drugie” 2008, nr 6.

⁵ R. Connell, *Margins staje się centrum. Studia nad męskością w perspektywie światowej*. Przeł. A. Dziadek. Jw., 2015, nr 2.

badawcza broni przed nadmiernym synkretyzmem kulturowym, w którym wszystkie kultury tracą swoją specyfikę. Jedynie uświadomienie sobie własnej skończoności pozwala otworzyć się na horyzonty innych kultur nie po to, by je zawłaszczać, lecz żeby spróbować je zrozumieć i jednocześnie zrozumieć siebie. [s. 296]

To bardzo ważne słowa, odnoszące się do metodologii, ale też do reprezentowanej przez uczoną postawy, którą przyjmuje ona i realizuje w każdym przedsięwzięciu badawczym.

Abstract

ADAM DZIADEK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0003-4584-5704

POLISH LITERATURE ACCORDING THE OTHER

The text is a discussion on Maria Delaperrière's latest book *Okiem innego. Studia porównawcze o polskiej tożsamości literackiej i kulturowej* (*The Eye of the Other. Comparative Studies in Polish Literary and Cultural Identity*, 2022). It is a classical collection of papers the well thought-out preparation and methodological foundations of which are based on the assumptions of literary and cultural comparative studies. The reviewer examines the papers contained in the book in the literary historical and theoretical contexts.

DOI: 10.18318/pl.2023.3.15

MAREK BŁASZCZYK Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

HERMENEUTYKA I EGZYSTENCJA

Michał Januszkiewicz, *W POSZUKIWANIU SENSU. PHRONESIS I HERMENEUTYKA*. (Recenzent: Andrzej Zawadzki). Poznań 2016. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, ss. 280. „Filozofia i Logika”. Nr 120.

Książka Michała Januszkiewicza podejmuje dość rzadko eksplorowaną w polskim piśmiennictwie naukowym problematykę mądrości praktycznej (*phronesis*). Czyni to przy tym niezwykle ciekawie, skłaniając do namysłu nad sensem ludzkiego życia, egzystencjalnym usytuowaniem człowieka oraz sposobem jego działania. Januszkiewicz jawi się tu jako wrażliwy, zaangażowany humanista, a zarazem wnikliwy badacz myśli hermeneutycznej.

Praca składa się z dwóch części, z których każda ma pięć rozdziałów. W części pierwszej, *Hermeneutyka i humanistyka*, autor zarysowuje hermeneutykę w ujęciu Hansa-Georga Gadamera i jej powiązanie z refleksją etyczną oraz zastanawia się nad statusem nauk humanistycznych. Jak pisze, istotnym komponentem humanistyki – myślenia zatroskanego o sprawy ludzkie – jest etyka, „humanistyka to szczególna postać *phronesis*” (s. 37). Badacz przekonuje, że przedmiotem humanistyki są zarówno materialne, jak i niematerialne wytwory ludzkiego ducha, a wszelka próba ich zrozumienia implikuje pytanie o ludzką podmiotowość i tożsamość,

rozwijaną w dialogicznej relacji z Innym. Mówiąc najogólniej, oznacza to, że pytanie o tożsamość nieuchronnie łączy się z pytaniem o samorozumienie człowieka jako egzystencji, co odsyła do pytania o „ty”, z którym „ja” współistnieje i nawiązuje relacje etyczne. Januszkiewicz nie ma wątpliwości, że humanistyka w najgłębszym, najbardziej źródłowym sensie jest hermeneutyką, której przede wszystkim zależy na rozjaśnieniu dynamiki pomiędzy elementami „trójkąta hermeneutycznego” – tożsamością, rozumieniem i etyką¹.

Następnie autor przygląda się nowoczesnym i późnonowoczesnym komplikacjom *phronesis*, interpretując *Proces* Franza Kafki w duchu hermeneutyki radykalnej Johna D. Caputo. Podobnie jak Andrzej Skrendo², zauważa, że nihilizm to „najistotniejsze doświadczenie nowoczesności” (s. 56). Nihilizm, dodaje, jest dziś pojęciem nadużywanym, najczęściej niesłusznie redukowanym do rozumienia potocznego. Nihilistą nazywa się bowiem kogoś, kto z różnych powodów – poznawczych, politycznych, estetycznych czy egzystencjalnych – kwestionuje społecznie utrwalone wartości, dążąc do ich zniesienia. Tymczasem, zdaniem Januszkiewicza, takie ujęcie jest dużym uproszczeniem³. Po pierwsze dlatego, że „wszyscy jesteśmy nihilistami” (s. 56), bo egzystujemy w świecie pozbawionym trwałych, metafizycznych fundamentów. Po wtóre, nihilizm nie stanowi całkowitego przeciwieństwa moralności. Zarówno nihilista, jak i moralista myślą według wartości, ale dla nihilisty wartości uległy przewartościowaniu, tracąc obiektywny, ponadhistoryczny charakter. Mówiąc inaczej, człowiek nowoczesny (przypomnijmy rozpoznania Friedricha Nietzschego⁴) porzucił wiarę w nadnaturalny, absolutny porządek aksjologiczny. Zachwianiu uległa też wiara w teleologiczny wymiar ludzkiej egzystencji, co nasiliło namysł nad jej sensem i celowością. Mając to na uwadze, hermeneutyczna czy radykalnie hermeneutyczna interpretacja mądrości praktycznej nie może pominąć swoistego dla nowoczesnego *phronimos* doświadczenia niepewności, nihilizmu, „bojaźni i drżenia”⁵ czy osuwania się gruntu pod nogami.

W dalszej kolejności Januszkiewicz omawia fenomen zwrotu lingwistycznego, zaznaczając, że rozwijał się on na gruncie wielu, nierzadko opozycyjnych tradycji filozoficznych, takich jak strukturalizm i semiotyka (F. de Saussure), etnostrukturalizm (E. Sapir, B. Whorf), neokantyzm (E. Cassirer, tradycja Humboldtowska), filozofia analityczna (B. Russell, G. E. Moore, L. Wittgenstein, R. Carnap), neopragmatyzm (R. Rorty⁶), dekonstrukcja (J. Derrida) czy hermeneutyka (M. Heidegger, H.-G. Gadamer, P. Ricoeur) i hermeneutyka radykalna (J. D. Caputo). Zwrot lingwistyczny charakteryzuje rozmaite typy refleksji humanistycznej ogniskującej się wokół problemu języka jako „centralnej aktywności w rozumieniu, doświadczeniu

¹ M. Januszkiewicz, *Kim jestem ja, kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*. Poznań 2012.

² A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*. Kraków 2005, s. 14–15.

³ M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu*. Gombrowicz, Borowski, Różewicz. Poznań 2009.

⁴ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*. Przeł. L. Staff. Warszawa 2003, s. 110–111. Szerzej na ten temat zob. M. Heidegger, *Powiedzenie Nietzschego „Bóg umarł”*. W: *Drogi lasu*. Przeł. J. Gierasimiuk [i in.]. Warszawa 1997 (przeł. J. Gierasimiuk).

⁵ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Przeł. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1982.

⁶ Do popularyzacji określenia „zwrot lingwistyczny” przyczyniła się publikacja z 1967 roku *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method* (Ed. R. Rorty. Chicago 1992).

i kształtowaniu świata” (s. 78). Januszkiewicz w ślad za Andrzejem Przyłębskim⁷ twierdzi, że hermeneutyka nie tyle stanowi jeden z wielu nurtów zwrotu lingwistycznego, ile sama ten zwrot obejmuje: „zwrot lingwistyczny jest szczególną postacią zwrotu hermeneutycznego w filozofii” (s. 87). Nie chodzi tylko o to, że hermeneutyka od zawsze interesowała się rozumieniem przekazów językowych, a szerzej: wszelkich tekstów kultury, lecz przede wszystkim o to, że język – co *explicitie* wykażał Martin Heidegger⁸ – stanowi wyraz ludzkiego bycia (egzystencji). Innymi słowy, człowiek może rozumieć otaczający go świat i samego siebie wyłącznie poprzez język. Ten zaś jest wyróżnionym sposobem bycia-w-świecie. Badacz słusznie zauważa, że filozofia hermeneutyczna traktuje język nie jako narzędzie ekspresji czy komunikacji, ale jako zasadniczy *modus* ludzkiej egzystencji, której podstawowym egzystencjałem jest rozumienie. Owo rozumienie (a także interpretacja) domaga się właśnie języka, za pomocą którego dokonuje się samorozumienie i porozumienie z Innym. Autor zwraca uwagę na etyczny wymiar hermeneutyki, łącząc hermeneutyczny namysł nad językiem z kategorią *phronesis*.

Januszkiewicz podejmuje też kwestię zwrotu narratywistycznego w hermeneutyce. Konstatuje zrazu, że nie da się o nim mówić ani myśleć w oderwaniu od języka, w którym wyrażają się narracje i autonarracje, jawiące się jako sposoby odnajdywania i orientowania się człowieka w świecie. Narracje należą do porządku refleksji fronetycznej, dla której zasadniczy jest problem sensu życia. Badacz stoi na stanowisku, że „podmiot rozumiejący” – czy, jak powie Heidegger, podmiot rozumiejąco odnoszący się do własnego bycia – przekształca się w „podmiot opowiadający” przez wzgląd na historyczną, temporalną, czasującą się strukturę swego bycia. Pierwszy ważny krok w stronę bycia narracyjnego poczynił w *Byciu i czasie* Heidegger, porzucając bezczasowy, zdepersonalizowany i abstrakcyjny „podmiot poznający” na rzecz konkretnego „podmiotu rozumiejącego”, bez reszty zanurzonego w świecie. Przedstawiona przez niemieckiego filozofa analiza egzystencjalna, na której ustalenia Januszkiewicz chętnie się powołuje, okazała się niezmiernie inspirująca dla wielu czołowych narratywistów, takich jak Charles Taylor czy Paul Ricoeur⁹. Ten ostatni, zwłaszcza w trytomowym cyklu *Czas i opowieść* oraz w bodaj najbardziej znanej pracy *O sobie samym jako innym*, przekonująco pokazał, że między życiem a opowieścią, między historią a fikcją, zachodzi nierozzerwalny związek, którego rozpoznanie umożliwi człowiekowi uchwycenie własnej tożsamości (samorozumienie). Dokonuje się ono jednak nie tyle za pomocą apriorycznej analityki egzystencjalnej, ile na drodze „okrężnej”, zapośredniczonej przez rozliczne interpretacje symboliczno-metaforyczne.

Pierwszą część rozprawy zamyka rozdział poświęcony relacji między hermeneutyką a polityką. Autor zaznacza, że Arystotelesowskie myślenie o *polis* wydaje

⁷ A. Przyłębski, *Hermeneutyczny zwrot filozofii*. Poznań 2005, s. 70.

⁸ M. Heidegger, *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Warszawa 1994, s. 228–229.

⁹ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński [i in.]. Warszawa 2001, s. 94–95. – P. Ricoeur: *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. Chęłstowski. Warszawa 2003; *Czas i opowieść*. T. 1: *Intryga i historyczna opowieść*. Przeł. M. Januszkiewicz; t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*. Przeł. J. Jakubowski; t. 3: *Czas opowiadany*. Przeł. U. Zbrzeźniak. Kraków 2008.

się ściśle sprzęgnięte z problematyką *phronesis*. Życie społeczne (praktyka społeczna) nie daje się sprowadzić do wiedzy teoretycznej czy do wiedzy technicznej, dotyczy bowiem innego typu wiedzy – umiejętności odnajdywania się w różnych sytuacjach oraz właściwego się w nich zachowywania. Januszkiewicz dekonstruuje opozycję między nauką a polityką, wskazując humanistykę jako płaszczyznę ich spotkania. „Osłabienie” owej opozycji – w sensie, jaki nadał temu pojęciu Gianni Vattimo¹⁰ – jest możliwe wyłącznie pod warunkiem, że „nauka nie ześlizgnie się w politykę, a polityka wycofa się z roszczeń do wyznaczenia jedynie słusznej prawdy” (s. 125). Mówiąc inaczej, „osłabienie” nauki polega na postrzeganiu jej jako refleksji humanistycznej, „osłabienie” polityki natomiast na rozumieniu jej zgodnie z intencją Arystotelesa, jako „filozofii spraw ludzkich”¹¹. Tym samym Januszkiewicz utrzymuje, że hermeneutycznie zorientowana humanistyka może stanowić doskonałe miejsce do rozważania kwestii politycznych, społecznych i kulturowych, przestrzeń nieustannego przenikania się tego, co teoretyczne, i tego, co praktyczne.

Druga część książki, *Egzystencja i transcendencja*, koncentruje się na kluczowych dla hermeneutyki wątkach egzystencjalnych. Jak podkreśla autor, hermeneutyka to nie tyle narzędzie zdobywania wiedzy przedmiotowej, obiektywnej i niezaangażowanej, ile sam sposób ludzkiego bycia. Zadaniem hermeneutyki nie jest więc wypracowanie ahistorycznego systemu wiedzy, tylko pogłębiony namysł nad egzystencjalną sytuacją człowieka w świecie. Innymi słowy, centralnym zagadnieniem hermeneutyki nie jest np. pytanie o instrumentalną funkcję języka czy mowy, o reguły rządzące sztuką interpretacji tekstów czy wreszcie o teorię skutecznego działania, lecz właśnie o sens ludzkiego życia (jak czytamy na s. 261: „hermeneutyka to namysł otwierający przed nami pytanie o sens”). Tę część badacz rozpoczyna od ukazania nihilistycznych formuł nowoczesności: „Bóg umarł” (F. Nietzsche), „jeżeli Boga nie ma, to wszystko wolno” (F. Dostojewski), „odczarowanie świata” (M. Weber), „wszystko, co stałe, ulatnia się w powietrzu, a to, co święte, desakralizuje się” (K. Marks), „anomia” (É. Durkheim). Jak nietrudno zauważyć, hasła te pochodzą z różnych dyscyplin myśli humanistycznej: filozofii, literatury, socjologii i nauk społecznych. Januszkiewicz nadmienia, że nie wyczerpują one wszystkich możliwych ujęć nihilizmu. Lista formuł jest otwarta – co zarazem koresponduje z Gadamerowskim projektem hermeneutyki¹² – i nie można zapisać na niej ostatniego słowa. Co interesujące, wszystkie wyróżnione hasła niezbitnie świadczą o tym, że wraz z nadejściem nowoczesności rozpadły się fundamenty, na których zbudowana była cała kultura europejska. Warto zdać sobie sprawę – o czym przypominają Nietzsche i Heidegger – że nihilizm jest nie tyle wynikiem życia w świecie pozbawionym metafizyczno-aksjologicznych fundamentów, ile ruchem dziejowym kultury Zachodu, kulminującym w epoce nowoczesności. Jawi się więc jako problem *stricte* egzystencjalny, ściśle łączący się z codziennym uwikłaniem człowieka w świat, ontologia bycia-w-swiecie.

¹⁰ G. Vattimo, *Dialektyka, różnica, myśl słaba*. Przeł. M. Surma, A. Zawadzki. „Teksty Drugie” 2003, nr 5.

¹¹ Arystoteles, *Zachęta do filozofii*. Przeł., wstęp, koment. K. Leśniak. Warszawa 1988.

¹² H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przeł. B. Baran. Kraków 1993, s. 507.

Następnie, nawiązując do rozpoznania Heideggera z *Bycia i czasu*, Januszkiewicz omawia specyfikę ludzkiej egzystencji, polegającą na „wrzuceniu” w świat, określonym historycznym usytuowaniu, (samo)rozumieniu oraz poszukiwaniu własnej tożsamości („bycia sobą”). Podażając za sugestią Przyłębskiego, autor konstatuje, że *Bycie i czas* „odślania warunki możliwości etyczności”¹³. Etyczność, o której mowa, rozumiana jest tutaj jako autentyczność, „właściwy”, swoiście ludzki sposób egzystowania. Januszkiewicz przekonująco interpretuje główne dzieło Heideggera w duchu etyki, a dokładniej – etyki autentyczności. Przedmiotem namysłu czyni hermeneutyczny problem rozumienia jako ciągłego powracania do samego siebie („bycia sobą”). Rozumienie jest zawsze samorozumieniem, które stanowi najważniejsze zadanie człowieka. Zadanie to można uznać za kluczowe, ponieważ powszednie ludzkie bytowanie najczęściej zatracą się w anonimowym Się, uciekając od „bycia sobą”. To właśnie Się, niwelując problematyczne pytania natury egzystencjalnej, daży do rozmycia autentyczności, do której realizacji człowiek winien być powołany.

W dalszym kroku Januszkiewicz analizuje przekształcenia podmiotowości (tożsamości), uwyrażniając przejście od „ja” solipsystycznego (monadycznego) do „ja” dialogicznego. Powiada, że historia kultury europejskiej, począwszy od źródeł antycznych, jest w istocie historią ugruntowywania indywidualizmu. Sokrates, dla przykładu, postulował zwrot ku jednostkowej duszy, będącej miejscem podejmowania decyzji o charakterze moralnym. Protagoras postrzegał natomiast człowieka jako „miarę wszystkich rzeczy” (*homo mensura*). Augustyn, dzieląc Sokratejską maksymę „poznaj samego siebie”, wnosił z kolei, że należy troszczyć się jedynie o własną duszę, w niej bowiem mieszka Bóg. Pomimo niewątpliwie indywidualistycznego wydźwięku owych spostrzeżeń nieporozumieniem jest widzieć w nich dowód na „panowanie subiektywizmu” (s. 186). Z prymatem stanowiska subiektywistycznego mamy bowiem w pełni do czynienia w dobie nowoczesnej. Wtedy właśnie wykrył się przekonanie o istnieniu samowystarczalnemu królestwu świadomości, „substancjalnego, samoobecnego i samoupewnionego w sobie podmiotu” (s. 186–187), które szybko urosło do rangi aksjomatu zachodniej filozofii (Kartezjusz, I. Kant, G. W. Hegel, wczesny E. Husserl).

Mówiąc inaczej, filozofia nowożytna dokonała epistemologicznego zawłaszczenia podmiotowości. Oznacza to, że wszystko, co człowiek postrzega i poznaje, machinalnie zostaje przezeń uprzedmiotowione, zredukowane do tego-samego. Co osobliwe, rzecz dotyczy również drugiego człowieka. Takie myślenie o podmiotowości Januszkiewicz proponuje nazwać solipsyzmem epistemologicznym. Echa tego typu refleksji – obok Husserlowskiej fenomenologii oraz Heideggerowskiej ontologii fundamentalnej – znajdziemy w egzystencjalnie zorientowanej filozofii Maxa Stirnera, Friedricha Nietzschego czy Jeana-Paula Sartre’a. Sytuacja zmienia się wraz z pojawieniem się szeroko rozumianej filozofii dialogu (spotkania), związanej z twórczością takich myślicieli jak Martin Buber, Emmanuel Lévinas czy Gabriel Marcel. Filozofowie dialogu, krytykując silnie zakorzenioną w tradycji intelektualnej Zachodu tendencję do marginalizacji problemu Innego, dażą do przewyciężenia monadycznego (solipsystycznego) rozumienia człowieka. Podkreślają, że najwyższą

¹³ A. Przyłębski, *Etyka w świetle hermeneutyki*. Warszawa 2010, s. 69.

zasadą filozofii jest autentyczne spotkanie Ja i Ty, „jedność człowieka z człowiekiem” (cyt. s. 193). Januszkiewicz nie tylko celnie opisuje te zjawiska, przyglądając się kwestiom odpowiedzialności, współbycia oraz osobowej tożsamości, ale i eksponuje etyczne (dialogiczne) implikacje myśli hermeneutycznej, skoncentrowanej na zagadnieniach dialogu i języka (H.-G. Gadamer, M. Bachtin).

Dwa ostatnie rozdziały ukazują *phronesis* „w działaniu”. Autor interpretuje twórczość Michela Houellebecqa w kontekście „kryptoteologii”, tropiąc ukryte w niej wątki religijne. Badacz woli mówić o „teologii ukrytej”, a nie, jak np. Agata Bielik-Robson, o „kryptoteologii”¹⁴, ponieważ sformułowanie to żywo koresponduje z pojęciem Boga ukrytego (*Deus absconditus*), odnosząc się do sposobu Jego przejawiania się – lub może lepiej: nieprzejawiania, skrywania się – w świecie. Teologia ukryta należy do dyskursu, w którym mówiąc o religijności czy duchowości, podkreśla się przede wszystkim to, co przemilczane, niedopowiedziane, aluzyjne oraz metaforyczne; to, co uniemożliwia jednoznaczne uchwycenie sensu.

Januszkiewicz rozpatruje także problematykę doświadczenia religijnego w kontekście hermeneutyki radykalnej Johna D. Caputo. Słusznie zauważa, że łączy ona tradycję teologiczną (teologia negatywna, św. Augustyn, Mistrz Eckhart) i filozoficzną (S. Kierkegaard, M. Heidegger, J. Derrida), nie zamykając się na myśl postmodernistyczną. Caputo nie tylko jednak „nie kwestionuje religii w duchu ateizmu” (s. 231), ale i zaznacza, że nie można sprowadzać religii do etyki. Ponadto religijność traktuje jako kategorię uniwersalną, obejmującą religie konfesyjne i pozwalającą przedstawić „strukturę ludzkiej egzystencji” (s. 232). Inaczej mówiąc, religia wydaje się wpisana w egzystencję człowieka niezależnie od tego, jakiego jest on wyznania. Caputo pisze o „religii bez religii”, wskazując nie tyle na brak, ile na różnorodność i nadmiar doświadczenia religijnego¹⁵.

Autor książki w inspirujący sposób pokazuje, że *phronesis* stanowi „zasadniczą podstawę racjonalności w hermeneutycznym pojmowaniu” (s. 17). W ujęciu hermeneutycznym postrzega racjonalność nie jako wyjaśnianie w kategoriach przyczynowo-skutkowych, jak ma to miejsce w naukach przyrodniczych, ani nie jako wyjaśnianie w kategoriach pilnie wykoncypowanego matematycznego schematu wnioskowania, jak w metodologii nauk i logice, lecz jako rozumienie, które wymyka się ścisłym procedurom badawczym. Owo rozumienie, powiada Januszkiewicz, jest sposobem ludzkiego bycia-w-świecie, co oznacza, że zawsze jest egzystencjalnie zaangażowane, odniesione do faktycznego życia konkretnego człowieka¹⁶. Racjonalność hermeneutyczna nie polega na tym, że w warunkach pewności podejmujemy określone działanie, prowadzące do maksymalnie preferowanego przez nas rezultatu, lub inaczej: że stosujemy odpowiednie, właściwe środki do osiągnięcia danego celu¹⁷, lecz na tym, że w biegu codziennej egzystencji nierzadko musimy

¹⁴ A. Bielik-Robson, *„Na pustyni”. Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008.

¹⁵ Zob. Ł. Czajka, *Święta anarchia. Wprowadzenie do radykalnej hermeneutyki Johna D. Caputo*. Poznań 2014.

¹⁶ Zob. M. Januszkiewicz, *Być i rozumieć. Rozprawy i szkice z humanistyki hermeneutycznej*. Kraków 2017.

¹⁷ Zob. J. Kmita: *Z metodologicznych problemów interpretacji humanistycznej*. Warszawa 1971, s. 27; *Wykłady z logiki i metodologii nauk*. Warszawa 1973, s. 16. – J. Such, M. Szcześniak, *Filozofia nauki*. Poznań 1999, s. 14–15.

wybierać sposób postępowania w sytuacjach, w których nie mamy matematycznej pewności co do tego, czy nasz wybór jest słuszny. Mówiąc precyzyjniej, w sytuacjach niepewności i ryzyka, gdy próżno szukać obiektywnych, „jasnych” i „wyraźnych” kryteriów działania, zdani jesteśmy jedynie na własne rozeznanie egzystencjalne, na to, co nazwać można właśnie roztropnością, rozsądkiem czy mądrością praktyczną (*phronesis*).

Przypomnijmy, że w szóstej księdze *Etyki nikomachejskiej* Arystoteles wyróżnił trzy podstawowe typy wiedzy, czyli racjonalności: *sophia*, *techne* i *phronesis*¹⁸. *Sophia* to racjonalność (mądrość) teoretyczna (*theoria*) lub teoretyczno-instrumentalna¹⁹. Dotyczy rzeczy niezmiennych (tych, które nie mogą być inaczej) i w greckim myśleniu uchodzi za naukę *sensu stricto* (fizyka, matematyka). *Techne* odnosi się do wszelkiego wytwarzania, które opiera się na ogólnych, jasno określonych regułach (zasadach, przepisach). Jest to więc sztuka rzemieślnicza, kucharska czy medyczna. *Phronesis* z kolei jawi się jako szczególny typ racjonalności, jej istotę stanowi bowiem działanie w niepowtarzalnej, konkretnej sytuacji. Co więcej, wiedzy typu *phronesis* – inaczej niż pozostałych rodzajów racjonalności – nie można się wyuczyć, ponieważ nie wspiera się ona na logicznych zasadach czy regułach. Jest raczej racjonalnością nietechniczną, dotyczącą rzeczy zmiennych²⁰. *Phronesis*, jak słusznie podkreśla Januszkiewicz, odnosi się do „zmienności i dynamiki faktycznego życia” (s. 19), do „życia praktycznego w jego wymiarze moralnym” (s. 58). Mądrość praktyczna (fronetyczna) polega jednak nie tylko na „zdolności do trafnego namysłu nad sposobem działania w konkretnej sytuacji” (s. 263), lecz także – a może przede wszystkim – na dążeniu do zrealizowania ideału dobrego życia²¹. *Phronesis* zaciera granice między teorią a praktyką bycia-w-świecie. Namysł nad sposobem działania w danej sytuacji to bowiem zawsze namysł konkretnego człowieka. Ten zaś jest nie tyle biernym obserwatorem swego życia, ile kimś nieustannie w nie uwikłanym i zaangażowanym w proces jego rozumienia i interpretacji²². Publikacja Januszkiewicza nie tylko więc doskonale pokazuje, że *phronesis* stanowi „rdzeń hermeneutyki”, ale i dowodzi, że jest ona ważnym przedmiotem refleksji szeroko pojmowanej filozofii egzystencjalnej. To właśnie problematyka *phronesis*

¹⁸ Arystoteles, *Etyka nikomachejska*. Przekł., wstęp, oprac. D. Gromska. Warszawa 1956.

¹⁹ Zob. P. Dybel, *Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera*. Kraków 2004, s. 104: „wiedzę typu *sophia* należałoby określić jako wiedzę teoretyczno-instrumentalną. Przybiera ona postać różnych naukowych teorii, na które składa się spójny system założeń oraz wywiedzionych w oparciu o nie metod, technik czy technologii postępowania, które w sposób jednoznaczny określają reguły jej zastosowania. Zastosowanie owej wiedzy odbywa się ze względu na intersubiektywną ogólność reguł czy praw, jakie dana teoria uznaje za obowiązujące, bez uwzględnienia osobowości badacza czy jednorazowego charakteru sytuacji, w której tę teorię stosuje”.

²⁰ Zob. R. Dottori, *The Concept of Phronesis by Aristotle and the Beginning of Hermeneutic Philosophy*. „Etica & Politica / Ethics & Politics” 2009, nr 1. – A. Wierciński, *Phronesis as the Mediation between Logos and Ethos: Rationality and Responsibility*. W zb.: *Hermeneutic Rationality / La Rationalité herméneutique*. Ed. M. L. Portocarrero, L. A. Umbelino, A. Wierciński. Berlin 2012.

²¹ Zob. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, s. 297. – H. G. Gadamer, *Idea dobra w dyskusji między Platonem i Arystotelesem*. Przel. Z. Nerczuk. Kęty 2002, s. 121.

²² Zob. R. Palmer, *Manifest hermeneutyczny (fragmenty)*. Przel. M. Król, W. Lubowiecki. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1, s. 151-154.

zdaje się łączyć namysł hermeneutyczny z egzystencjalnym, uwyrażniając koincydencję bycia (egzystencji) i rozumienia.

Abstract

MAREK BŁASZCZYK Nicolaus Copernicus University, Toruń
ORCID: 0000-0001-5518-0115

HERMENEUTICS AND EXISTENCE

In his critical assessment of Michał Januszkiewicz's book *W poszukiwaniu sensu. Phronesis i hermeneutyka (In Search of Meaning. Phronesis and Hermeneutics, 2016)*, the reviewer describes the fundamental theses formulated by the author, presents the connections between hermeneutics and broadly understood existential philosophy, and simultaneously invites to ponder over the problems of practical wisdom (*phronesis*).

DOI: 10.18318/pl.2023.3.16

MAGDALENA BĄK Uniwersytet Śląski, Katowice

DŁUGA PODRÓŻ PO CHINACH

Tomasz Ewertowski, *IMAGES OF CHINA IN POLISH AND SERBIAN TRAVEL WRITINGS (1720–1949)*. Leiden–Boston (2020). Brill Rodopi, ss. X, 416. „*Studia Imagologica*”. Volume 28.

Charakteryzując oddawaną do rąk czytelnika książkę, Tomasz Ewertowski posługuje się metaforą „karła stojącego na ramionach gigantów” (s. 6). Określenie to trafnie obrazuje silne osadzenie badań w „gigantycznej” literaturze przedmiotu dotyczącej relacji polsko-chińskich, wyobrażeń Państwa Środka w piśmiennictwie Zachodu czy kluczowych zagadnień dawnego i współczesnego podróżopisarstwa. Nie sposób jednak doszukiwać się w figurze karła czegoś więcej niż toposu lub wyrazu autentycznej skromności, ponieważ trudno o mniej adekwatne określenie monografii opartej na relacjach ponad 90 podróżników z przeszło 120 tekstów, których znaczna część nigdy nie była przedmiotem refleksji badawczej albo nie doczekała się głębszych analiz. Bogaty i odpowiednio wyselekcjonowany materiał sam w sobie stanowi niezaprzeczalną wartość, czyniąc z pracy pozycję obowiązkową dla każdego, kto interesuje się europejsko-chińskimi kontaktami. Zapanowanie nad takim korpusem nie jest łatwe, ale dzięki precyzyjnej i właściwie sproblematyzowanej konstrukcji wywodu udało się to autorowi zadziwiająco dobrze.

Książkę cechuje niezwykley rozmiar – chciałoby się powiedzieć „chiński”, skoro Chiny, o czym Ewertowski również wspomina, kojarzą się przybyszom z tym, co przerasta europejską skalę i europejskie możliwości percepcji (s. 162). Badacz zdaje się ulegać skłonności do wielkich liczb, uwzględnia bowiem relacje obejmujące prawdziwy „wieków przedział”: najwcześniejsze analizowane teksty pochodzą z pierwszej połowy XVIII wieku, a ostatnie przypadają na połowę XX stulecia. Poza

tym autor recenzowanej pracy nie ogranicza się do relacji z jednego kręgu kulturowego, tylko zestawia teksty polskich i serbskich podróżników, w dodatku o bardzo zróżnicowanym charakterze. Obie decyzje są należyście uzasadnione. Nakreślenie obszernego horyzontu czasowego pozwala pokazać zmiany w postrzeganiu Chin przez kolejnych przybyszów, a także ewolucję dominującego w oczach Zachodu wizerunku Państwa Środka. Wyrzysnął cesurą jest tu rok 1949, bo – jak przekonująco dowodzi Ewertowski – zwycięstwo komunizmu w Chinach sprawiło, że kraj ten dla przedstawicieli interesujących go kręgów kulturowych stał się partnerem, reprezentującym odległą przestrzennie, ale nie mentalnie ideologię, nie był już zaś tylko kolebką niezwyklej, odmiennej cywilizacji (s. 11). Zestawienie tekstów autorstwa polskich i serbskich podróżników prowadzi do interesujących rezultatów. Za sprawą doświadczeń historycznych (okresy politycznej, ekonomicznej, częściowo też kulturalnej zależności od obcych mocarstw) Polacy i Serbowie patrzyli na zwiedzane miejsca inaczej niż podróżnicy z wielkich imperiów oraz inaczej postrzegali tożsamość narodową i kolonializm. Podróżnicy wywodzący się z krajów, które same ucierpiały na skutek europejskiego imperializmu, często spoglądali na mieszkańców Azji z głębszym zrozumieniem czy wręcz z sympatią, choć z drugiej strony to, że wielu z nich podróżowało w służbie i na zlecenie wielkich imperiów, skutkuje ciekawymi ambiwalencjami. Rozpisaną na dwa głosy analizę prowadzi Ewertowski z dużym wyczuciem, nie poddaje się łatwym analogiom i tendencjom do uogólnień, zachowując świadomość, że polskie i serbskie relacje ujawniają nie tylko istotne podobieństwa, ale też znaczące różnice.

Jak deklaruje badacz we wstępie, książka ma na celu opisanie Chin w czasach, gdy do Państwa Środka wyprawiali się wybrani przez niego podróżnicy. Przed wszystkim chodzi jednak o prześledzenie sposobu, w jaki autorzy o różnym zapleczu społecznym, politycznym i intelektualnym tworzyli obraz Chin. Podobnie jak w relacjach z innych zakątków świata, tak i w relacjach z Państwa Środka o kreowanym wizerunku decydują najrozmaitsze czynniki (czas i cel podróży, pochodzenie, wykształcenie i profesja autora, uwarunkowania jego rodzimej kultury, wcześniejsze lektury i doświadczenia podróżnicze), mniejszy zaś wpływ ma to, co podróżnicy rzeczywiście zastali na miejscu¹. Te same zjawiska opisywane są często w skrajnie odmienny sposób, bo na ich reprezentację tekstową składa się naoczność przekształcona przez kulturowe, ideologiczne i społeczne klisze. W książce operującej tak rozbudowanym korpusem tekstów konieczna jest typologia. Przedstawia ją Ewertowski w rozdziale pierwszym, dzieląc autorów analizowanych relacji według celu ich podróży (uciekierzy z rewolucyjnej Rosji, misjonarze, księża,

¹ Skłonność do tego, by w podróży poszukiwać potwierdzenia wiedzy i wyobrażeń na temat świata, idąca w parze z potrzebą poddawania oglądanych miejsc twórczej pracy wyobraźni, niejednokrotnie skutkowałą skomplikowanym związkiem między zwiedzonym miejscem a jego tekstową reprezentacją. Dobrze ilustruje to myśl sformułowana przez J. Słowackiego w liście do S. Bécua z 20 X 1831 (w: *Listy do matki*. Oprac. Z. Krzyżanowska. Wyd. 4. Wrocław 1990, s. 27–28): „Wojaż bardzo wiele daje wyobrażeń, szkoda tylko, iż wszystko ukazuje mniej pięknym, niż było w imaginacji – i potem zostają w pamięci dwa obrazy – jeden taki, jaki być powinien, oczami wymalowany; drugi piękniejszy, dawniej utworzony przez imaginację. Kiedyś utworzy się trzeci, najpiękniejszy, z imaginacji i z sennego przypomnienia – i połączy w sobie wszystko najpiękniejsze z tych trzech obrazów. – Nie pojmuje, jak Byron mógł pisać na miejscu”.

dplomaci, dziennikarze, żołnierze, uchodźcy, badacze, żeglarze, turyści, arystokraci, poszukiwacze przygód, myśliwi) i ujawniając konteksty determinujące ogląd Chin w przypadku każdej z grup. Badacz wyznacza też najważniejsze czynniki ogólne, które wpłynęły na kształt relacji: kontekst historyczny, europejską auto-identyfikację, doświadczaną przez Polaków i Serbów długotrwałą utratę niepodległości, koncepcję rasy, wyznawaną religię. Takie podejście ma walor porządkujący i dobrze służy analizom prowadzonym w kolejnych dwóch rozdziałach, choć w partiach interpretacyjnych nieco zaciera się ujęcie diachroniczne, a efekt zmieniającego się w ciągu ponad 200 lat sposobu postrzegania Chin i charakteru samego podróżopisarstwa schodzi na dalszy plan.

W rozdziale drugim Ewertowski prezentuje miejsca przedstawiane w relacjach z podróży do Chin. Tworząc swoistą mapę Państwa Środka, zbudowaną z opisów miast i prowincji najchętniej odwiedzanych przez polskich i serbskich podróżników, jest świadom, że ich trasy często wiodły tymi samymi utartymi szlakami, przez co wyłaniająca się z analizowanych relacji topografia ma dość specyficzny charakter: punkty uznawane za najważniejsze i najbardziej reprezentatywne to niekoniecznie te o największym znaczeniu kulturowym czy historycznym, jak choćby dawne stolice – Hangzhou, Xi'an, Kaifeng i Luoyang, lecz tereny pograniczne bądź miasta portowe, nierzadko będące głównym albo jedynym miejscem pobytu podróżników. Przyglądając się dokonywanej przez nich selekcji i ocenie opisywanych fenomenów, szczególnie takich zagadnień jak egzotyzm, obcość, tradycja i modernizacja czy kwestie kolonizacyjne i rasowe, badacz bierze pod uwagę wyodrębnione w pierwszym rozdziale złożone uwarunkowania, a także sprawy bezpośrednio związane z podróżowaniem, np. kierunek wyprawy – inaczej jawi się bowiem pogranicze chińsko-mongolskie tym, którzy wybierają się do Państwa Środka, inaczej zaś tym, którzy stamtąd wracają. Nie bez znaczenia są też długość pobytu w Chinach czy wykorzystywane środki transportu. Na marginesie warto zauważyć, że choć o roli transportu w podróżowaniu napisano wiele², książka Ewertowskiego dostarcza ciekawych obserwacji również w tym względzie, bo autorzy analizowanych relacji poruszali się nie tylko statkiem i koleją, lecz także motocyklem czy samolotem (obrazy Chin z podniebnej perspektywy pilota Witolda Urbanowicza są chyba najbardziej wymownym dowodem na znaczenie tych różnic).

Rozdział trzeci odchodzi od porządku przestrzennego. W tej części książki badacz pokazuje, jak podróżnicy opisywali najważniejsze elementy chińskiej kultury, architektury, sztuki i życia codziennego – przywołane zostały ciekawe obserwacje na temat ubrań i wyglądu mieszkańców Państwa Środka, urządzenia domostw, specyfiki ulic w chińskich miastach, świątyni i zabytków, lokalnych środków transportu, języka i pisma, rolnictwa, cmentarzy i grobowców, kuchni czy nawet zapachów i utrzymywania czystości. Dowiemy się stąd również, jakie były zapatrywania po-

² Zob. np. fundamentalną dla tego zagadnienia monografię W. Schivelbuscha *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* (München-Wien 1977) czy interesujące opracowania W. Tomasiaka (*Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wrocław 2007) oraz W. Forajtera („Krwawa droga” i „czarowna jazda”. *Z socjologii podróży w wieku XIX*. „Teksty Drugie” 2017, nr 6).

dróżników na problemy natury ogólnej, a więc jak przybylsze postrzegali kulturę tak odmienną od własnej i jak oceniali reprezentowane przez nią wartości.

Wiele kwestii poruszonych w rozdziałach analityczno-interpretacyjnych wykracza poza tematykę relacji polsko- czy serbsko-chińskich, przynosząc obserwacje istotne dla zrozumienia sposobu poznawania innych państw i kultur przez konkretnych autorów lub na temat podróżopisarstwa XIX czy XX wieku w ogóle. Przykładem mogą być interesujące refleksje o znaczeniu podróży, które w kontekście pobytu w Chinach czyni Milutin Velimirović. Serbski autor zwraca uwagę na różnicę między mapą, pustym schematem, a doświadczeniem realnego życia, napelniającym schemat autentyczną treścią. Spostrzeżenie to prowadzi do swoistego pojmowania wartości podróży, co zwłaszcza po doświadczeniu wieku XIX, kiedy owa praktyka nie tylko się demokratyzuje, ale też nabiera znamion swoistej mody czy nawet przymusu³, ma szczególne znaczenie. Przychodzą tu na myśl obserwacje Wincentego Lutosławskiego, który w *Wędrowkach iberyjskich* z 1909 roku, a zatem nie tak bardzo wyprzedzających przeżycia i refleksje Velimirovicia, przeciwstawiał wiedzę geograficzną wiedzy podróżniczej, upatrując w tej pierwszej, jego zdaniem przecenianej, wyłącznie znajomość nazw i symboli, niedających rzeczywistego dostępu do istoty określanych za ich pomocą miejsc⁴.

Jeszcze bardziej uniwersalny problem pojawia się w podrozdziale poświęconym temu, jak podróżnicy piszą o riksach – kontrowersyjnym środku transportu, napędzanym siłą mięśni innego człowieka. Badacz dowodzi, że stosunek autorów do tego aspektu lokalnej specyfiki zależał w dużej mierze od stopnia znajomości i zrozumienia Chin: im był on większy, tym mniej zastrzeżeń budziły riksze. Relacje takich podróżników jak Milan Jovanović czy Ilona Ralf Sues, unikających korzystania z riks ze względu na demokratyczne poglądy, najlepiej pokazują, jak ograniczone możliwości poznawcze daje przykładanie norm wyprowadzonych z jednej kultury do oceny fenomenów powstałych na gruncie kultury zupełnie odmiennej. To zasada uniwersalna, a jej funkcjonowanie nie jest ograniczone przestrzennie ani czasowo. Trudno powstrzymać się przed przywołaniem znakomitego opowiadania *Great America* Anandy Devi, współczesnej pisarki maurytyjskiej. Jego bohaterki, trzy amerykańskie turystki, które są przekonane, że „wszystko da się rozwiązać zrozumieniem i empatią”, i w trakcie każdej podróży gromadzą dowody na to, że „ich przekonania są słuszne, a wartość ich tolerancji niezbędna”, będąc w Indiach próbują uwolnić lokalnych lektarzy od niegodnej ich zdaniem formy pracy⁵. Z właściwą sobie ironią Devi prezentuje porażkę, do której prowadzi zderzenie niepojmujących się nawzajem kultur, oraz powierzchowność zachodniego współczucia, zastępującego autentyczne zrozumienie.

Ciekawy podrozdział poświęcony opisom chińskich kulinariów i obyczajów związanych z jedzeniem włącza się w silną we współczesnych relacjach z podróży skłonność do traktowania kuchni jako integralnego elementu kultury, dającego

³ Zob. E. Paczowska, *Przeciw podróży*. W zb.: *Podróż i literatura 1864–1914*. Red. E. Ihnatowicz. Warszawa 2008, s. 589.

⁴ W. Lutosławski, *Jak tanio podróżować?* 1. *Wędrowki iberyjskie*. Warszawa 1909, s. 11.

⁵ A. Devi, *Great America*. W: *Smutny ambasador. Nowele*. Przeł., oprac. K. Jarosz. Gdańsk-Katowice 2020, s. 37.

wtajemniczenie w jej najbardziej autentyczne aspekty. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że w przypadku kuchni tak epatującej odmiennością oraz często trudnymi do zaakceptowania – nie tyle dla europejskich żołądków, ile umysłów – potrawami i składnikami podkreślany przez badaczy walor przełamywania tabu, poznawania lokalnej specyfiki niejako od wewnątrz, musiał mieć szczególne znaczenie⁶. Interesujące wydają się różnicowane sądy podróżników, w których część rozsmakowała się w egzotycznej kuchni, część zaś przeciwnie. We wspomnianym podrozdziale dominują relacje z XX wieku, te wcześniejsze są zdecydowanie mniej liczne⁷. Szkoda, że nie pojawił się tu przykład Pawła Sapiehy. Wprawdzie – jak można się spodziewać po kimś, kto otaczał się europejskimi wygodami w nawet najbardziej egzotycznych okolicznościach, a obyczaje kulinarne Japończyków podsumował dosadnie: „na ziemi patyczkami świństewka się jadło”⁸ – opisy lokalnej kuchni nie stanowią istotnego elementu tej relacji, ale wzmianki, które się tam pojawiają, zasługują na uwagę. Warto przywołać np. fragment relacji z pobytu w Kantonie, gdzie Sapiaha szczegółowo opisuje produkty spożywcze oferowane przez – jak pisze nie bez ironii – „chińskiego Hawelkę”:

Na szubieniczkach żelaznych wiszą istotnie smacznie wyglądające, w rycynusie smażone i pieczone głowy świńskie i cielęce, nóżki, mózdzki, ogonki, kopytka; a między tym wszystkim na honorowym miejscu, aby dobrze go widać było, wisi za ogon głową na dół, jeszcze żywy, przebierający nóżkami ogromny szczur! *Obstąpi!* – nie chciałem bowiem w te opowiadania o przysmakach chińskich wierzyć. Teraz wierzę; tak ogromnego i tłustego szczura w moim życiu nie widziałem. Był to szczur tuczony⁹.

Fragment to bardzo znaczący. Zainteresowanie lokalną kuchnią idzie tutaj w parze z podkreśleniem inności i obcości kultury; w najlepszym razie budzi zdumienie, na pewno jednak nie chęć zakosztowania lokalnej specyfiki. Sapiaha może poinformować czytelnika, że szczury są miejscowym rarytasem, ale relacjonuje wyłącznie to, co wie i widzi, nie przekraczając granic kreślonych przez jego kulturę. Co ciekawe, nie tylko w przytoczonym fragmencie relacji widać, że kulinaria są sferą doświadczenia turystycznego, którą książe weryfikuje sam, opierając się na tym, co może zobaczyć lub czego – w przypadkach mniej drastycznych – może spróbować. Nie ogranicza się natomiast do cudzych opowieści, jak przy bardzo wielu relacjonowanych fenomenach, kiedy powoływanie się na opinie różnego rodzaju „autorytetów” stanowi wręcz znak rozpoznawczy jego narracji.

Warto byłoby się dowiedzieć, czy w relacjach z podróży do Chin występuje podobna tendencja co w relacjach z wypraw w inne miejsca, polegająca na tym, że dawniejsze relacje są podporządkowane zmysłowi wzroku, a zainteresowanie doświadczeniem świata za pomocą pozostałych zmysłów, zwłaszcza smaku, wzra-

⁶ Zob. A. Wierzchowicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*. Kraków 2008, s. 28.

⁷ Zob. też T. Ewertowski, *Wkrainie pateczek – reprezentacje kuchni chińskiej w podróżopisarstwie polskim i serbskim*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Slavica Wratislaviensia” t. 166 (2018). W artykule tym tendencja do preferowania XX stulecia jest jeszcze bardziej widoczna: autor analizuje siedem relacji, z których jedna pochodzi z 1894 roku, pozostałe natomiast reprezentują czasy późniejsze (najnowsza – z 1982 roku).

⁸ P. Sapiaha, *Podróż na wschód Azji 1888–1889*. Lwów 1899, s. 178.

⁹ *Ibidem*, s. 133.

sta dopiero w XX-wiecznych ujęciach. Unikanie opisów potraw daje się zauważyć w wielu XIX-wiecznych podróżach¹⁰. O tym, że uwzględnianie przyjemności lub nieprzyjemności podniebienia nie było obowiązkowym ani nawet popularnym elementem każdej relacji tego typu, doskonale świadczą portugalskie wspomnienia Adolfa Pawińskiego. Przywołując fragment książki angielskiego dyplomaty Oswalda Crawforda poświęcony charakterystyce potraw spożywanych przez niego w Bradze uznaje on jego pomysł za ciekawy, lecz również odrobinę dziwaczny. I choć w opisie kulinariów dostrzega pewien potencjał, a nawet sugeruje, że do charakterystyki kraju i narodu należy „nie tylko smak estetyczny, ale także smak powszedni, zwyczajny”¹¹, sam nie ulega pokusie opowiedzenia zainteresowanemu czytelnikowi o smakach Bragi, tłumacząc się, że z pamięci uleciały mu nazwy figurujące w spisach obiadowych. Ponieważ przykład Crawforda pokazywał zupełnie co innego (dobrze zaznajomiony z portugalską kulturą Anglik nie epatował wyliczaniem egzotycznych nazw, tylko podjął autentyczną próbę przybliżenia smaku i konsystencji lokalnych potraw), podane przez Pawińskiego wyjaśnienie brzmi mało przekonująco. Zasadnie można przypuszczać, że właściwym powodem decyzji o pominięciu kulinariów we wspomnieniach był jeszcze stosunkowo mało w tym czasie ugruntowany obyczaj smakowania lokalnych specjałów na równi z rozkoszowaniem się urokami odwiedzanych miejsc. Z analiz Ewertowskiego nie wynika, czy podobną ewolucję – wzrastające zainteresowanie smakowaniem, a nie tylko zwiedzaniem Chin – da się zauważyć w polskich i serbskich relacjach z podróży do Państwa Środka, czy też ekstremalna odmienność azjatyckiej kuchni od początku sprawiała, że ze wzmianek o niej nie sposób było zrezygnować. To jeden z fragmentów rozprawy, w których zacierające się ujęcie diachroniczne pozostawia czytelnika z uczuciem lekkiego niedosytu.

Wiele pojawiających się w książce uwag ma znaczenie dla zrozumienia piśmiennictwa prezentowanych autorów lub wzbogacenia wiedzy o nim, ponieważ nie odnoszą się one wyłącznie do relacji z podróży do Chin. Stanowi to istotny walor, jak już bowiem wspomniałam, często mowa o autorach, których wyprawy do egzotycznych miejsc były odnotowywane w literaturze przedmiotu, ale same relacje nie doczekały się dotąd wyczerpujących analiz. Jest tak choćby w przypadku Karola Lanckorońskiego i jego skłonności do budowania analogii między napotkanymi w podróży egzotycznymi fenomenami a miejscami i zjawiskami, które mogą być bliższe odbiorcy wychowanemu w europejskim kręgu kulturowym. Ta popularna w podróżopisarstwie strategia stanowi rys szczególnie charakterystyczny dla notatek Lanckorońskiego, a wynika chyba nie tylko z erudycji i znakomitej pamięci (jak słusznie zauważa autor), ale też z przekonania, że dla odbiorcy z zewnątrz zabytki obcej kultury często pozostają nieczytelne, gdyż nie przemawiają przez nie historie i postaci znane od dzieciństwa. Lanckoroński formułuje tę ciekawą tezę przy okazji zwiedzania zabytków japońskich (Ewertowski przywołuje ów cytat na s. 72

¹⁰ Słowa „podróż” używam tu na określenie gatunku. Zob. G. Kowalski, *Podróż/podróżopisarstwo*. Hasło w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*. Red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski. Warszawa-Toruń 2016, s. 273.

¹¹ A. Pawiński, *Portugalia. Listy z podróży*. Warszawa 1881, s. 241.

w nieco innym, choć również interesującym kontekście), niemniej wydaje się, że ma ona wymiar uniwersalny i w dużej mierze wpływa na osadzony w analogiach wschodnio-zachodnich sposób pisania polskiego arystokraty.

W przypadku książki uwzględniającej tak obszerny materiał nie uchodzi upominać się o drobne braki, zwłaszcza jeśli są one dyskusyjne. A jednak trudno, choćby nieśmiało, nie zapytać o Teodora Parnickiego, który w oczach polonisty jawi się jako najbardziej znaczący mieszkaniec Harbina. Pobyt w chińskim mieście, będącym zresztą dla autora *Muzy dalekich podróży* przede wszystkim miastem rosyjskim, w latach 1920–1928 odegrał istotną rolę w kształtowaniu się jego tożsamości¹². Pominięcie literackich obrazków z Chin, które wyszły spod pióra Parnickiego, można oczywiście uzasadnić merytorycznie. Niezwykle ciekawe egzotyczne reminiscencje pojawiają się głównie w powieściach i choć nie ma wątpliwości, iż opierają się one na wątkach autobiograficznych, zapewne trzeba się zgodzić, że zasada „osobistości prezentowanych doświadczeń”, deklarowana przez Ewertowskiego jako podstawowe kryterium selekcji materiału, w utworach tego typu może być na różne sposoby kwestionowana. Do wspomnień chińskich powraca jednak Parnicki również w cyklu wykładów zaprezentowanych na Uniwersytecie Warszawskim, a także we fragmentach pamiętników¹³. Nie jest to, oczywiście, typowy materiał podróżopisarski i zapewne – w porównaniu z analizowanymi w książce tekstami – nie stanowi też koniecznego uzupełnienia rozważań, ale ze względu na postać autora i jego miejsce w literaturze oraz kulturze polskiej sama wzmianka o jego obecności w Harbinie wydaje się potrzebna (opatrzona może być po prostu – uzasadnionym przyjętą w pracy metodą doboru materiału – komentarzem o niewłaściwym „chińskich” tekstów Parnickiego do korpusu lub ogólną informacją na temat wizerunku tego miasta, jaki wyłania się z twórczości pisarza). Szczegół ten warto podkreślić tym bardziej, że mentorem Parnickiego był Konstanty Symonolewicz, którego pisma stanowią istotny element korpusu analizowanego przez badacza.

Ponieważ każda, najdłuższa nawet podróż ma swój koniec, czas zmierzać do konkluzji. *Images of China in Polish and Serbian Travel Writings (1720–1949)* to znakomita, rzetelnie napisana książka, ukazująca zmieniający się wizerunek Chin w zróżnicowanych relacjach autorstwa polskich i serbskich podróżników, którym dane było odwiedzić Państwo Środka. Monografia imponująca rozmachem, wnikliwością analiz, bogatym kontekstem kulturowym, historycznym i realizmowym jest zarazem wciągającą opowieścią o egzotycznej kulturze i ludziach, którzy próbowali ją opisać. Ich fascynujące biografie i nierzadko wyraziste poglądy zdecydowały o tym, że odtwarzane przez Ewertowskiego wizerunki Chin nie składają się na spójny, naszkicowany kilkoma rysami obraz, tylko stanowią barwną mozaikę¹⁴, zbudowaną z poszczególnych zbliżeń, migawkowych ujęć, scen i pejzaży, które czasem budzą zachwyt, a czasem grozę.

¹² Zob. T. Markiewka, wstęp w: T. Parnicki, *Trzy minuty po trzeciej. Powieść egzotyczno-sensacyjna*. Wstęp, oprac. T. Markiewka. Warszawa 2015.

¹³ T. Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*. Warszawa 1980. – „Pamięć, władca [...] bezlitosny, wciąż i wciąż wskrzesza ponownie to, co minęło...” *Fragmenty wspomnień Teodora Parnickiego*. Odnalazł, oprac., do druku podał T. Markiewka. „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 2.

¹⁴ Tak zresztą zatytułował autor zakończenie książki: *Final Remarks – Chinese Mosaic* (s. 359).

Abstract

MAGDALENA BAK University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-9189-8850

A LONG JOURNEY THROUGH CHINA

The review discusses Tomasz Ewertowski's book *Images of China in Polish and Serbian Travel Writings (1720–1949)* from the year 2020. The study deserves the attention of Polish scholars since it offers a reliable presentation of the images of China that emerge from the accounts of Polish and Serbian travellers over centuries. Based on a large corpus of texts, brilliantly problematised, and cognitively valuable, the work might be especially noteworthy for travel writing studies specialists and literary and cultural studies researchers.

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 CXIV, 2023, z. 3, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2023.3.17

PIOTR M. PILARCZYK Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
ORCID: 0000-0003-0137-5827

KILKA UWAG HISTORYKA PRAWA O PIĘTNASTYM WYDANIU „PANA TADEUSZA” W SERII „BIBLIOTEKA NARODOWA”

Przed końcem 2022 r. ukazało się piętnaste wydanie *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza w ossolińskiej serii „Biblioteka Narodowa”. Odwołując się do frazeologii romantycznej, możemy to nazwać początkiem nowej epoki: dotychczasowe edycje, począwszy od r. 1925, wychodziły ze wstępem i w opracowaniu Stanisława Pignonia (od lat dziewięćdziesiątych również z aneksem Juliana Maślanki), obecna natomiast przygotowana została przez Alinę Kowalczykową, a pracę zmarłej badaczki uzupełnił Jerzy Fiećko¹. Wydanie piętnaste przynosi też nowy komentarz – i przede wszystkim do zawartych w nim zagadnień historycznych oraz prawnych chciałbym się odnieść. Ponieważ nie jestem literaturoznawcą, inne aspekty edycji pozostają poza polem moich kompetencji.

Nie wdając się w dyskusję o kształcie i zakresie objaśnień, przyjmuję za Konradem Górskim, że wszelki komentarz ma na celu udostępnienie czytelnikowi zawartego w tekście sensu i powinien być przystosowany do potrzeb odbiorcy². W wydaniu Kowalczykowej objaśnienia są zdecydowanie mniej rozbudowane niż w edycjach poprzednich. Autorka opracowania oraz wydawca chcieli w ten sposób uprzystępnić *Pana Tadeusza* szerokiemu gronu współczesnych odbiorców (s. CXXXIV, CXXXVI); zwięzłość przypisów na pewno ułatwia lekturę, bo nie trzeba się przedzierać przez erudycyjne rozważania, które dotąd nierzadko zajmowały więcej miejsca na stronie niż strofy Mickiewicza. Dziś czytelnik ma wybór – pozostać przy dotychczasowym wydaniu albo sięgnąć po nowe, pozbawione rozległych objaśnień. Oczywiście jest jednak coś, czego nie znajdziemy w podręcznikach edytorstwa: komentarz nie może podawać wiadomości nieprawdziwych, innymi słowy: nie może wprowadzać czytelnika w błąd. Z przykrością trzeba stwierdzić, że w nowym wydaniu nie udało się w pełni dotrzymać tej niepisanej zasady.

¹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*. Wyd. 15. Oprac. A. Kowalczykowa. Uzup. J. Fiećko. Wrocław 2022. BN I 83. Ostatni dodruk wydania czternastego – w opracowaniu S. Pignonia i z aneksem J. Maślanki – pochodzi również z 2022 roku.

² K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Warszawa 1975, s. 273.

Po pierwsze, występują tu błędy rzeczowe, do których zaliczyć należy rozmaite wzmianki o sądzie podkomorskim, stojące w sprzeczności nawet z tekstem utworu. We wstępie podano jeszcze poprawną informację, że spory graniczne były w gestii podkomorzego, choć nie wiadomo, dlaczego nazywany jest on „oficjelem królewskim” ani dlaczego miałyby doprowadzać do kompromisu (s. CXVI). W objaśnieniu dotyczącym sądów granicznych czytamy natomiast, że sprawy takie należały do sądów ziemskich, których skład został zresztą wyliczony (s. 12). Tymczasem sądy graniczne to, jak w poemacie, sądy podkomorskie, zasadniczo jednoosobowe³. Późniejsza organizacja sądów granicznych nie ma tu zastosowania; nawet jeśli akcja toczy się po wejściu w życie tych regulacji, słuszne jest przypuszczenie Stefana Breyera, że sprawa między Hrabia a Sędzią szła jeszcze starym trybem⁴.

Z podobną omyłką mamy do czynienia w przypisie do fragmentu, w którym Sędzia, obrażony na Hrabiego, mówi o sądzie arbitrów. Wydawca utożsamiał to z sądem granicznym (s. 229), ale sąd arbitrów był sądem polubownym, chodziło więc o ugodę pozasadową.

Wreszcie zaskakuje informacja o Antonim Tyzenhauzie, który określony został jako „podskarbi (czyli minister skarbu) litewski” (s. 239). Abstrahując od kwestii, czy podskarbiego można nazwać ministrem skarbu, Tyzenhauz był tylko podskarbin nadwornym litewskim, a ten urząd miał przez stulecia charakter czysto tytularny⁵. Gdyby pokusić się o obrazową analogię, można by stwierdzić, że podając potrawę, stolnik Horeszko był urzędnikiem służącym przy stole monarchy.

Czy uniwersał to orędzie do narodu, jak czytamy na s. 395? Pojęcie uniwersału jest oczywiście wieloznaczne i w słownikach znajdziemy kilka jego wyjaśnień. Niestety, wydawca wybrał akurat takie, które nie pasuje do treści utworu, w historii bowiem jeszcze nikt nie zwołał sejmu za pomocą orędzia.

Trudno też zrozumieć, dlaczego w komentarzach, np. na s. 220, 230, 306, ustawicznie mówi się o dawnym prawie polskim, skoro w Wielkim Księstwie Litewskim obowiązywało prawo litewskie.

Po drugie, w opracowaniu znajdujemy pewne nieścisłości i niezręczności. Czy podkomorzy to stanowisko, jak podano na s. 13? Oczywiście urząd można nazwać stanowiskiem, ale w przypadku dawnych urzędów ziemskich, wywodzących się z epoki przedrozbiorowej, brzmi to nieco dziwacznie. Chcąc zachować konsekwencję, powinniśmy pisać, że Hreczeha piastował stanowisko wojskiego, a Horeszko znajdował się na stanowisku stolnika.

Kolejna sprawa: na s. 26 wyjaśniono, że podczaszyc to godność, tymczasem

³ Zob. T. Ostrowski, *Prawo cywilne albo szczególne Narodu Polskiego*. T. 2. Warszawa 1784, s. 173–176.

⁴ S. Breyer, *Spór Horeszków z Soplicami. Studium z dziedziny problematyki prawnej „Pana Tadeusza”*. Warszawa 1955, s. 28. Gwoli uzupełnienia: wzmiankowana reforma objęto w 1810 r. gubernię wileńską, a na gubernię grodzieńską (w której skład wchodziła ziemia nowogródzka) rozciągnięto ją ukazem z 29 V 1811 – zob. *Postanowienie o rozgraniczeniu guberni litewsko-wileńskiej. Ukazem rządzącego Senatu 29 maja 1811 roku i do guberni litewsko-grodzieńskiej rozciągnięto*.

⁵ Zob. A. Rachuba, *Urzednicy nadworni Wielkiego Księstwa Litewskiego w latach 1569–1795. Struktura społeczna i drogi awansów*. W zb.: *Urzędy dworu monarchii dawnej Rzeczypospolitej i państw ościennych. Materiały sesji zorganizowanej przez Zamek Królewski na Wawelu, listopad 1993*. Red. A. Gąsiorowski, R. Skowron. Kraków 1996, s. 59–60.

urzędu czy funkcji podczaszycy nigdy nie było – bo czy syn w jakimkolwiek sposób partycypował w urzędzie rodzica? Ojcowski tytuł trudno nazywać godnością, sam Jacek Soplica („dygnitarskie progi / Za wysokie na Jacka podczaszycy nogi”, ks. X, w. 509–510) też musiałby być obdarzony taką godnością.

Nie rozumiem, dlaczego tekstowy rezydent francuski Ludwik Bignon nie mógł pozostać rezydentem francuskim (jak w opracowaniu Pigonia), tylko stał się „przedstawicielem Napoleona” (s. 228). Jeśli chodziło o ukłon w stronę mniej wprawionego czytelnika, dla którego ranga francuskiego dyplomaty może być niezrozumiała, chyba lepiej byłoby ją podać i objaśnić – zastosowana ucieczka od nazwy do wyrażenia bliskoznacznego jest trudna do obrony. Można oczywiście określić dzisiejszego ambasadora Rosji wysłannikiem Władimira Putina, z kolei dawnego francuskiego rezydenta przedstawicielem Napoleona, ale to nadmierne uproszczenie.

Idźmy dalej: na s. 220 pozwanego nazywa się oskarżonym, a przecież „oskarżony” to termin z zakresu postępowania karnego, trudno więc być np. oskarżonym o zwrot pożyczki. Nie wiadomo też, co za „moc” przywoływania oskarżonych na rozprawie miał woźny (s. LXXIV). Woźni nosili pozwy, woźny sądowy wywoływał zaś sprawy z rejestru, ale w żaden sposób nie mógł spowodować, aby oskarżony pojawił się na rozprawie. W tym miejscu również pomieszane zostały pojęcia oskarżonego i pozwanego.

Po trzecie wreszcie, niektóre objaśnienia to trudne do zakwalifikowania kurioza. Niełatwo zrozumieć, co miał na myśli edytor, pisząc, że oficjalną stolicą Wileńszczyzny był Petersburg, a nieoficjalną Wilno (s. 20). Chodzi o przynależność państwową? Czy kierując się taką zasadą, moglibyśmy twierdzić, że oficjalną stolicą Małopolski jest Warszawa, nieoficjalną zaś Kraków? I po co nam właściwie ta informacja, skoro rzecz dzieje się – co wynika także z objaśnień – na ziemi nowogródzkiej, nie na Wileńszczyźnie?

Tego rodzaju usterki wydają się konsekwencją zadziwiających nieporozumień, które znajdziemy we wstępie. Po jego lekturze można się zastanowić, jaka logika rządzi akcją utworu, jeśli „Sędzia otrzymał kawał gruntu Horeszków, razem ze stojącym na nim zamkiem” (s. LXXI). O co więc proces, po co kłótnie i zatargi, po co zajazd i po co zgoda? O co chodzi w poemacie od pierwszej do ostatniej księgi? I jak się to ma do treści, skoro czytamy:

Zamku żaden wzięść nie chciał, bo w szlacheckim stanie
Trudno było wyłożyć koszt na utrzymanie; [ks. I, w. 276–277]

Aż w końcu:

Dość, że Hrabia chciał zamku, właśnie i Sędziem
Przyszła nagle też chętką, nie wiadomo czemu. [ks. I, w. 284–285]

Czy są czytelnicy zdolni sobie wyobrazić, jak może nagle najść ochota, żeby posiadać coś, co od lat już się posiada?

Niestety, to nie jedyna pomyłka. Zaskakujących objaśnień, sprzecznych z treścią dzieła, jest więcej. Niektóre są podobnego kalibru co twierdzenie, że przy Sędzim osiadł Podkomorzy (s. LXXIV), choć przecież Wojski informuje, że zjechał on właśnie do Soplicowa z żoną i córkami (ks. I, w. 178). Nawet w dawnym sądownictwie byłoby nie do wyobrażenia, aby sprawę rozstrzygała osoba będąca domownikiem jednej ze stron! Albo czy „w czasie akcji *Pana Tadeusza*” istotnie „zatargi sąsiedzkie

czy rodzinne rozstrzygano prawem siły” (s. LXXIX)? Skoro podtytuł mówi: „Ostatni zajazd na Litwie”, można wątpić w taką tezę, pisanie zaś o randze (reliktowych) zajazdów w regulowaniu konfliktów (s. LXXIX) brzmi niedorzecznie. Zwłaszcza że zorganizowany przez Gerwazego napad można nazwać zajazdem zaledwie co do formy, bo nie co do treści: zajazd służył egzekucji wyroku, a tu wyrok miał dopiero zapaść.

Na marginesie chciałbym wskazać kilka usterek redakcyjnych. Na s. 18 wytłumaczono, co znaczy „chędogi”, choć słowo to pojawia się już na s. 5. Na s. 268 objaśniono odłacińskie „wiwant”, mimo że toast ten pada wcześniej, na s. 256. Natomiast czym jest „folwark”, dowiadujemy się zarówno na s. 6, jak i na s. 11. To oczywiste drobiazgi, ale jak sądzę, warto je poprawić.

W umieszczanym w najnowszych tomach „Biblioteki Narodowej” fragmencie deklaracji zaczerpniętym z jej pierwszych numerów czytamy, że seria ma przynosić „wzorowe wydania najcenniejszych utworów literatury polskiej i obcej w opracowaniu podającym wyniki najnowszej o nich wiedzy”. Do tego ideału warto dążyć. Pigoń miał okazję swoje opracowanie poprawiać i uzupełniać, Kowalczykowa takiej szansy niestety nie otrzymała. Chciałbym, żeby garść moich uwag pomogła doprowadzić nową edycję *Pana Tadeusza* do perfekcji.

