

teksty drugie

# teksty

D R U G I E

5  
2006

## Trwałe ślady „ja”

**Wolfgang ISEK**

Czym jest antropologia literatury?

**Tomasz KUNZ**

Miron Białoszewski i literatura  
jako forma istnienia

**Marek ZALESKI**

Białoszewski i cyfliczny

**Paul RICOEUR**

Zapomnienie i trwałość śladów

**Czesław MIŁOŚ**

Listy do Zosi i Jacekusa Brzozów

**Henryk MARKIEWICZ**

Czego nie rozumiem w „Rekwiem moralnym”

**Arent van NIEUKERKEN**

Quidam Norwida

5

[101]

2006

ISSN 1644-0113  
PL 8341 0447 0002

IBL PAN

**Dorota KRAWCZYŃSKA**

**6** Wstęp  
Palimpsesty i inskrypcje

**Wolfgang ISER**

**II** Szkice  
Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi  
Przeł. Anna Kowalcze-Pawlik

**Tomasz KUNZ**

**36** „Ja: pole do przepisu”. Miron Białoszewski, czyli literatura jako forma istnienia

**Marek ZALESKI**

**55** Białoszewski idylliczny

**Magdalena SIWIEC**

**69** Od podmiotu żeglującego do podmiotowości płynącej w lirykach Mickiewicza

**Marcin WOŁK**

**91** Roztrząsania i rozbiory  
Bibliograficzno-metodologiczne gawędy Henryka Markiewicza

**Jolanta BRACH-CZAINA**

**98** Pierwsza monografia Henryka Grynberga

**Agata STANKOWSKA**

**102** „Żywa śmierć”, czyli kłopoty ze skończonością

**Piotr MICHAŁOWSKI**

**109** Pustka wokół Ty, czyli ciemna strona wiersza

**Paul RICOEUR**

**II9** Prezentacje  
Zapomnienie i trwałość śladów  
Przeł. Janusz Margański

**Arent van NIEUKERKEN**

**136** Interpretacje  
Osobowość a anonimowość w „przypowieści” o „rzymskim bruku”

**Ireneusz PIEKARSKI**

**149** Zanim rozległy się „głosy w ciemności”. Albo o relacjach między tekstami jednego autora. Czyli tam i z powrotem

**Michał KACZMAREK**

**171** Narratologia pamięci. *Casus* Stanisława Vincenza

**Czesław MIŁOSZ i Janina MIŁOSZOWA**

**185** Świadectwa  
Listy niepublikowane.  
Listy do Zofii i Tadeusza Brezów, Kazimierza Wierzyńskiego i Antoniego Słonimskiego.  
Opracowała i do druku podała Alina Kowalczykowa

**Henryk MARKIEWICZ**

**205** Glosy  
Czego nie rozumiem w *Traktacie moralnym*?

**213** Noty o autorach

**Dorota KRAWCZYŃSKA**

**6** Palimpsests and inscriptions

**Wolfgang ISER**

**II** Essays  
What is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions  
Trans. Anna Kowalcze-Pawlik

**Tomasz KUNZ**

**36** "Me: a room to display things rewritten".  
Miron Białoszewski, or, literature as a form of existence

**Marek ZALESKI**

**55** Białoszewski: idyllic

**Magdalena SIWIEC**

**69** From a sailing subject to a flowing subjectivity in Adam Mickiewicz's lyrical poetry

**Marcin WOŁK**

**91** Discussions and analyses  
Henryk Markiewicz's bibliographical/methodological yarns

**Jolanta BRACH-CZAINA**

**98** The first monograph on Henryk Grynberg

**Agata STANKOWSKA**

**102** "Death alive", or, on problems with the Finite

**Piotr MICHAŁOWSKI**

**109** Emptiness around 'You', or, the dark side of a poem

**Paul RICOEUR**

**119** Presentations  
Oblivion and traces durable  
Trans. Janusz Margański

**Arent van NIEUKERKEN**

**136** Interpretations  
Personality and anonymity in a 'parable' about the Roman pavement

**Ireneusz PIEKARSKI**

**149** Before the 'Voices in the Dark' reverberated. Or, on relations between texts by a single author. Or, to and fro

**Michał KACZMAREK**

**171** The narratology of memory. The case of Stanisław Vincenz

**Czesław MIŁOSZ i Janina MIŁOSZOWA**

**185** Testimonies  
Czesław Miłosz's letters to Zofia and Tadeusz Breza, Kazimierz Wierzyński and Antoni Słonimski  
Oprac. Alina Kowalczykowa

**Henryk MARKIEWICZ**

**205** Glosses  
What is it that I don't understand of C. Miłosz's *Traktat moralny*?

**213** Authors' biographical notes

# Palimpsesty i inskrypcje

„Zapomnienie i wybaczenie, osobno lub razem, wyznaczają horyzont całego naszego dochodzenia. Osobno – na tyle, na ile jedno i drugie należy do odrębnej problematyki: w przypadku zapomnienia jest to problematyka pamięci i wierności względem przeszłości; w przypadku wybaczenia – kwestia winy i pogodzenia z przeszłością. Razem – na tyle, na ile szlaki obu pojęć przecinają się w miejscu nie będącym miejscem, a które najlepiej określa termin «horyzont»: horyzont pamięci zaspokojonej, a nawet szczęsnego zapomnienia”.

Słowa te pochodzą z przygotowywanej właśnie do druku książki Paula Ricoeura *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (Editions de Seuil, Paris 2000; polski przekład autorstwa J. Margańskiego, Wyd. Universitas, Kraków), której fragment prezentujemy w niniejszym numerze. Otwierają one część dzieła poświęconą ostatniemu ogniwu tytułowej triady pojęć – zapomnieniu – która, jako całość, stanowi kompozycję wszelkich możliwych (aktywnych i biernych) odniesień człowieka do przeszłości.

Jednak to właśnie zapomnienie, paradoksalnie, nie będąc prostym zaprzeczeniem pamiętania, staje się przedmiotem wystrzonej uwagi filozofa, bo – jak pisze – „problematyka z nim związana, okazuje się niezwykle ekspansywna, skoro zaspokojenie pamięci, na którym polega wybaczenie, stanowi bodaj ostatnie stadium w procesie zapominania”. I dodaje: „Zapomnienie jest [...] emblematycznym terminem kondycji historycznej [...], emblematem wrażliwości tej kondycji”. Zatem w zapomnieniu kulminują wszystkie treści składające się zarówno na proces pamiętania – w jego jednostkowym i ogólnym (społecznym) wymiarze – jak i uhistoryczniania pamięci. Ono też mogłoby stać się początkiem owego łańcucha pojęć, zgodnie z tym, co Ricoeur wypreparowuje z rozważań Heideggera o byciu i czasie, mianowicie, iż to zapomnienie umożliwia pamięć. Nie tylko zatem – tak postrzegane – nie jest atakiem na pamięć, nie tylko nie dowodzi jawnie jej zawodności i słabości. Owszem, stanowi konieczny element równowagi, warunek pamiętania, zatrzymywania i przechowywania wspomnień. Przeciwstawia się tym samym Ricoeur skrajnemu fantazmatowi pamięci, która nigdy niczego nie zapomina. Upostaciowaniem tego fantazmatu może być chociażby przywołana przez filozofa postać Borghesowskiego Funesa – człowieka, który pamiętał wszystko. Z jednej zatem strony uznaje Ricoeur pamięć za warunek ukonstytuowania się tożsamości osoby, możliwości rozpoznawania się w czasie przez nią samą i przez innych, z drugiej zaś, w pewnym sensie, nobilituje zapomnienie,

widząc w nim nie negatywność, rewers pamięci, lecz konieczność i błogosławieństwo dla „ja”. Można zatem rozpoznać w zapomnieniu (we wszelkich jego rodzajach i fazach) ukrytego bohatera opowieści o pamięci, i to bohatera pozytywnego. Podejrzanymi są tu raczej właśnie pamięć wraz z historią, stanowią bowiem pole (i narzędzie) dla nadużyć, muszą zatem być poddawane procedurom weryfikacji i reinterpretacji – te zaś są źródłem kolejnych zagrożeń. I tak bez końca.

Zapomnienie jest oddaleniem i – w konsekwencji – warunkiem odzyskania wspomnienia, ale też – jak to wyczytać można z przytoczonych na wstępie słów Ricoeura – sygnałem zaspokojenia pamięci: wybaczenia. W tym właśnie sensie pisze on o zapomnieniu szczęsnym – ars oblivionis, przywołując rozważania Haralda Weinricha na ten temat. (O książce Weinricha podejmującej kwestię zapomnienia: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessen* pisała A. Ubertowska w numerze 4/2005 „Tekstów Drugich”).

Zarazem jednak, i tego wymiaru zapomnienia nie da się pominąć, w jakimś sensie podważa ono wiarę w pamięć. To zaś ma dalsze, znaczące konsekwencje, bowiem: „Wiarogodność pamięci wiąże się z zagadką konstytutywną dla całej problematyki pamięci, mianowicie zagadką dialektyki obecności i nieobecności w kwestii reprezentacji przeszłości”.

Problematyka zapomnienia ingeruje w najbardziej krytyczny punkt tych zagadnień (obecności, nieobecności i dystansu), sytuując się na dokładnie przeciwstawnym biegunie względem „tego małego cudu pamięci szczęsnej, którą konstytuuje aktualne rozpoznanie przeszłego wspomnienia”. Pamięć jest bowiem teraźniejszością przeszłości. Historia zaś, kolejne ogniwu rozpatrywanego w przywoływanym dziele łańcucha pojęć, wprowadza wymiar krytyczny do naszego stosunku do przeszłości. Wyjaśnieniu idei historii jako instancji krytycznej służy Ricoeurowi pojęcie „mediacji narracji”, jako że pamięć i historia posługują się tym samym, językowym, medium narracji.

Powyższe zagadnienia, wraz z pojęciem śladu (odcisku, inskrypcji) wyznaczają, najogólniej rzecz ujmując, krąg tematyczny prezentowanych w niniejszym zeszycie materiałów.

Pytanie o narrację, językowy sposób porządkowania naszej wiedzy o sobie, werbalizowanie doświadczenia oraz możliwość (lub właśnie niemożliwość) jego przekazu stawia sobie jeden z bohaterów numeru – Miron Białoszewski. Jego deklarowana, pozornie naiwna, niewiara w język domaga się, według Tomasza Kunza, szczegółowszej uwagi. Owo

zastanowienie się Białoszewskiego nad językiem doprowadza bowiem do charakterystycznej autodefinicji, tytułowego „ja / pole do przepisu”, gdzie, jak pisze Kunz: „„przepisywanie» staje się podstawowym aktem egzystencjalnym, na którym opiera się definicja tożsamości”. Przepisywanie, tłumaczenie idem per idem, czy, jak u Ricoeura – rozróżniającego pomiędzy tożsamością idem a ipse – podstawienie bez straty semantycznej, zamiana tego samego na to samo. Może też, w świetle Ricoeurowskich ustaleń dotyczących śladów, ich zacierania (się), zachowywania i nakładania jednych na drugie – „napisywanie” raczej niż przepisywanie? Nakładanie się jednego tekstu na drugi? Śladu na ślad?

Motyw śladu wprowadza Ricoeur w tym momencie swych rozważań, w którym podejmuje się rozróżnienia pomiędzy dwiema wielkimi figurami zapomnienia: zapomnienia poprzez zatarcie śladów i zapomnienia w rezerwie. Zapomnienie pierwszego typu, składające się ku zapomnieniu definitywnemu, równoznaczne jest z uszkodzeniem materialnego śladu (pisma, czy śladu w korze mózgowej), zapomnienie w rezerwie zaś odnosi się do idei niezapomnianości, odwracalności, czyli utrzymywania śladu w archiwum pamięci. Typologia śladów, według której rozróżnia się ślad pisany, ślad psychiczny (wrażenie lub odbicie pozostawione przez wydarzenie/doświadczenie w psychice) i wreszcie zewnętrzny – korowy – ślad śladów psychicznych, otwiera szerokie pole do rozważań nad literaturą jako zapisem czy śladem doświadczenia właśnie. Temu tematowi – literatury jako sposobu komunikowania się ze światem zewnętrznym, porządkowania danych o nim i wreszcie zapisu ludzkiego doświadczenia, poświęcony jest szkic Wolfganga Isera. Badacz rozważa w nim kwestię związków antropologii z kulturą, a w dalszej perspektywie – sztuką i literaturą. Ta ostatnia umożliwia coś, czego nie da się uzyskać w inny sposób: „pozwała na czytanie kultury”. Zachodzi tu, podkreślane przez Isera, sprzężenie zwrotne pomiędzy kulturą, która jest warunkiem zaistnienia literatury a literaturą, która jest warunkiem zinterioryzowania czy zrozumienia kultury. W owej wzajemnej zależności, literatura „jako sublimacja – zdaje się prowadzić do przynajmniej chwilowej satysfakcji osiągniętej dzięki rozmaitym formom przedstawienia – która poprzez unikanie konfliktu odracza realne w nierealnym”. Literatura (jak i kultura w ogóle) jest zatem mediatorem pomiędzy człowiekiem a otaczającym go światem, włączając w to sferę nieprzedstawialnego i niepojmowalnego rozumowo. Mediuje również wewnątrz wszelkich społecznych układów, znosząc lub łagodząc konflikty pomiędzy tym, co w centrum danego układu a tym, co na jego obrzeżach. Pojawia się tu także pytanie o reprezentację, która, jak utrzymuje Iser, stanowi następstwo wyobrażeń estetycznych dotyczących nieosiągalnego obiektu – przedmiotu pożądanego.

Literatura jako sposób opisu i zarazem odczytania świata oraz kultura jako źródło i jednocześnie stawanie się, a w końcu punkt dojścia wszelkich ludzkich działań, samowydająca się struktura, są miejscem godzenia przeciwieństw, swego rodzaju przestrzenią inskrypcji.

Zagadnieniu inskrypcji, w znaczeniu (trwałego) śladu przeżycia/doświadczenia poświęcony jest prezentowany w tym numerze fragment rozważań Ricoeura nad zapomnieniem. Nakreślony w nim został obraz wspomnienia z jego swoistą ambiwalentnością: może ono powrócić tylko dlatego, że zostało utracone, może zostać odzyskane, bowiem jego obraz przetrwał. Zarazem Ricoeur, definiując inskrypcję jako „samoistne przetrwanie mne-

zyjnego śladu równoczesnego z pierwotnym doświadczeniem”, wprowadza zasadę ekwiwalentności wspomnienia i tego, co ono zawiera. Raz przeżyte doświadczenie powraca we wspomnieniu – jako realne doświadczenie i jako wspomnienie. Pamięć wydarzeń jest równoczesna z tym, co pamiętane. Ponownie pojawia się tu zatem kwestia reprezentacji, obrazu doświadczenia i czasu, który oddziela nas od wspomnianych wydarzeń. Powraca problem pamięci i jej związku z tożsamością: „stawanie się nie oznacza zasadniczo przejścia lecz trwanie pod znakiem pamięci”. [...] Poznanie zatem byłoby rozpoznaniem.

Intrygujące zdanie Ricoeura: „Zostawiamy wszystkie linearne narracje” pozwala, być może, inaczej spojrzeć na kwestię wewnętrznej dynamiki twórczości poszczególnych autorów, problem analizowany choćby w artykule Ireneusza Piekarskiego o Strykowski. Badacz podejmuje w nim zakrojone na szeroką skalę śledztwo, które ma doprowadzić go do źródeł twórczości autora Głosów w ciemności. W poszukiwaniu śladów rzeczywistego debiutu Juliana Strykowskiego, Piekarski przemierza drogę poprzez jego dzieła, tropiąc wędrujące motywy i ślady doświadczeń, formułując wciąż aktualne pytania o autorską sygnaturę, tożsamość w obrębie dzieła, tekst jako ślad realnej osoby i wreszcie – związki pomiędzy samymi tekstami. Tak analizowana twórczość może być zatem postrzegana jako swego rodzaju palimpsest, dzieło na dziele, tekst na tekście. Zadaniem badacza byłoby wtedy delikatne usuwanie warstw, aż do momentu, gdy ukaże się ów pierwszy ślad, od którego wszystko się zaczęło.

„Każy początek – zauważa Ricoeur – traktowany w swojej zapoczątkowującej sile okazuje się nieredukowalny do początków datowanych i jako taki uczestniczy w procesie fundamentalnego zapomnienia”. Zmiana perspektywy jest zatem zmianą interpretacji. Wędrowne wątki i motywy wcale więc, być może, nie domagają się chronologicznego uporządkowania. Zaś w poszukiwaniach (śladów) podmiotu, wizja podmiotowości płynącej byłaby tu najbardziej adekwatna, pod warunkiem, że nie będzie się określać kierunku owego ruchu. Wszak zapomnienie – ukryty bohater opowieści o pamięci – tworzy wyrwę w linearnej, podporządkowanej rygorowi chronologii, narracji.

Systematyczność sprawozdania – jak pisała niegdyś Barbara Skarga omawiając kwestię autonarracji – jest wrogiem prawdy we własnej historii „ja”. Język, ze względu na swą niedoskonałość może być przyczyną konfliktu – narusza bowiem prawdę pamięci, jednocześnie pozwalając ją utrwalić. Historia „ja” zatem może okazać się mitem, lecz przecież nikt nie udowodnił – jak słusznie zauważa Skarga i o czym przekonuje nas literatura, także ta o znamionach autobiograficznej – że „ja” musi budować się na prawdzie.

**Dorota KRAWCZYŃSKA**

## Tomasz KUNZ

„Ja: pole do przepisu”.

*Miron Białoszewski, czyli literatura jako forma istnienia*

Pod datą 12 stycznia 1911 roku Franz Kafka zanotował w swoich *Dziennikach*:

Nie napisałem o sobie wiele w tych dniach, a to po części z lenistwa [...], po części jednak z obawy, by nie zdradzić mego odczucia samego siebie. Obawa ta jest uzasadniona, gdyż wszelkie samopoznanie wolno ostatecznie utrwalić na piśmie tylko wtedy, gdyby mogło się to dokonać w najdoskonalszej pełni [...] oraz w całkowitej zgodzie z prawdą. Bo jeśli tak się nie dzieje – a ja w każdym razie nie jestem do tego zdolny – wówczas rzecz napisana zgodnie z własnym zamysłem i z przemocą rzeczy zapisanej zastępuje to, co odczuwa się jedynie ogólnie, tylko w ten sposób, że właściwe uczucie znika, a bezwartościowość zapisków poznajemy zbyt późno.<sup>1</sup>

Przytoczony fragment jest przykładem klasycznego modernistycznego toposu, który mówi o deformującym charakterze każdej symbolicznej reprezentacji „ja”, o niemożności adekwatnej i satysfakcjonującej autoprezentacji, o nieosiągalności pełnej i niezafałszowanej autoekspresji. Przywołuje on motyw wyobcowującego języka, motyw, który leży między innymi u podstaw nowoczesnej koncepcji podmiotu literackiego jako zdepersonalizowanej instancji nadawczej – podmiotu językowej świadomości. Topos ten głosi: prawda o człowieku zdeponowana jest gdzieś w jego wnętrzu i ma zasadniczo charakter prewerbalny, to znaczy jest uprzednia wobec wszelkiego aktu wyrażania. Jej obecność ma charakter źródłowy i daje się doświadczyć w sposób intuicyjny, drogą bezpośredniego wglądu – stąd wyrażona przez Kafkę w pierwszym zdaniu obawa przed dokonaniem „zdrady na samym sobie”. Akt wyrażania, akt autoekspresji jest próbą wydobywania na powierzchnię

<sup>1/</sup> F. Kafka *Dzienniki 1910-1923 (Część pierwsza)*, przeł. J. Werter, Puls, Londyn 1993, s. 37.

## Kunz „Ja: pole do przepisu”

owej głębinowej prawdy, próbą obarczoną ryzykiem zafałszowania. Obecność „ja” głębinowego, poświadczona przez „odczucie samego siebie”, jest bardziej pierwotna od aktu intelektualnego, którego celem jest „symboliczne utrwalenie w piśmie” owego „ja” – ukazanie go „w najdoskonalszej pełni” i „w całkowitej zgodzie z prawdą”. Mamy tu zatem do czynienia z dwoma wymogami typowymi dla tradycyjnej teorii reprezentacji: z wymogiem kompletności i adekwatności. W razie ich niespełnienia „rzecz napisana” wyobcowuje się i w sposób nieuprawniony („zgodnie z w ł a s n y m zamysłem”) „przemocą” zastępuje adekwatny wizerunek bezwartościowym falsyfikatem.

Z analizowanego fragmentu wyciągnąć można jeszcze jeden wniosek. Otóż samopoznanie nie dokonuje się poprzez akt pisanie; samopoznanie ma charakter zinterioryzowany, a „utrwalanie na piśmie” jest tylko próbą ujawnienia, intersubiektywizacji indywidualnego doświadczenia, przełożenia go na kategorie „społecznego wypowiedzenia”<sup>2</sup> – próbą niebezpieczną, bo obarczoną ryzykiem alienacji i deformacji.

Tak radykalne stanowisko nie byłoby jednak z pewnością reprezentatywne dla nowoczesnej historii literackiej autoekspresji, gdyż niwelowałoby całkowicie jej walor poznawczy (klóciłoby się zresztą także z wyrażanymi gdzie indziej poglądami samego Kafki na rolę i funkcję literatury)<sup>3</sup>. Kwestią zasadniczą jest tu forma obecności owego intuicyjnie, w sposób „ogólny” doświadczanego „ja”. Jak pisze Ryszard Nycz: „Wyrażanie, pojęte jako ujawnianie czegoś w danym medium, nie musi bowiem zakładać z konieczności uprzedniego ukształtowania rzeczy wyrażonej; przeciwnie, można słusznie uznać, iż wyrażanie bywa zarazem formowaniem czegoś, co chaotyczne lub jedynie częściowo określone”<sup>4</sup>. Innymi słowy, wy-

<sup>2/</sup> S. Brzozowski *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Księgarnia Polska W. Połonieckiego, Lwów 1910, s. 338. Określenie to przywołuję za R. Nyczem. Zob. tegoż *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, w: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, FNP-Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 56.

<sup>3/</sup> Stanowisko to, któremu Kafka dawał wielokrotnie wyraz m.in. w swoich zapiskach dziennikowych wyraził dobitnie Zbigniew Bieńkowski w przedmowie do polskiego wydania *Dzienników*. „Kafka wyznacza literaturze misję specjalną w stosunku do samego siebie. Literatura ma być więc dla niego instrumentem świadomości, który ma umożliwić mu określenie siebie, poznanie siebie, wyłonienie się z nicości, z nieświadomości, tej nocy świata, a więc istnienie. Literatura jest więc dlań aktem twórczym i aktem stworzenia jednocześnie, a on sam i stwórcą, i światem stwarzanym. Literatura daje mu dopiero poczucie istnienia, ona go uświadamia i uwarściwia na niego samego. Bez niej był nocą, nicością. Dopiero przed kartką papieru otwierały mu się myśli, formowały wzruszenia, zdobywał świadomość siebie, swojego miejsca w świecie” (Z. Bieńkowski *Nad dziennikiem Kafki*, w: F. Kafka, *Dzienniki 1910-1923*), przeł. J. Werter, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. VIII).

<sup>4/</sup> R. Nycz *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż *Język modernizmu...*, s. 95.



daje się, że tak rozumiana symboliczna autoekspresja zakłada zawsze jakiś rodzaj metafizycznej obecności podmiotowej tożsamości, jako istniejącej uprzednio (czy to w postaci statycznej i substancjalnej czy też dynamicznej i funkcjonalnej – obu przypadkom odpowiadają, jak się zdaje, różne sposoby traktowania aktu ekspresji językowej, odpowiednio: jako zamkniętego i obliczonego na efekt w postaci spójnego i skończonego wytworu oraz jako otwartego i procesualnego, zawsze niedopełnionego i fragmentarycznego). W pierwszym przypadku przedmiotem wyrażania jest rzecz już uprzednio ukształtowana i dana w postaci źródłowego doświadczenia, w drugim dąży się do wyrażenia tego, co nieznane, bezkształtne i co urzeczywistnia się dopiero poprzez akt językowej (symbolicznej) ekspresji. W pierwszym przypadku ujawnia się to, co niezmiennie, trwale i prawdziwie obecne, w drugim to, co „nie miało określonego kształtu ani jasnego ukierunkowania przed swym wyartykułowaniem”<sup>5</sup>. W jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z ujawnianiem się czegoś, co istniało, tyle że w formie mocnej lub słabej ontologicznej obecności. W pierwszym czekało w postaci gotowej na adekwatną formę wyjawienia i utrwalenia w słowach, w drugim, istniejąc w sposób nieuświadomiony dla podmiotu, domagało się ujawnienia w rewelatorskim i kreacyjnym zarazem medium języka, który wydobywał ową treść ze stanu bezkształtu i semantycznej nieokreśloności. Za każdym razem ekspresja symboliczna służy dotarciu do czegoś uprzednio obecnego (choć, jak powiadam, są to całkowicie odmienne formy obecności). Można by rzec, że w obu przypadkach akt ekspresji podporządkowany jest imperatywowi utrwalenia w języku „prawdy” o „ja” – jako wewnętrznej, niezmiennej naturze podmiotu lub jako bycie płynnym, formatywnym i pozbawionym trwałej istoty. W obu przypadkach tekst miał być swoistym ekranem, na którym wyświetli się prawda samopoznania – dlatego wszelkie niepowodzenia i rozczarowania stawały się źródłem oskarżeń kierowanych pod adresem języka jako zawodnego i wyobcowującego medium. Oskarżenia te byłyby bezpodstawne, gdyby nie wiara w faktyczną obecność tożsamościowej treści, która domaga się wyrażenia czy to w formie adekwatnej reprezentacji, czy też w postaci aktu rewelatorskiego, gdy jak powiada Miłosz, „powstaje z nas rzecz, o której nie wiedzieliśmy, że w nas jest”<sup>6</sup>.

Radykalnym przeciwieństwem takiej wizji podmiotu oraz pojmowania aktu twórczego byłaby dopiero rezygnacja z jednego z elementów owej niewzruszonej symbolicznej triady „ja-głębinowe” – „ja-sprawcze” – „ja-tekstowe”<sup>7</sup>. Tym elementem, którego należałoby się pozbyć, jest oczywiście „ja-głębinowe”, będące od po-

<sup>5/</sup> Tamże, s. 96.

<sup>6/</sup> Cz. Miłosz *Ars poetica?*, w: tegoż *Wiersze*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 174.

<sup>7/</sup> R. Nycz (*Tropy „ja”...*, s. 93), pisząc o symbolicznych konwencjach autoprezentacji, zauważył: „«ja» tekstowe stawało się symboliczną ewokacją twórczego podmiotu; nie realnego sprawcy jednak, lecz głębokiej, nie uświadomionej o sobowości twórczej” (podkreśl. moje – T.K.).

czątku bytem presuponowanym, postulowanym, empirycznie niesprawdzalnym. Konsekwencją tego faktu byłoby sprowadzenie relacji triadycznej do relacji diadycznej „ja-sprawcze” – „ja-tekstowe”, gdzie tekst (ekspresja językowa) nie służy ani odzwierciedlaniu, ani uobecnianiu ukrytej prawdy tożsamościowej, bowiem nic takiego nie istnieje. Ja tekstowe nie musi niczego odsłaniać, odkrywać ani adekwatnie wyrażać. Tekst staje się możliwością, często jedyną, stworzenia własnego „ja”, które poza tekstem nie istnieje. „Ja” musi się dopiero napisać, nie może więc pełnić roli służebnej wobec czegoś, co miałoby istnieć uprzednio w świecie pozatekstowym. To właśnie tekst staje się przestrzenią konieczną do zaistnienia „ja”, które w konsekwencji nabiera charakteru empiryczno-tekstowego, gdyż relacja między „ja-empirycznym” a „ja-tekstowym” przestaje być alienującym i depersonalizującym chiazmatycznym odzwierciedleniem dwoistości „ja-głębokiego” i „ja-powierzchniowego”.

„Ja-empiryczne” (realne) nie zajmowało się sobą, gdyż prawdy o sobie szukało zawsze w sferze idealistycznych wyobrażeń na temat własnej istoty. „Ja-tekstowe” miało odzwierciedlać tę ukrytą istotę. W efekcie tekst wyobcowywał się w dwójnasób: „ja-empiryczne” było nie usatysfakcjonowane swoim symbolicznym obrazem, ponieważ w językowym przedstawieniu na próżno doszukiwało się rysów pochodzących z innego (wyobrazeniowego) porządku, a nie utożsamiając się z sobą-empirycznym, nie mogło także traktować tekstu jako swego tożsamościowego przedłużenia czy językowej manifestacji. Dlatego właśnie Kafka ze zdumieniem przypatruje się swoim palcom. Jak słusznie komentuje Michał Paweł Markowski, „dla Kafki własne ciało jest – podobnie jak tekst – czymś obcym, nie-własnym, czymś czemu można przyglądać się ze zdziwieniem”<sup>8</sup>. Zdumienie własną cielesnością wynika z niemożności identyfikacji z czymś, co wydaje się obce prawdziwej istocie „ja”. I właśnie tę istotę próbował Kafka bezskutecznie wydobyć z ukrycia, nieczym Teresa, bohaterka *Niežnośnej lekkości bytu*, która stając przed lustrem, usiłuje „zobaczyć na powierzchni własnej twarzy duszę, «armię, która wybiega spod pokładu»”<sup>9</sup>, aby zaświadczyć o jej indywidualności i niepowtarzalności, wyrwać ją z piekła uprzedmiotawiającej cielesności.

Kiedy relacja „ja-empiryczne” – „ja-tekstowe” zostaje pozbawiona owego trzeciego elementu („ja-wyobrazeniowego”), pisanie przestaje pełnić funkcję służebną wobec aktu samopoznawczej introspekcji i zyskuje wymiar pragmatyczny. Człowiek nie szuka już w pisaniu prawdy o sobie, dlatego język przestaje być narzędziem alienacji. Zamiast tego staje się sprzymierzeńcem, gdyż dzięki niemu człowiek może się organizować, nadawać sens swojej egzystencji...

Alienacyjna przemoc językowej ekspresji miała oczywiście także drugi, nie mniej istotny wymiar – znajdowała ona mianowicie swoje dopełnienie w utyskiwaniach nad brakiem przyległości słowa i rzeczy, nieadekwatnością porządku wy-

<sup>8/</sup> M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 274.

<sup>9/</sup> M. Kundera *Niežnośna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, PIW, Warszawa 2005, s. 36-37.

słowienia i porządku istnienia, odsłaniających „Janusowe oblicze” władzy języka, która „odcina podmiot od kontaktu z wewnętrzną i zewnętrzną rzeczywistością”<sup>10</sup>. Topos języka jako niedoskonałego i zawodnego narzędzia „dosięgania” rzeczywistości obecny jest także w twórczości Mirona Białoszewskiego i to w bodaj najbardziej klasycznym wcieleniu, którego zamierzona naiwność musi skłaniać do zastanowienia.

We wczesnym wierszu z *Obrotów rzeczy* Białoszewski wyznaje z rezygnacją „nie umiem pisać” (*Nie umiem pisać*; ORz, s. 111)<sup>11</sup>, w innym akt wyrażania rozłazi się jak stary kalosz, a język to „kurtyzana / w sztucznych perłach zębów” (*Jakby się tu wyjęczyć*; ORz, s. 168). W *Dobrze mi tam było?* z tomu *Rozkurz*, przyznając się do niemożności opisu szumu drzewa, poeta stwierdza, jakby przeprasza: „ja naprawdę uwierzyłem / że to do przełożenia” (R, s. 190). W \*\*\**jak to powiedzieć z Oho* próbuje oddać w języku istotę pewnego zjawiska społecznego, ale zwodzony raz po raz na manowce przez mechanizm językowych asocjacji i mimowolnych semantycznych rozgałęzień wyznaje z rezygnacją: „To się nie da przepisać / z faktyczności / na wyrażalność” (O, s. 120). I właśnie tym dwóm ostatnim wierszom chciałbym się przyjrzeć nieco uważniej:

#### Dobrze mi tam było?

Drzewo tam zostało.

Stało?

Różnie.

Szumi tak:

– prze

– nie prze

czy jakoś

ja naprawdę uwierzyłem

że to do przełożenia.

(R, s. 190)

Przedmiotem wiersza jest nieudana próba opisu szumu drzewa, zjawiska dźwiękowego, które nie znajduje swojego odpowiednika w strukturze ludzkiego języka. Barierą, która odizolowuje od pierwotnego akustycznego doświadczenia, jest nie tylko dystans czasowy i przestrzenny oraz wywołane nim kłopoty z odtworzeniem doznań (podmiot nie jest wszak pewien nawet swojego ówczesnego samopoczucia). Zasadniczy problem polega na tym, że drzewo zostało nie tylko w innym miej-

scu, ale przede wszystkim „tam”, po stronie rzeczywistości. W dodatku status bytowy samego drzewa jest, jak to często bywa u Białoszewskiego, niepewny i wątpliwy (w tym przypadku sprowadzony właściwie tylko do aspektu dźwiękowego). „Realne drzewo właściwie nawet nie stoi, gdyż porusza nim wywołujący szum wiatr” – zauważa trafnie, komentując ów wiersz, Joanna Grądział<sup>12</sup>. To, co trwałe i pewne, sprowadzone zostaje wyłącznie do warstwy akustycznej – co potwierdza zmiana czasu gramatycznego z przeszłego na teraźniejszy, towarzysząca próbie wyrażenia owego naturalnego dźwięku w języku.

Co ciekawe, w wierszu *Nie umiem pisać* poczucie zamknięcia w języku („któreśdy wyjść ze słowa?” – pytał tam Białoszewski) wywołane jest, jak się wydaje, ontologiczną obcością rzeczy, które milczą, nie komunikują się, pozostają obojętne na próby nawiązania z nimi kontaktu. Rzecz jest tu bytem-w-sobie (*L'Etre en-soi*) i jako taka pozostaje niedostępna naszemu poznaniu. Poznanie ma bowiem charakter relacyjny, dokonuje się poprzez wzajemne komunikacyjne odniesienia, dlatego właśnie płaszczyzna akustyczna w naturalny sposób pozostaje dla Białoszewskiego potencjalną przestrzenią przełamывania obcości, przestrzenią spotkania i komunikacji, a słuch zmysłem szczególnie uprzywilejowanym<sup>13</sup>. Drzewo w *Nie umiem pisać* to „drzewo z zimna i struktury kryształu”, niedostępne, bo „nierozgadane”, niepoznawalne i obce właśnie dlatego, że „nie szumi”. Realne egzemplarze pojęć: sweter, śnieg i drzewo milczą wyniosłe, dlatego znajdują odzwierciedlenie jedynie w konwencjonalnym obrazie akustycznym. Nie chodzi tu zatem o adekwatne nazywanie rzeczy w języku, ale o przełamanie ich ontologicznej obcości. Wiemy już zatem, dlaczego Białoszewskiemu zależy bardziej na opisie s z u m u drzewa niż samego drzewa – warstwa brzmieniowa potraktowana tu zostaje jako jedyna możliwa płaszczyzna spotkania, przyległości obu „języków”<sup>14</sup>.

Optymistyczna i pełna wiary w osiągalność celu próba oddania szumu drzewa w języku okazuje się jednak dość konfundująca. Na dobrą sprawę bowiem w grę wchodziłyby tu dwie możliwości: albo próba opisowego oddania walorów brzmieniowych za pomocą metaforyzującej deskrypcji lub peryfrazy, albo sięgnięcie po onomatopieję – w tym wypadku spodziewalibyśmy się w sposób naturalny wystąpienia spółgłoski szczelinowej „sz”. Tymczasem pojawia się tu, niedostatecznie z fonologicznego punktu widzenia uzasadniona sekwencja głoskowa *pše*, zawierają-

<sup>10/</sup> R. Nycz *Język modernizmu...*, s. 59.

<sup>11/</sup> Cytaty z utworów Mirona Białoszewskiego lokalizuję bezpośrednio w tekście, posługując się następującymi skrótami: ORz – *Obroty rzeczy*, *Rachunek zachciankowy*, *Mylne wzruszenia*, *Było i było*. *Utwory zebrane*, t. 1, PIW, Warszawa 1987; SzZC – *Szumy, zlepy, ciągi*. *Utwory zebrane*, t. 5, PIW, Warszawa 1989; R – *Rozkurz*. *Utwory zebrane*, t. 8, PIW, Warszawa 1998; O – *Oho i inne wiersze*. *Utwory zebrane*, t. 10, PIW, Warszawa 2000.

<sup>12/</sup> J. Grądział *Miron Białoszewski. „Prawo smaku rzeczy nieobecnych”*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998, s. 270.

<sup>13/</sup> O fonematycznym nacechowaniu utworów Białoszewskiego zob. m.in. K. Rutkowski *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 138-142.

<sup>14/</sup> Kiedy Białoszewski chce porozumieć się z „faktycznością”, próbuje skłonić ją do wydania dźwięku, sprowokować ją do tego, by się odezwała, choćby miało to być tylko nieartykułowane chrząknięcie albo pojedyncza głoska zastępująca komunikację (por. *Faktyczność...*; O, s. 87-88 i *Faktyczność...*; O, s. 127).



ca wprawdzie głoskę szczelinową, ale odbierana przede wszystkim jako semantycznie nacechowany prefiks, a nie wyrażenie dźwiękonaśladowcze. Już w następnym wersie Białoszewski zaprzecza zresztą adekwatności jego użycia („nie prze”), a w kolejnym unieważnia w ogóle całą próbę, przyznając się do własnej niekompetencji.

Nie ukrywam, że intryguje mnie nadzwyczaj ów prefiks, którego walory semantyczne objawiają się, jak to często bywa w wierszach Białoszewskiego, poprzez oscylację zrealizowanych w wierszu i czysto potencjalnych aplikacji. Wspomniany przedrostek – użyty przy próbie językowego oddania szumu drzewa – pojawia się bowiem jawnie w ostatnim, kluczowym dla całego wiersza słowie „prze-łożenie” oraz domyślnie w wersie trzecim jako fakultatywna realizacja czasownikowa „prze-stało”, odnosząca się wówczas do zawartego w pierwszym wersie pytania o samopoczucie podmiotu. Wówczas „stało” z trzeciego wersu byłoby nie tylko morfologicznym echem słowa „zostało” z poprzedniego, ale także semantycznym dopełnieniem informacji z pierwszego wersu, informacji dotyczącej samopoczucia podmiotu (opatrzonej zresztą także znakiem zapytania, podkreślającym zasadniczą niepewność cechującą cały ów ciąg konstatacji i wyrażany także przez takie określenia jak „różnie” i „jakoś”). O co w tym wszystkim chodzi? Myślę, że przede wszystkim o dowartościowanie semantyczne prefiksu „prze”, który nieoczekiwanie i jakby mocą skojarzeniowego automatyzmu wszedł tu w nietypową i niewłaściwą dla siebie rolę onomatopei. Automatyzm ów byłby z kolei konsekwencją przyjęcia idei przekładu, która opiera się na poszukiwaniu ekwiwalencji między odrębnymi porządkami semiotycznymi. Zasada ta mówi o konieczności odnalezienia adekwatnych i równoważnych odpowiedników (w tym przypadku brzmieniowych), ekwiwalentów będących izomorficzną reprezentacją innojęzycznego pierwowzoru<sup>15</sup>.

Prefiks „prze” próbuje zatem nieudolnie pełnić funkcję takiego ekwiwalentu, wskazując na źródło swojego pochodzenia („prze-łożenie”), a pośrednio, poprzez nie, na koncepcję przekładu jako ekwiwalentyzacji. W koncepcji tej, jak pisze Edward Balcerzan, „przekład jest ekwiwalentem oryginału, a ekwiwalent równa się substytucji, czyli wymianie składników obcojęzycznego pierwowzoru na składniki równoważne”<sup>16</sup>.

<sup>15/</sup> Na temat pojęcia ekwiwalencji (ekwiwalentu) w odniesieniu do teorii przekładu zob. *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440-1974. Antologia*, red., wyb., wstęp i kom. E. Balcerzan, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1977, s. 5-25; J. Pieńkos *Przekład i tłumacz we współczesnym świecie. Aspekty lingwistyczne i pozalingwistyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 87; M. Krysztofiak *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 33-35.

<sup>16/</sup> E. Balcerzan *Czym jest nieprzekładalność – faktem praktyki translatorskiej czy zmyśleniem teoretyków?*, w: *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*, red. P. Fast, Śląsk, Katowice 1998, s. 67.

W drugim z przywołanych tutaj wierszy, \*\*\**jak to powiedzieć* z tomu *Oho*, mamy do czynienia z zapisem kolejnego fiaska językowej reprezentacji. Tym razem przedmiotem opisu jest naród. Trzykrotne próby uchwycenia istoty opisywanego zjawiska, w których imiesłowowe neologizmy uruchamiają trzy różne strategie deskrypcyjne: asocjacyjną (poprzez nagromadzenie językowych skojarzeń niczym w psychologicznym teście skojarzeń), *quasi*-etymologiczną (poprzez wyodrębnienie fałszywego rdzenia) i metaforyczną (poprzez wprowadzenie analogii „naród jak liść”, której podstawą jest językowe skojarzenie oparte na wieloznaczności słowa „nerw” – „zdenerwowany”, „unerwiony” oraz na jego przenośnym znaczeniu jako „drygu”, „predyspozycji” do czegoś – stąd „kunszt [...] rośnięcia”). Ta finezyjna konstrukcja językowa skwitowana jednak zostaje przez Białoszewskiego pełną rezygnacją konstatacją: „Tego się nie da przepisać / z faktyczności / na wyrażalność”. Sytuacja wydaje się więc kopią tej, z którą mieliśmy już do czynienia w poprzednio analizowanym utworze. Różna jest jednak nazwa aktu, który mimo autorskich starań zakończył się niepowodzeniem. W pierwszym przypadku było to „prze-kładanie” w drugim „prze-pisywanie”. Istotnie, nie da się prze-pisać „faktycznego”, „realnego” na „wyrażalne”, „symboliczne”, jeśli rozumieć przez to prze-pisanie z jednego porządku na drugi, a więc taką adekwatnościową reprezentację, z jaką mieliśmy do czynienia w przypadku przekładu. Być może jednak należy inaczej rozumieć owo prze-pisywanie. Być może należy odejść od idei „ekwiwalentnej substytucji”, a więc „przekładania” czy „przenoszenia” z porządku A na porządek B, i przyjąć koncepcję prze-pisywania jako różnicującego powtórzenia poza nieprzezwycięzalnym, jak mogłoby się wydawać, dualizmem faktycznego i symbolicznego: oryginalnego pierwowzoru i jego wtórnej reprezentacji<sup>17</sup>.

W ten oto sposób przechodzimy do wątku tożsamościowego, do którego powyższe uwagi stanowiły jedynie niezbędne wprowadzenie.

W ostatnim przygotowanym do druku przez poetę tomie poezji *Oho* znajdziemy krótki i wielce intrygujący wiersz bez tytułu zawierający enigmatyczną tożsamościową autodefinicję:

bez ludzi  
tylko ja  
pole do przepisu  
(O, s. 189)

„Ja” definiuje się tutaj za pomocą dwóch pojęć: „przepisu” oraz „pola”. „Przepis”, „przepisywanie” staje się podstawowym aktem egzystencjalnym, na którym opiera się definicja tożsamości. Powiedzieliśmy przed chwilą, czym owo przepisy-

<sup>17/</sup> W koncepcji takiej, jak pisze Tadeusz Rachwał, „język prymarny [...] zawsze pozostaje w sferze nieczytelności, w sferze pra-, czy też przed-znaczenia, stanowi pewną «nicość», która zyskuje „możliwość istnienia jedynie w powtórzeniu” (T. Rachwał *Błaganie o początek, czyli teoria pewnej nicości translatologicznej*, w: *Przekład artystyczny...*, s. 7).

wanie nie jest. Aby wyjaśnić, czym jest i w jaki sposób można stać się polem do takiego przepisu, musimy wrócić do zarysowanej na wstępie koncepcji egzystencjalnej, wedle której prawda o istnieniu człowieka kryje się w jego wnętrzu, domagając się wyrażenia w języku symbolicznym. Można bowiem przyjąć inne założenie: tożsamość człowieka nie jest czymś zinterioryzowanym, danym w bezpośrednim, choć niewyraźnym wewnętrznym doświadczeniu. Jest natomiast czymś, co ma charakter czysto narracyjny, czymś, czego się nie odkrywa, nie odsłania, ale co się opowiada, fikcjonalizuje, a więc konstruuje w języku i poprzez język stwarza. Uprzywilejowanym sposobem takiego konstruowania tożsamości byłoby pisanie, w którym nie chodziłoby już o dowiedzenie się czegoś o sobie, o docieranie do rzeczywistych „źródeł” i „początków” i inaugurowanie adekwatnej formy autoekspresji. W takim porządku pisania mieściłoby się, jak sądzę, „ja” Białoszewskiego, które właśnie dlatego nie jest „polem do popisu”, a więc zadufanego w sobie „eksponowania” czy „prezentowania” przed innymi tego, co trzymane w zanadru.

Co to znaczy być „polem do przepisu”? Mówiąc metaforycznie, chodzi o to, aby pokryć sobą, swoim doświadczeniem egzystencjalnym obie sfery – empiryczną i tekstową, zgodnie zresztą z tymi postulatami dwudziestowiecznych awangard, które w sztuce widziały „przedłużenie aktywności życiowej artysty”<sup>18</sup>. Ale ja Białoszewskiego jest z a l e d w i e polem, jakby bezosobowym, pozbawionym istoty i silnego centrum tożsamościowego. Dlaczego? Bo gdy znika esencja, tożsamościowa prawda i istotowy fundament pod spodem czai się Nic, choć bynajmniej nie jest to absolutne, ontologiczne „Nic”.

Wyobraźmy sobie powrót do nicości wszystkich rzeczy, jestestw i osób – pisze Emmanuel Lévinas. – Czy napotkamy wówczas czystą nicość? Po tej imaginacyjnej destrukcji wszelkich rzeczy pozostaje nie tyle coś, co fakt, że „jest” – *il y a*. Nieobecność wszelkich rzeczy powraca jako pewna obecność: jako miejsce, gdzie wszystko się pogrążyło, jako gęstość atmosfery, jako pełnia pustki lub jak pomruk ciszy. Po owej destrukcji rzeczy i jestestw jest „pole sił” istnienia, pole bezosobowe. Coś, co nie jest ani podmiotem, ani rzeczownikiem. [...] *Il y a* jako nieusuwalność czystego istnienia.<sup>19</sup>

Na czym zatem miałyby polegać postulowane przez Lévinasa „wejście w związek ze swoim istnieniem”? Mówiąc najprościej, na przeciwstawieniu się bezrozumnemu pędowi pozbawionego wszelkiej esencji anonimowego *il y a*, który to pęd Lévinas porównuje do rwącego nurtu rzeki. Lévinas ma tu oczywiście na myśli rzekę Herakliteską, ale jak zaznacza, nie tę, do której nie można wejść dwa razy, lecz tę, „do której nie można wejść ani razu; gdzie nie może powstać sama

<sup>18/</sup> R. Nycz „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 223.

<sup>19/</sup> E. Lévinas *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 29-30. Zob. też E. Lévinas *Istniejący i istnienie*, przeł. J. Margański, Homini, Kraków 2006.

stałość jedności, forma wszystkiego tego, co istniejące”<sup>20</sup>. Aby nawiązać podmiotową więź ze swoim istnieniem trzeba zatem zapanować nad anonimowym *il y a* bycia, trzeba wydobyć się z rozbełtanego i spienionego nurtu. Przecistawiając się mu. Jak? Poprzez świadome tworzenie swojego ja, przepisywanie go w nowym usensawniającym porządku.

Pora na ostatni z serii wierszy, w których kluczową rolę odgrywa ów intrygujący, powracający uporczywie prefiks. Tym razem występuje on w funkcji samodzielnego wyrazu, jako forma drugiej osoby liczby pojedynczej czasu teraźniejszego czasownika „przeć”.

### Życie

prze

Taką właśnie najkrótszą z możliwych charakterystykę życia – jako bezrozumnego, anonimowego żywiołu – znajdujemy na kartach *Rozkurzu* (R, s. 221). Jeśli tę dwuwyrazową sekwencję przeczytamy wstecz, w przeciwną stronę, otrzymamy wyraz „przeżycie”. Prze-życie jest zatem świadomym przeciwstawieniem się bezosobowej sile istnienia (parciu niezróżnicowanego żywiołu). Nie przedstawieniem, racjonalnym wnikiem w jego źródłową istotę, ale właśnie kreacyjnym, wciąż ponawianym przeciwstawianiem się anonimowemu *il y a*. Odwrotnie zatem niż w przywołanym na początku modernistycznym schemacie alienującej przemocy zapisanego, to właśnie pisanie staje się tutaj uprzywilejowaną formą bycia, która pozwala istniejącemu wejść w związek ze swoim istnieniem i uczynić je swoim atrybutem<sup>21</sup>.

Dobrym przykładem działania zasady różnicującego powtórzenia, które traktuję tu w zasadzie synonimicznie z pojęciem „prze-pisywania”, wydaje się wiersz „*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali...*” *Moja niewyczerpana oda do radości* (ORz, s. 116).

Mam piec  
podobny do bramy triumfalnej!

Zabierają mi piec  
podobny do bramy triumfalnej!!

Oddajcie mi piec  
podobny do bramy triumfalnej!!!

Zabrali.

Została po nim tylko  
szara

naga

jama

szara naga jama.

<sup>20/</sup> E. Lévinas *Czas i to, co inne...*, s. 33.

<sup>21/</sup> Tamże.

I to mi wystarczy:  
szara naga jama  
szara naga jama  
sza-ra-na-ga-ja-ma  
szaranagajama.

Wiersz mówi o żalu po stracie starego pieca kaflowego, który został rozebrany i po którym pozostała jedynie pusta przestrzeń – „szara naga jama”. Przedmiotem opisu i kontemplacji staje się więc dziura po piecu, a więc „nic – miejsce po czymś”, jakby powiedział Różewicz. Świadomość mówiącego (i patrzącego) powraca trzykrotnie do obrazu pieca, starając się najpierw zachować, a następnie przywrócić mu istnienie w zastępczej językowej formie poprzez porównanie do czegoś innego, co jest z nim nietożsame, ale co swoją symboliczną obecnością (w postaci trwałego kulturowego wyobrażenia) ma mu także zapewnić obecność. Tymczasem w języku dokonuje się paradoksalna hipostaza – by użyć raz jeszcze terminu Lévinasa – hipostaza tego, co nieobecne, pustki, miejsca po. „Szara naga jama” przemienia się nieoczekiwanie w egzotyczne „szaranagajama”, które zauważmy, swoim bytowaniem, do pozajęzykowego bytu już nie odsyła, nie stanowi jego językowej reprezentacji, ale jest czymś, co poprzez język i w języku się stało. Nie na wzór i podobieństwo pozatekstowej nicości, ale poprzez repetycję, echo-lalię, powtórzenie – najdosłowniej w tym przypadku rozumiane. Puste miejsce po piecu zostało przepisane w języku, a powtórzenie językowe – jak to ono – dało coś, co w bezpośredniej relacji referencjalnej do rzeczywistego (pozatekstowego) ni jak pozostawać nie chce... Przykład ten ilustruje pewien znamieny paradoks. Otóż w języku najlepiej uobecnia się to, czego nie ma, to, co nie musi być reprezentowane, odzwierciedlane, co nie pozostaje w relacji do faktycznego.

By lepiej zrozumieć Białoszewskiego „kłopoty z istnieniem” musimy najpierw przyjrzeć się krzesłu. I to połamanemu. Musimy sprawdzić Białoszewskiego rzecz, którą ten, jak twierdzi, sprawdził, a więc poświadczył, sobą<sup>22</sup>.

#### *Sprawdzone sobą*

Stoi krzesło:  
artykuł prawdy  
rzeźba samego siebie  
powiązana w jeden pęk  
abstrakcja rzeczywistości.

<sup>22/</sup> Analogię taką sformułował i wypowiedział wprost wiele lat temu Artur Sandauer w szkicu *Poezja rupieci*. Zdaniem Sandauera „symboliczny sens, jaki przypisuje poeta przedmiotom zaniedbanym i kalekim” sprowadza się do tego, że „widzi w nich aluzję do własnej sytuacji” (A. Sandauer *Poezja rupieci*, w: *Samobójstwo Mitrydatesa*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 115). Postaram się w dalszej części tego szkicu rozwinąć tę intuicję i wyciągnąć z niej pewne ogólniejsze wnioski i konsekwencje.

Połamano się.  
I to też forma  
tak – świecznik  
tak – mina byka.

Abstrakcyjne powołanie krzesła  
przyciąga teraz  
całe tłumy rzeczywistości  
wiąże w jeden pęk  
w składzie prawdy  
rzeczywistość abstrakcji.  
(ORZ, s. 137)

Połamane krzesło nie jest już „artykułem prawdy”, „rzeźbą samego siebie”, jest pozbawione swojej istoty, która zawierała się w jego jednoznacznej i oczywistej funkcjonalności. Połamane krzesło przestało być krzesłem, stało się rupieciem, więc niczym. Nieoczekiwanie jednak, właśnie wtedy objawiło swoją wieloznaczność: może być „świecznikiem”, „miną byka”. Jak pisał Artur Sandauer, „rupieć góruje nad sprzętem, podobnie jak wykolejeniec nad człowiekiem osadzonym w życiu [...] Pierwszy jest pełen nieokreślonych możliwości, drugi – przytroczony do ustalonej funkcji”<sup>23</sup>. Przedmiot pozbawiony swojej „wewnętrznej” prawdy otwiera się na zewnętrzną rzeczywistość, staje się rodzajem pola magnetycznego, w którym ta rzeczywistość, a raczej te rzeczywistości ulegają związaniu „w jeden pęk” (w jeden język). Podobnie dzieje się z „ja”, które pozbawione swojej istoty, wewnętrznej „prawdy”, esencji, staje się egzystencjalnym polem, na którym dochodzi do związania realnego i symbolicznego (empirycznego i tekstowego). „Ja”, wytracone z oczywistości swego istnienia (prawdziwa świadomość jest zawsze świadomością własnej nieoczywistości, dlatego na pytanie „– kto ja jestem?” Białoszewski odpowiada „– nieoczywistość”, *lepienie widoku z domysłu...*; O, s. 102), „ja” będące czystą potencjalnością nie pozostaje bierne, ale samo konstytuuje się poprzez pisanie. Sposobem związania rzeczywistości „w jeden pęk” okazuje się jej przepisywanie...

Spróbuję powiedzieć to jeszcze inaczej. Co to znaczy, że krzesło jest „abstrakcją rzeczywistości”? Pytanie, na które nie odpowiadają ani Sandauer, ani Barańczak, ani Nasiłowska, analizujący ten wiersz<sup>24</sup>. Krzesło jako wytwór człowieka pozostaje w transcendentnej relacji kopii do wzorca. Krzesło jako niedoskonała (w sensie adekwatności przedstawienia) realizacja idei krzesła, którą nosimy w swoich umysłach. Niedoskonała jak każda próba odwzorowania, odzwierciedlania czegoś uprzednio obecnego w innym, heteronomicznym porządku. Potem, połama-

<sup>23/</sup> A. Sandauer *Poezja rupieci...*, s. 114-115. Por. też S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 124.

<sup>24/</sup> Zob. A. Sandauer *Poezja rupieci...*; S. Barańczak *Język poetycki...*; A. Nasiłowska *Trzy krzesła*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wydawnictwo IBL PAN, s. 198-200.

ne, krzesło staje się „rzeczywistością abstrakcji”, rzeczywistością immanentną, która nie odsyła poza siebie do świata obrazów i idei uprzednio już obecnych – zrywa z nimi metafizyczną relację i dzięki temu przyciąga siłą asocjacji „całe tłumy rzeczywistości”, asymiluje je, wchłania, ponownie „wiąże je w jeden pęk”, ale już w innym, „immanentnym” porządku.

Jaka płynie stąd nauka? Być poza relacją, to być niedostępnym, niekomunikowalnym, a więc nie znacząc: przypominam „sweter”, „śnieg” i „drzewo” z wiersza *Nie umiem pisać*. Chodzi tu zatem tylko (i aż) o zmianę charakteru i kierunku relacji. Ta pierwsza – relacja odzwierciedlania – daje efekt w postaci nieuchronnej alienacji wytworu. Po prostu dlatego, że to „nie do przełożenia”, niezależnie od tego, czy drugim reprezentującym członem relacji będzie twór językowy, przedmiot użytkowy czy jakikolwiek inny artefakt. Drugi rodzaj relacji, o który chodzi Białoszewskiemu, ma charakter dezalienujący, nie odsyła daremnie poza siebie do idealnego wzorca, ale odwraca kierunek wektora ku sobie. Warunkiem jego zaistnienia jest jednak ontologiczna skaza, pęknięcie wytrącające byt z jego bezrefleksyjnej oczywistości i będące rodzajem otwarcia się na to, co inne. Przez ową szczelinę w ontologicznej zamkniętości i doskonałości rzeczy wydaje się, mówiąc metaforycznie, wyciekać jej esencja. Ontologiczne pęknięcie pozwala jednak na absorpcję innych rzeczywistości, które ulegają przetworzeniu, „przepisaniu” w jej własnym indywidualnym języku, stają się „sobie jednym”. Mówiąc już bez ogródek i wyciągając z tej analogii ostateczne antropologiczne konsekwencje, człowiek musi stać się sam dla siebie takim „złamanym krzesłem”, czymś nieoczywistym i jednoznacznie niedefiniowalnym (ani ontologicznie, ani pragmatycznie<sup>25</sup>), by mogła się zawiązać podobna relacja absorpcji i by on sam mógł się stać „polem do przepisu”.

„Ja” Białoszewskiego zdradza więc zdolności absorpcyjne podobne do tych, które objawiło krzesło z wiersza *Sprawdzone sobą*, ale dopiero wtedy, gdy stało się rupieciem, gdy znalazło się poza pragmatyczną i ontologiczną oczywistością (nie wiadomo było, czym jest i do czego służy). Być może właśnie dlatego krzesło jest „sprawdzone sobą”: nie tylko dlatego, że siadało się na nim, ale także dlatego, że *samemu* sprawdziło się taką formę bycia, w której nie jest się artykułem żadnej prawdy, ani tym bardziej nie jest się tożsamym z żadną prawdą *o sobie*. Píše Anna Nasiłowska: „Konkretnie, ale nieostre «ja» Białoszewskiego przyciąga «tłumy rzeczywistości», absorbuje mowę innych ludzi w swój jednolity tekst, nie tworząc między nimi przeskoku, bo nawet granica między przytoczeniem a mową bywa płynna”<sup>26</sup>. To prawda, pamiętać jednak trzeba, że Białoszewski tworzy w ten spo-

25/ Nieograniczone pożytki płynące z owej pragmatycznej nieokreśloności (a więc mówiąc po prostu „nieużyteczności”) wyłożył Białoszewski w charakterystyczny dla siebie sposób w *Mylnych wzruszeniach*, gdy swoją „bezużyteczność” przeciwstawił „ich zdoniczegowieniu”: „Ja mam czego być do niczego a wy do niczego / bez wszystkiego – ja do wszystkiego bez niczego”; *rwanie się w gościach do czegoś*; ORz, s. 295).

26/ A. Nasiłowska *Trzy krzesła...*, s. 199.

sób kod najbardziej prywatny i własny, w którym przejawia się cała jego niepowtarzalność. Dlatego nie jest to raczej, jak chce Nasiłowska, „ja”, które „jest w świecie do tego stopnia, że nie da się od niego oddzielić”<sup>27</sup>. Jest to raczej „ja”, które ów świat, poprzez pisanie i językową indywidualizację przekazu, wchłania i we własną zapisaną niepowtarzalność zmienia. Ma zatem rację Ryszard Nycz, gdy pisze, że w przypadku Białoszewskiego mamy do czynienia „z najbardziej radykalną (a już na pewno najbardziej udaną artystycznie) próbą wyrażenia i utrwalenia podmiotowości w mowie, sukcesem realizacji literackiej osobistego stosunku do języka, która – rozszerzając jego ogólne możliwości wyrazowe – nadaje zarazem unikalne, o s o b o w e p i ę t n o artystycznym wypowiedziom”<sup>28</sup>.

Dlatego właśnie strategię Białoszewskiego nazwałbym chętnie strategią fagiczną. „Ja” pochłania tu bowiem rzeczywistość, a następnie „przetrawia” ją, traktuje jak życiodajny budulec. Białoszewskiego „czułość wszystkiego” polegałaby zatem na niebywalej zdolności absorpcyjnej, a jego otwartość na to, co inne sprowadzałaby się w gruncie rzeczy do przetwarzania innego w to samo: we własny indywidualny idiom. Rzeczy traktowane jako zawsze niedoskonałe przedstawienia czegoś obecnego wcześniej (wyposażone w jakąś metafizyczną istotę), wyobcowują się natychmiast w zderzeniu z naszą świadomością, stają się „rzeczami w sobie” i trwają – jak pisze Anna Sobolewska – „jako byt osobny, niedostępny dla człowieka”<sup>29</sup>. To samo, jak widzieliśmy, dotyczy twórców językowych, traktowanych jako

27/ Konstatacja Nasiłowskiej wydaje się nie tylko wewnętrznie sprzeczna („ja”, które nie dawałoby się oddzielić od otaczającego świata raczej nie mogłoby go, w żadnej wyobrażalnej formie, „absorbować” i przekształcać „w swój jednolity tekst”, stanowiąc z nim faktyczną jedność), ale kłóci się także z ustaleniami tych krytyków, którzy rozmaicie rozkładając akcenty, konstatowali jednak zawsze zasadniczą odrębność „ja” i świata w twórczości Białoszewskiego. Barańczak ujmował rzecz radykalnie, pisząc, że „zarówno sytuację egzystencjalną, jak i sytuację kreacji literackiej widzi Białoszewski jako swoisty pojedynek”, w którym „naprzeciwno siebie stają dwaj [...] zaledwie przeciwnicy: jednostkowe «Ja» [...] oraz «Rzeczywistość» (*alias* «Faktyczność») rozumiana jako c a ł a r e s z t a ś w i a t a”. (S. Barańczak *Język poetycki...*, s. 20). W sposób bardziej wyważony przedstawia tę kwestię Marian Stala, który pisze: „Ja [Białoszewskiego], którego istotą jest trwanie, trwa – przed, wobec, w stronę czegoś, co nazwane jest rzeczywistością”. (M. Stala *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, w: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 103). Anna Sobolewska z kolei pisze „o poczuciu totalnej obcości wobec świata”, która jednak, jej zdaniem, świadczy „o wewnętrznej autonomii, o wolności od uwarunkowań własnej psychiki, prowadząc do prawdziwego zadomowienia w świecie i we własnym wnętrzu” (A. Sobolewska *Maksymalnie udana egzystencja*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997, s. 46). Akcenty, jak widać, rozkładane są rozmaicie, nigdy jednak „ja” nie jest zanurzone w otaczającej je „rzeczywistości”, lecz znajduje się zawsze „naprzeciwno”, „przed”, „wobec” niej.

28/ R. Nycz „*Szare eminencje zachwyty*”..., s. 226 (podkreśl. moje – T.K.).

29/ A. Sobolewska *Maksymalnie udana...*, s. 48.



przekład z „faktyczności” na „wrażalność”. Z faktycznością nie można się skomunikować, bo „[f]aktyczność / ani mrugnie” (O, s. 127). Faktyczność można tylko w siebie wchłonąć i przepisać „po swojemu”<sup>30</sup>.

Postawa „fagiczna” byłaby oczywiście szczególnie charakterystyczna dla późniejszej twórczości Białoszewskiego. „W pierwszych tomikach [...] – znów cytuję Sobolewską – zwłaszcza w *Obrotach rzeczy*, przeżycie stanowiące centrum wiersza było często nazwane, określone [...]. W ostatnich wierszach podmiot bierze w nawias nazwy i pojęcia. [...] Nie ma już prób przekładu treści wewnętrznych na język dyskursywny”<sup>31</sup>. W pierwszym okresie, jak zauważa Ryszard Nycz, strategia poetycka Białoszewskiego polegałaby na narzucaniu zjawiskom powszednim własnej oryginalności percepcyjnej i poznawczej poprzez „narastającą indywidualizację przekazu”. W drugiej, mówiąc najogólniej, dominowałaby rejestracja zjawisk. „Ja – zauważa Marian Stala – coraz częściej przyjmuje postawę czysto receptywną, skupioną na rejestracji tego, co dzieje się w otoczeniu”<sup>32</sup>. Ta druga strategia nie jest jednak sprzeczna z pierwszą, ale raczej wobec niej komplementarna<sup>33</sup>. Białoszewski nie tylko bowiem rejestruje (pochłania), ale przede wszystkim przetwarza (przetrawia), nie tylko zapisuje, ale przede wszystkim prze-pisuje po swojemu, po „Białoszewskiemu”<sup>34</sup>. Nawet kiedy powtarza cudze głosy, przekształca je w głos własny, dokonuje ich dyskursywnego zawłaszczenia, podobnie jak „kalekujące”, połamane krzesło wchłaniało, przyciągało i asymilowało wiele rzeczywistości, przemieniając je w swoją immanentną prawdę, w „skład prawdy”<sup>35</sup>. Rzecz w tym, że

30/ Por. w tym kontekście inspirujące rozważania Tadeusza Sławka, który w artykule *Kalibanizm. Filozoficzne dylematy tłumaczenia* prezentuje koncepcję przekładu jako „spożywania” oryginału. Zob. *Przekład artystyczny*, t. 1, *Problemy teorii i krytyki*, red. P. Fast, Uniwersytet Śląski, Katowice 1991, s. 19-31.

31/ A. Sobolewska *Maksymalnie udana...*, s. 56.

32/ M. Stala *Czy Białoszewski...*, s. 103.

33/ Zob. R. Nycz „Szare eminencje zachwyty”..., s. 226.

34/ W związku z tym przeciwstawienie „aktywności” i „bierności” wydaje się w przypadku Białoszewskiego czysto pozorną opozycją. O kwestii tej i związanych z nią kontrowersjach wspomina M. Stala w tekście *Czy Białoszewski...*, przypis 11, s. 103.

35/ Zastanawiając się nad znaczeniem tej drugiej, znacznie bardziej kłopotliwej antytezy z wiersza *Sprawdzone sobą* „artykuł prawdy” – „skład prawdy” doszedłem do wniosku, że ontologiczna różnica kryje się, jak to często bywa u Białoszewskiego w języku (a ściślej w gramatycznych relacjach nadrzędności i podrzędności). W pierwszym przypadku krzesło jest „artykułem prawdy”, a więc jej wytworem, produktem, albo też jej obrazem, egzemplarzem, reprezentacją. W drugim krzesło jest już tylko „składem prawdy”, a więc miejscem czasowego przechowywania, magazynowania prawdy, która zostaje upodrzedniona i sama staje się artykułem, wytworem lub produktem (jak w przypadku „składu drzewa”, „składu mebli” czy „składu artykułów papierniczych”).

zabieg ten ma swoje konsekwencje wykraczające daleko poza sferę zjawisk możliwych do rozpatrywania w kategoriach czysto estetycznych. Literatura zostaje tu przywrócona życiu, staje się jego integralną częścią – i to częścią szczególnie uprzywilejowaną. Tekst okazuje się miejscem, w którym objawia się coś, co poza nim nie istnieje. To coś to właśnie „ja”. Pisanie nie jest tu zatem, jak u Kafki i w wielu klasycznych modernistycznych enuncjacjach, alienującą przesłoną, narzucającą fałszywy obraz tożsamości, ale – przeciwnie, jedyną dostępną formą wypełnionego sensem, integrującego bycia. O dezalienujących aspektach twórczości Białoszewskiego pisano zwykle w kontekście jego działań parateatralnych, rozpatrywanych na tle szerzej rozumianych artystycznych technik awangardowych i neoawangardowych zmierzających do „przywrócenia sztuki życiu”<sup>36</sup>, albo też w kontekście oralności czy też – jak to nazywa Rutkowski – „fonematyczności” tej poezji<sup>37</sup>. Wydaje się jednak, że najważniejszą funkcję dezalienacyjną pełni u Białoszewskiego sam akt pisania.

„Osobowość poetycka Białoszewskiego wchłania wszystko” – stwierdza cytowana już parokrotnie Anna Sobolewska, która w ślad za poetą także wielokrotnie odwołuje się w swojej książce do metaforyki „fagicznej”. „[Ś]wiat można jeść w każdym miejscu” – powiada Białoszewski w cyklu *Letnie siły*. „Zjem wszystko” – śpiewa Kicia-Kocia i nie tylko o kartkowe produkty tu chodzi”<sup>38</sup>. Sposobem wchłaniania świata jest właśnie pisanie: „puszczę płytę i będę pisał... – notuje poeta w *Szumach, zlebach, ciągach* – wszystko, to wszystko... wszystko...” (*Spiszę wszystko; SzZC*, s. 10)<sup>39</sup>.

Tekst jest miejscem, w którym tworzy się „ja”, nieobecne i nie do znalezienia w rzeczywistości pozatekstowej, w której istnieje tylko czysta immanencja, „rzeczywistość wypełniona rzeczywistością”<sup>40</sup>. Widziana w tym kontekście antropolo-

36/ R. Nycz „Szare eminencje zachwyty”..., s. 223. Zob. też K. Rutkowski *Przeciw (w) literaturze...*, s. 146-162.

37/ Zob. K. Rutkowski *Przeciw (w) literaturze...*, s. 142. Zob. też J. Chojak *Grafia a iluzja mowy potocznej*, w: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 164 i n.

38/ A. Sobolewska *Maksymalnie udana...*, s. 65.

39/ M. Foucault powołując się na *Listy moralne* Seneki, w których pojawia się metafora „trawienia pokarmów” w odniesieniu do przyswajania sobie i jednoczesnego upodmiotawiania wiedzy poprzez pisanie, komentuje: „Rola pisania polega na stworzeniu [...] pewnego «korpusu» [...]. Korpus ten należy rozumieć [...] – wykorzystując tak często stosowaną metaforę trawienia – jako ciało tego, kto zapisując rezultaty swej lektury, przyswoił je sobie, a ich prawdę uczynił prawdą własną: pisanie przekształca rzecz zobaczoną lub usłyszaną «w siłę i krew» (*in vires, in sanguinem*)” (M. Foucault *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i opr. T. Komendant, przeł. B. Banasiak i in., Aletheia, Warszawa 1999, s. 310-311).

40/ T. Różewicz *Et in Arcadia ego*, w: tegoż *Poezja*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 78.

gia Białoszewskiego jest antropologia pesymistyczną, wykluczającą możliwość porozumienia i komunikacji z tym, co inne (dlatego kluczowa dla moich rozważań autodefinicja tożsamościowa, poprzedzona jest solipsystyczną deklaracją: „bez ludzi / tylko ja”). Istotne jest jednak to, że ów pesymizm nie dotyczy „antropologii słowa”, a więc, że to nie język zostaje obwiniony za taki stan rzeczy.

Dla Białoszewskiego szum był, jak się wydaje, jednym z najbardziej intrygujących zjawisk akustycznych – i nie chodzi tu tylko o dźwięk naturalny (szum drzewa lub morza), ale także o „szum komunikacyjny”, a więc wszelkiego rodzaju zakłócenia wewnętrzne i zewnętrzne uniemożliwiające lub utrudniające porozumienie, które same stają się dla poety wartościowym komunikatem. Częstotliwość, z jaką motyw ten powraca w utworach Białoszewskiego predestynuje go do miana jednego z naczelných, perseweracyjnych motywów tej twórczości. Od nieprzekładalnego szumu drzewa rozpocząłem moje zapytywanie o Białoszewskiego i o szum zapytałem także na zakończenie. Wiersz *Szumię (dwa)* z tomu *Mylne wzruszenia* zasługiwałby na wnikliwą i rozbudowaną interpretację, chociażby ze względu na rolę grafii, która stawia pod znakiem zapytania rozpowszechnioną tezę o recytacyjnym charakterze tekstów autora *Rozkurzu* i całkowitym upodrzednieniu zapisu. Z konieczności jednak ograniczę się do dwóch tylko interpretacyjnych sugestii związanych bezpośrednio z interesującym mnie tutaj problemem.

*Szumię (dwa)*

co ja słyszę?

pisze(ę)

się

bo

szumi(ę)

(ORz, s. 301)

Sugestia pierwsza: otóż wiersz ten, dzięki zastosowaniu prostego zabiegu graficznego znanego z druków urzędowych, daje się, przy odrobinie dobrej woli, odczytywać na dziewięć różnych sposobów. Elementem znaczącym, odpowiedzialnym za tę multiplikację jest oczywiście dołączona w nawiasie litera „ę”, która jako końcówka gramatyczna typowa dla pierwszej osoby liczby pojedynczej czasownika, nadaje czynności charakter podmiotowy („ę to ja”, jak zdefiniuje najzwięźlejszy Białoszewski w *Czarnej zimie* – O, s. 265). Gdyby zignorować (skreślić) tę końcówkę powiadomienie – brzmiące teraz „pisze się bo szumi” – można by uznać za jedną z formuł poetyckiej postawy, którą sam Białoszewski określa mianem „estetyki przyjmowania wszystkiego”. W estetyce tej przyjmuje się to, co jest i już sam fakt, że owo coś jest, staje się dostatecznym powodem, dla którego to coś „się zapisuje”<sup>41</sup>. „Byleby tylko / przyjmować. Się chciało. / Samo” (*18 maja dalej*; ORz,

s. 401) – pisze Białoszewski. Ale, jak zauważa trafnie Jolanta Chojak „z *Szumię (dwa)* trzeba się obchodzić inaczej niż z dobrze znanym wszystkim uczestnikom urzędowej komunikacji gatunkiem «niepotrzebne skreślić». Tu skreślać nie wolno”<sup>42</sup>. A skoro tak – i jest to druga sugestia – to każdy zapis, wszystko co „się pisze” opatrywane jest natychmiast nieusuwalnym stemplem podmiotowości – „ę”<sup>43</sup>. Różnicowanie na „pisze się”, „piszę” i „piszę się” nie ma zatem sensu, ponieważ każde pisanie jest równocześnie pisanie się, a więc, mówiąc ładniej, „pisanie siebie”. Nie mniej ważny jest drugi człon owej poetyckiej zagadki. Pokazuje on, że sam akt percepcyjnego przyjmowania, czy raczej „przechwytywania” rzeczywistości, jest aktem czystej receptywnej otwartości na to, co inne, magnetycznym przyciąganiem „tłumów rzeczywistości”, które zbijają się w percepcyjną „miazgę”, tożsamościowy „zlep”, asemantyczny „szum” poza podmiotowo-przedmiotowym zróżnicowaniem na „szumię” i „szumi”. Źródłem tego stanu jest pierwotna ontologiczna słabość „ja”, które dopiero w akcie pisania (prze-pisywania) przekształca się z „pola do przepisu” w podmiotowy wywód „jestem’u”. „Pisanie sobą? Pisanie siebie? Pisanie o sobie? – pyta nieco skonfundowany tłumacz Foucaulta. I odpowiada: – Oczywiście wszystko to i jeszcze coś ponadto”<sup>44</sup>.

## Abstract

**Tomasz KUNZ**  
Jagiellonian University (Kraków)

“Me: a room to display things rewritten”. Miron Białoszewski, or, literature as a form of existence

This article deals with attempted reconstruction of a performative variety of literary subjectivity which emerges from the interpretation of a few selected poems by Miron Białoszewski. Particular attention is paid to the ingenuous concept of ‘re-writing’, which for the author of the essay is a sort of interpretative key to understanding the specificity of a relationship between the world, language, and subject in Białoszewski’s output. The author argues that the act of writing (or rather, re-writing) becomes a privileged method of

<sup>42/</sup> J. Chojak *Grafia a iluzja mowy potocznej...*, s. 169.

<sup>43/</sup> W wierszu *Do dnia* Białoszewski otwarcie bierze pod uwagę możliwość utożsamienia „się” z „jestem”, a więc z bytem podmiotowym orzekającym świadomie o swoim istnieniu: „może to ten co jestem”.

<sup>44/</sup> Przypis tłumacza (M.P. Markowskiego) w: M. Foucault, *Sobapisanie...*, s. 303.



## Szkice

subjective existence, spanning over both the empirical and textual spheres. Białoszewski's writing strategy is described as a 'fagic' one, with a reference to the poet's extremely unique capability of transforming any forms of experience (particularly, linguistic experience) into his own individual idiom. This peculiar skill contains Białoszewski's basic self-creative existential formula consisting in a conscious creation of the 'self' through it being rewritten in a new linguistic order. This attitude is conditioned by the radically anti-essentialist input concept of existence, the original ontological weakness of the 'self', which, in an integrated form filled with a sense, may seemingly manifest itself in a text, owing to the act of writing.

## Marek ZALESKI

### Białoszewski idylliczny

Od debiutanckiego tomu Mirona Białoszewskiego mija właśnie pół wieku. Białoszewski okazał się rewelatorem języka poetyckiego na miarę, którą jeszcze dziś trudno ocenić. Ale *novum* tych wierszy w roku 1956 stanowiło i to, że przynosiły zapis peryferyjnej egzystencji, zapis bardzo szczególny – choć oczywiście i na to wpływała szacowna tradycja poetycka. Dają się one usytuować w tradycji przedstawień „idylli własnego «ja»”, a szczególnie w jej modelu nazwanym przez Renato Poggioli „idyllą własnego pokoju”<sup>1</sup>. Własny pokój to nie tyle bastion prywatności (bo w owych czasach nie była ona niczym chroniona), ile azyl i nisza gwarantująca spokój potrzebny do kontemplacji i wytchnienia. To *locus amoenus* doby stalinizmu. Wypełniające ową prywatną przestrzeń rytuały i przedmioty: piec „podobny do bramy triumfalnej” (z wiersza „*Ach, gdyby, nawet piec zabrali...*”), szafa (z wiersza *Sztuki piękne mojego pokoju*), zmieniają samotnię w prywatne *Sans souci*: „więc co chwila [...] tańczymy kadryla... / I tak schodzi mój czas delikatny” – czytamy w jego zakończeniu. Samotność jest stanem niezbędnym kontemplatykowi. Równie niezbędnym jak powietrze i mitologia poety, która jest tu ni mniej ni więcej tylko prywatną idyllą przynależności, przynależności do konfraterni, i to nie byle

---

<sup>1/</sup> R. Poggioli *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 3, z. 1, s. 67. Zresztą w tym tomie nie brakuje i tradycyjnych bukolicznych obrazów. Mamy tu podmiejski „ogród rajski” z *Ballady z makaty* – a w nim „wszystkie pory / w rajske szczypiory / w drzew kalafiori”, wołomińską budkę z piwem, która jak szopka betlejemka przyciąga „pasterzy w waciakach” (*Filozofia Wołomina*). Mamy woły i anioły z czechowiczowskiego pejzażu w wierszu *Słowa dokładane do wiśniowych wołów*. Z kolei zapach sieni warszawskiej kamienicy wywołuje powidok plantacji chmielu w dzień piwobrania (*Zadumanie o sieni kamienicznej*).

jakiej: ten, kto mówi w wierszu Białoszewskiego, ma świadomość, że oto staje w długim szeregu poprzedników. „Tak / w mojej pustelni kusi: samotność / pamięć świata / i to, że mam się za poetę” (*O mojej pustelni z nawoływaniem*).

Własny pokój to również ekstensja własnego „ja” – u Białoszewskiego, jak wiadomo, podstawowej instancji bycia-w-świecie – rozwielnionej na miarę romantycznego poety, dla którego granice „ja” były jedynymi granicami świata. Ciekawe, że skądinąd arcy-antyromantyczny Białoszewski dzieli z romantykami przekonanie o supremacji „ja”. Ten paradoks dałby się może wyjaśnić, gdyby przyrzuć się poezji Białoszewskiego jako demonstracji władzy należnej projektującej i stwórczej „jaźni” poety, czyli potraktować tę twórczość jako realizację „zaczepno-obronnego wariantu” podmiotowości<sup>2</sup>. Nadaktywność lirycznej osoby jest próbą zażegnania sprzeczności, jaką jest istnienie w dwóch rozdzielonych i skłóconych porządkach: subiektywności i świata. Białoszewski robi to w sposób najprostszy – unieważniając. Chce być jak dziecko: w unii ze światem. A robak świadomości? Uda się przed sobą, że go nie gryzie! Byt w każdej postaci jest ze swej natury dobry i dobre jest nasze w nim istnienie. „Cieszę się, że myślę” (z wiersza *Autoportret radosny*) znaczy: cieszę się, więc jestem: „świadomość jest tańcem radości” – czytamy. Bycie jest radością, ale niebycie – „radością nie do opisania”.

Dokonane przez wpływowych krytyków – jakimi byli Jacek Łukasiewicz i Artur Sandauer – odczytania wczesnej poezji Białoszewskiego tyleż wyznaczyły istotne kierunki interpretacji, co zmistyfikowały obraz jego twórczości. Wyobcowanie poety – wybór roli outsidera, owe „szmaciarstwo” podkreślane przez Łukasiewicza<sup>3</sup>, czy rzekomo ostentacyjna i podszyta niemal nihilizmem strategia „lumpa” imputowana przez Sandauera<sup>4</sup>, było w istocie – jak dziś można wnosić – raczej strategią nieledwie dandysa czyniącego z konieczności cnotę, a już na pewno bardziej estetycznym aniżeli politycznym wyborem. Szczególnie kwalifikacja Sandauera wydaje się nieporozumieniem. Dezynwoltura krytyka idąca w parze z dobrym samopoczuciem mecenasa (bo tej zasługi wobec debiutanta nie można mu było odmówić) wyposażała go w zbyt wielką skłonność do mówienia półprawd o tej poezji.

2/ Omawia go Agata Bielik-Robson w swojej książce *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 148 i n.

3/ „Przyznając pewną rację postawie bohaterskiej, większą rację przyznać bylibyśmy skłonni innej postawie, tej nieufnej w stosunku do samej siebie, tej ze śmietników wybierającej gotowe elementy i próbującej zbadać ich przydatność, tej której bardziej pasowałaby nazwa «szmaciarskiej» [...] Taka postawa «szmaciarska» jest bardzo ważna u poetów 56” – pisał Łukasiewicz w książce *Szmaciarze i bohaterowie*, Więź, Warszawa 1963, s. 109.

4/ Białoszewski był dla Sandauera „kombinacją artysty z lumpem”. Krytyk zanadto wzorował się na Sartre’owskim odczytaniu Geneta, z jego studium *Jean Genet – comédien et martyr*, które przywoływał w swoim artykule (*Poezja rupieci*, „Kultura” [Warszawa] 1966 nr 29-30). „Białoszewski nie jest oczywiście kryminalistą, ale postawa jego jest podobna”. Cyt. za: tegoż *Samobójstwo Mitrydatesa*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 121 i 127.

To nie była ani poezja człowieka z „marginesu”, ani „poezja rupieci”: Białoszewski był dandysem i tęsknił do rzeczy pięknych, choć z konieczności musiał poprzestawać na rupiecach. Zdaniem wspominających poetę, nie miał on w sobie nic z lumpa. Nie była też poecie właściwa, przypisywana mu (i podpowiedziana) przez Sandauera, fascynacja brzydotą i tandetą. „Otóż Białoszewskiego fascynują przedmioty kalekie i zdezelowane, zapuszczone i zakurzone. Na pozór jeszcze jedna apoteoza «powszedniości» owa podłoga, to przecie «leżąca strona boga naszego powszedniego – zwyczajnych dni». Przy bliższym wejrzeniu okazuje się, że przedmiot tym bardziej go fascynuje, im bardziej jest zaniedbany” – pisał Sandauer. Przeciwnie. Zarówno Białoszewski, jak i Czachorowski uprawiali kult piękna:

Poetycka młodość Mirona była, jakby kompensacyjnie wobec dotkliwej nędzy bytowania, bogata, barokowa, obwieszona klejnotami metafor, rozlewna, wielosłowna. Tak samo pisał przyjaciel Swen-Czachorowski, to była poetyka kulturowana w kręgu młodych poetów z Kobylki. Nie od razu posłuchał naczelnego i bezwzględego postulatu Ludwika [Heringa]: skróć, zgrzebność, by rzecz – pospolitość.<sup>5</sup>

Nie było to również „codzienne piękno”, gdzie indziej – na przykład w *Wiklinie Staffa* – zapraszające do nieco sentymentalnych sakralizacji zwykłości. Widoczna w *Obrotach rzeczy* fascynacja tym, co w zasięgu wzroku i ręki, a co na ogół zwyczajne, codzienne i rudymenarne, zdaje się mieć nieco inną przyczynę. Jest nią doświadczana niezwykłość czy niesamowitość rzeczy zwyczajnych. Tego rodzaju kwalifikacja jednoznacznie naprowadza na Freudowskie *Unheimliche*, ale w tym przypadku mamy do czynienia z jego – by tak rzec – wariantem pozytywnym. Białoszewski zdaje się fenomenologiem tego, co po Freudowsku należałoby nazwać *Unheimliche der Gevöhnlichkeit*, ale narzucający się trop Freudowski jest tu akurat tropem fałszywym. Właściwszą w tym wypadku interpretację *Unheimliche* jako dziwności podsuwa zajmujący się kategorią „zwykłości” Stanley Cavell: stanowi ona pokłosie filozofii sceptycyzmu mającej swoje nowsze wcielenie w filozofii języka, jaką znajdujemy w pismach Wittgensteina. Nowoczesny sceptycyzm wyposaża język jako narzędzie naszej potocznej komunikacji w umiejętność a nawet pragnienie podważania i kwestionowania samego siebie, a tym samym pozwala zdać sprawę z surrealityzacji realnego, czyli nieoczywistości tego, co rzeczywiste. W takim oglądzie świat staje się dla nas problematyczny – co Kant określa mianem „skandalu filozoficznego”<sup>6</sup>. Tym, co budzi trwożną uwagę, bądź graniczącą z po-

5/ H. Kirchner *Tworzenie Mirona. Nowe źródła biograficzne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, 1993, s. 257.

6/ S. Cavell *The Uncanniness of the Ordinary*, w: tegoż *In quest of the Ordinary: Lines in Scepticism and Romanticism*, Chicago University Press, Chicago 1988. „Uważam – pisze Cavell – że to, co w filozofii uznaje się za sceptycyzm (myślenie Kartezjusza, Hume’a, Kanta) sprowadza się do relacji, w jakiej znajdujemy się ze światem, z samym sobą, z innymi, z językiem, relacji skądinąd zapisanej pod różnymi postaciami w literaturze: u Szekspira, w «milczącej melancholii» i «cichej rozpacz» Emersona i Thoreau, w zalecanym przez Wordswortha «beznamiętnym» spojrzeniu

dziwem fascynację, jest już sama epifanijska scena zjawiania się, aura towarzysząca zdarzeniu. Zjawianie się zwykłej rzeczy – we właściwej sobie formie, naturalnej i jakby koniecznej, a przecież nagle nieoczywistej i stawiającej opór naszej o niej wiedzy (zarówno wiedzy naocznej, jak już wcześniej zdobytej a pozwalającej na rzeczy owej immanentyzację czy asymilację) – od czasów Hofmannsthała staje się reprezentacją nowoczesnej epifanii<sup>7</sup>. Nie inaczej epifania wydarza się w *Obrotach rzeczy*, gdzie jak zawsze zjawianiu się rzeczy dopomaga obecność podmiotu<sup>8</sup>. Podmiot okazuje się niezbędnym katalizatorem, współdziałaniem, współobecnością, bo „ja” jest nie tylko miejscem manifestacji *principium individuationis*. Również jego kosmiczną ekstensją: „Jesteśmy rozgwieżdżeni. / Nie odgrodzieni od niczego. / Rozgubieni” (*My rozgwieżdżeni*). W *Nocach nieoddzielenia* podmiot jest współistnieniem. „To z moich piersi wyrastają / schody rzeczywistości. [...] Uderz mnie / konstrukcja mojego świata!! (*Moje jakby znużenia*). Białoszewski dopomaga zjawianiu się rzeczy, bo nie przestaje cieszyć się tym fenomenem i nie przestaje się nim dziwić. „Dziwię się / i dziwię siebie / i komentuję wciąż żywoty otoczenia” (*O mojej pustelni z nawoływaniem*).

Dawny podział prac – na co zwrócił uwagę Aleksander Wat – zakładał, że dziwienie się było rzeczą filozofów, a podziw przynależał poetom<sup>9</sup>. Mniej więcej od czasów romantyzmu ten podział został zniesiony: „Nam tylko patrzeć, dziwić się i sławić” – pisze sentymentalny Kajetan Koźmian w pieśni szóstej *Balonu*. Owo zdziwienie odnosi jeszcze konwencjonalnie do przedmiotów „wysokich” z retorycznego *decorum* (w tym wypadku do „płci lubej”). Romantyczny poeta poetycką adorację przyrównywał do „zdolności do podziwu właściwej dziecku”<sup>10</sup>. Ale poeta romantyczny stał się filozofem. Skądinąd w służbie miłego sobie absolutu, absolutu Piękna domagającego się adoracji, ale adoracji niepozbawionej trwożnego podziwu, czyli podziwu zaprawionego zdziwieniem właśnie. Romantyczne piękno

na samego siebie, w «perwersji» Poe. Pytanie, dlaczego literatura i filozofia zdają się o sobie wzajemnie w tym względzie nic nie wiedzieć, zaprzętało mnie od zawsze”, s. 154.

7/ Nowoczesną epifanię charakteryzuje Ryszard Nycz w książce *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 41 i n.

8/ O epifanii jako „dostarczycielce mocy afirmującej w świecie odczarowanym” i związanej z nią nieodłącznej w tradycji judeochrześcijańskiej „woli uczestnictwa” podmiotu i „potędze widzenia jako władzy dopełniającej sferę ontologii” pisze A. Bielik-Robson we wstępie do: Ch. Taylor *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., nauk. oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, PWN, Warszawa 2001, s. L i n.. Rozwija ten temat w książce *Duch powierzchni*, s. 126 i n., s. 343 i n.

9/ W eseju *Dziewięć uwag do portretu Józefa Stalina*, w: tenże *Świat na haku i pod kluczem*, oprac. K. Rutkowski, Polonia Book Fund, London 1985, s. 135-136.

10/ S. Coleridge, *Biografia Litteraria*, t. 1, London 1817, s. 85.

zaczyna lubować się we wzniosłości, gdzie owo trwożne zdziwienie odgrywa funkcję niebagatelną jako kategoria obecna w dociekaniu natury doznania estetycznego. W spojrzeniu Mickiewiczowskiego podmiotu w *Sonetach krymskich* zdziwieniu światem naturalnych przedmiotów i zjawisk towarzyszy na przemian zachwyt i trwoga. Poromantyczny poeta chętnie lokuje się w tej estetyce, choć bardziej aniżeli jego poprzednicy zmęczony stale rosnącym poziomem intelektualizacji dyskursu na ten temat, gotów jest opowiedzieć się za spojrzeniem „naiwnym”. Piękno – powiada Josif Brodski – odziera rzeczywistość z sensu. Stając w obliczu czegoś, co przyprawia cię o zachwyt, nie pytasz, co to znaczy, wystarczy, że to jest. Białoszewski chce być dzieckiem podziwu tak właśnie naiwnie rozumianego.

Zjawianie się rzeczy nie onieśmiela podmiotu, nie wpędza go w lęk czy konfuzję, nie zagraża mu utratą autonomii czy suwerenności, nie prowokuje do sprzeciwu czy do manifestacji poznawczej bezradności w obliczu obcego porządku. Rzeczy w scenie zjawiania się opromienia aura pozytywnej wzniosłości i chodzi o to, by owo zjawianie się znalazło swoją odpowiednią reprezentację w mowie poety, ale reprezentację na miarę zwykłości przybierającej formę misterium:

Jakże się cieszę,  
że jesteś niebem i kalejdoskopem,  
że masz tyle sztucznych gwiazd,  
że tak świecisz w monstrancji jasności,  
gdy podnieść twoje wydrążone  
pół globu  
dookoła oczu  
pod powietrze.  
Jakżeś nieprzecedzona w swoim bogactwie,  
Łyżko durszlakowa!

(*Szare eminencje zachwyty*)

W wierszu tym piec „też jest piękny”, piękny, gdy wieczorem „wpływa w żywioły obleczeń monumentalnych”. W *Podłogo, błogosław!* obecność podłogi, jej barwa i faktura, „buraka burota” jawi się w kolejnych odsłonach, w perseweracjach i obocznościach. Białoszewski pisze swoje *Metamorfozy*. Każde, coraz to bardziej modlitewne określenie rzeczy, jest tylko śladem tego, czym zdaje się być jej istota. W tym pościgu zmianie ulega status ontologiczny: z rzeczy staje się „słowem koncertującym” – właściwy jej porządek istnienia, podobnie jak przedmiotu w wierszach Czachorowskiego, okazuje się porządkiem języka, czyli porządkiem późnej alegorii. Ale i to zdaje się nazbyt nieudolną formą signifikacji. W końcu próba wysłownienia przechodzi w inkantację, w modlitewny zaśpiew.

To przedstawienie obecne jest na coraz bardziej rozmaite sposoby w poezji od czasów romantyzmu: obok poezji dostającej się w koło udręczonej delectacji tym, co niesamowite i budzące lęk, pojawia się też odświeżona, epifanicznie hymniczna (*vide* Novalis), ale także i ironiczna poezja, zapis wzniosłości negatywnej (*vide* Baudelaire), inspirowana przez „dziwienie się rzeczą” – właśnie tym najprost-

szym. To Wordsworth pisze o „dostojności zwykłych zdarzeń”<sup>11</sup>. Od dostojności zwykłych zdarzeń już tylko krok do wzniosłości zdarzeń błahych i rzeczy marnych. U Mickiewicza znajdujemy intrygującą replikę na czynione przez przyjaciół namowy, by zwiedził w Smyrnie rzekomy grób Homera:

Ja tam nieciekawo tego! [...] Leżała tam [u wejścia do Groty Homera] kupa gnoju i śmieciśka, wszystkie szczątki razem: gnój, śmieci, pomyje, kości, potłuczone czerepy, kawał podeszwy starego pantofla, pierza trochę – to mnie się tak podobało! Długo stałem tam, bo zupełnie tam było jak przed karczmą w Polsce”.<sup>12</sup>

W tej replice scena zjawiania się w sposób niezwykle rzeczy bardzo zwykłych (tu właśnie akurat rupieci) zajmuje poetę bardziej niż cokolwiek innego. Zwykle rzeczy – nieznaczące z pozoru i blahe szczegóły – staną się wkrótce u Norwida medium najdziwniejszych korespondencji i epifanijnej „dramaturgii rzeczy małych”<sup>13</sup>.

Dla autora *Obrotów rzeczy świat* to „magazyn kontemplacji”, miejsce, w którym dzieje się „odpust poezji / nieustanne uroczyste zdziwienie” (*O mojej pustelni z nawoływaniem*). Znaczące jest (i właśnie pozwala mówić o „idylli własnego pokoju”) to, iż owa „niezwykłość” codziennych przedmiotów, inaczej niż u Freuda albo – by sięgnąć po parantele bardziej literackie i rodzime, u Tuwima czy Gombrowicza, nie ma w sobie nic złowrogiego ani demonicznego. Nie staje się powodem udręczających repetycji, nie wykołaja sensu i nie wywraca na nice naszej definicji rzeczywistości. U Białoszewskiego niezwykłość nie stanowi miejsca, które jest dziurą w Wielkim Innym, w systemie symbolicznym, za którego pośrednictwem oswajamy świat. Przeciwnie. Czyni rzeczywistość bardziej atrakcyjną i ugruntowuje ją. Za sprawą swej „niezwykłości” rzeczywistość okazuje się przyjazna i zasługuje na to, by być adorowana, budzi podziw, a nie grozę, co więcej – podkreślali krytycy – owa codzienność u Białoszewskiego jest sakralizowana<sup>14</sup>. Właśnie gest sakralizacji i towarzysząca mu rytualizacja zwykłych czynności najlepiej naprowadza na obecne w tej poezji przeżywanie codzienności jako pozytywnie doświadczanej *Unheimliche*. Zwykle przedmioty i zajęcia nie budzą trwożnego zdziwienia, co nie znaczy, że nie jawią się właśnie jako rzeczy wzniosłe: gdy stają się przedmiotem uwagi, wymykają się zdolnościom opisu. Kontemplowanie ich prowadzi do sceny

11/ Używa formuły „dignities of plain occurrence”. Cyt. za: P.V. Marinelli *Pastoral. The Critical idiom*, Methuen, London 1971, s. 5.

12/ Cyt. za: D. Siwicka, hasło *Turcja*, w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska *Mickiewicz. Encyklopedia*, Świat Książki, Warszawa 2001, s. 561.

13/ „Mała rzecz! To rzecz mała?... w piąty poruszeniu, / W korku trzewika duszę widzieć, jak zadziała – To dramaturgia!”, w: *Aktor* (wersja druga), akt I, sc. I, w. 8-14. Owe blahe zdarzenia i szczegóły uczynione przez Norwida w *Czarnych kwiatach* i *Białych kwiatach* ośrodkiem „prostotliwych parabol” opisuje R. Nycz jako nowatorski „projekt epifanijnego dyskursu” we wspomnianej już książce *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 90 i n.

14/ J. Kwiatkowski *Liturgia i abulia*, w: tegoż *Klucze do wyobraźni*, PIW, Warszawa 1964.

rozpoznania. *Anagnorisis*, czyli rozpoznanie, objawienie, odkrycie, to stary trop, który z tragedii przywędrował do elegii pastoralnej. W nowoczesnej elegii przybiera epifanijny charakter<sup>15</sup>. Warto podkreślić, że elegijne *anagnorisis* jest zawsze czymś rozpoznaniem, w scenie rozpoznania perspektywa podmiotowa jest zawsze obecna, a elegia okazuje się wyjściową formą subiektywizacji poezji, prototypem wypowiedzi monodycznej, a więc liryki. Elegię uczynili swoim ulubionym gatunkiem romantycy i ową monodyczność upatrywali w refleksyjności, stanowiącej wykładnik obecności „ja” lirycznego. Coleridge uznawał elegię za „formę poezji przystojną refleksyjnemu usposobieniu”. Może ona – pisał – każdą rzecz czynić swoim tematem, ale – jak podkreślał – nie dla niej samej; zawsze nieodmiennie musi odsyłać ją do poety”<sup>16</sup>. Białoszewski, jak na późnonowoczesnego bądź ponowoczesnego poetę przystało, jest „przedromantycznie” liryczny (często nawet rezygnuje z wypowiedzi monologicznej), ale zawsze subiektywny, a w sposobie tworzenia reprezentacji rzeczy skrajnie upodmiotowiony. Perspektywa elegijna okazuje się także jego perspektywą, nawet jeśli nie zostaje przywołana wprost. Rzeczy są – i to jest wspaniałe! – ale zawsze psują się, gubią się, niszczą się i są niszczone. Dla Białoszewskiego, przez lata noszącego się z napisaniem *Pamiętnika z powstania*, jest to oczywiste. Ale nie tylko istnieją w perspektywie utraty. Tracą się i na inny sposób.

W scenie rozpoznania okazuje się, że ich domniemana natura okazuje się zawsze jeszcze czymś innym. Czy więc aby istnieje? Jeśli nawet istnieje, to nigdy nie daje się uchwycić ostatecznie, a więc istnieje na sposób nieledwie boski, przedstawiany w teologii apofatycznej. Rzeczy ukazują się nam zawsze w swoich „obrotach”, a więc w ruchu, w formach niestałych. Ślad tej niestałości istnieje w języku: mówimy przecież, że sprawy przybrały taki a taki obrót, albo że ktoś kogoś wziął w obroty. „Zwyczajnie juryści, nie umieją ręką, więc językiem biorą nas w obroty” – czytam w *Słowniku języka polskiego* zdanie Henryka Rzewuskiego, cytowane jako jeden z przykładów znaczenia słowa „obróć”. Jako przestarzałe kwalifikuje Witold Doroszewski „być (znaleźć się) w obrotach”, jako „być (znaleźć się) w opałach, w tarapatach”. Obrót to także „zmiana kierunku, przebieg, tok (sprawy, rozmowy)”. Obrotność to także zwinność, ruchliwość. A zatem rzeczy z j a w i a j a s i e w swoich przygodnych formach istnienia. Wszelako majestat tych form istnienia jest nie mniejszy aniżeli majestat rzeczy ostatecznych:

Nie jestem godzien, ściano,  
abyś mię ciągle syciła zdumieniem...  
to samo – ty – widelcze...  
to samo – wy kurze ...  
(*O mojej pustelni...*)

15/ Por. A.F. Potts *The Elegiac Mode: Poetic Form in Wordsworth and Other Elegist*, Cornell University Press, Ithaca 1967, s. 36 i n., a także K.E. Smythe *Figuring Grief. Gallant, Munro and the Poetics of Elegy*, McGill-Queens University Press, Quebec 1992, s. 11 i n.

16/ Cyt. za: C.M. Schenck *Mourning and Panegyric. The Poetics of Pastoral Ceremony*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London 1988, s. 15.



Pisanie okazuje się więc aktem adoracji, radością. Podmiot liryczny wiersza Białoszewskiego znowu „tańczy” – jak dawni poeci wspomniani przez Aleksandra Wata. I jego poezja staje się figurą misterium, rytuału pochwalnego, apoteozą. W *Obrotach rzeczy* słysząc głos ekstazy tańczącego przed majestatem rzeczy powszednich. Ten ton nie zmienia się wiele i w kolejnych jego książkach, choć nigdy nie będzie już tak wyrazisty<sup>17</sup>.

„«Szmaciarz» nie może sobie pozwolić na optymizm w stosunku do swojej sztuki i do samego siebie” – pisał w cytowanym wcześniej szkicu Łukasiewicz. Ale ta obserwacja, jak można wnosić z tego, co już zostało napisane, nie stosowała się do Białoszewskiego! W odróżnieniu od Różewicza, Czyczka, Bursy czy „turpistów” pokolenia ’56, akurat jego mitologia poetycka jest mitologią pozytywną i choć nie wpisuje się w „idylle natchnień lirycznych”<sup>18</sup>, to współtworzy idyllę procesu pisania jako współuczestnictwa w d z i a n i u s i ę świata. A ta z kolei, w przypadku kogoś, kto „ma się za poetę”, wydaje się tylko konsekwencją idylli samego bycia:

Najpierw zeszedłem na ulicę  
schodami, ach wyobraźcie sobie,  
schodami.

Potem znajomi nieznanym  
mnie mijali, a ja ich.  
Żałujcie,  
Żeście nie widzieli,  
Jak ludzie chodzą,  
Żałujcie!

(*Ballada o zejściu do sklepu*)

Można by powiedzieć, że pastoralnym *otium* staje się sam tekst jako zapis tych doświadczeń. Nic więc dziwnego, że Białoszewski nie odżegnuje się od roli poety. Przeciwnie! – przypisuje się do niej. Zdaniem Edwarda Balcerzana jego strategia poetycka jest nawet strategią „arcypoety”: „u źródeł strategii arcypoety znajduje się tolerancja «wobec wszystkiego, co jest»”<sup>19</sup>. Oczywiście! Bowiem poczucie zado-

17/ „Twórczość – pisze Balcerzan – to «radość mnożenia wszystkiego przez wszystko», czytamy w *Próbie dopasowania się – w Rachunku zachciankowym*. Radość dziecinna i wyrafinowania jednocześnie” (*Poezja polska w latach 1939-1966*, cz. 1: *Strategie liryczne*, WSiP, Warszawa 1982, s. 239).

18/ Określenie Edwarda Balcerzana. Wiersz Miłosza *Do Tadeusza Różewicza poety* Balcerzan zalicza do „idylli natchnień lirycznych”, to znaczy do wierszy będących wyrazem optymistycznej mitologii sztuki poetyckiej, i przeciwstawia ten sposób myślenia o poezji ówczesnym wierszom Różewicza, stanowiącym świadectwo „dreczącego wstydu pisania”. Jakkolwiek, trzeba tu dodać, Balcerzan wskazując na *Piosenkę o porcelanie* przyznaje, że i u samego Miłosza owa pozytywna mitologia jest podawana w wątpliwość (tamże, s. 230, 229).

19/ Tamże, s. 237. I dalej: „U Białoszewskiego wszystko zasługuje na poszanowanie, ponieważ dosłownie we wszystkim istnieje proces nieustannych metamorfoz, które

mowienia w świecie wyposaża podmiot Białoszewskiego w coś więcej aniżeli poczucie bezpieczeństwa: „wszystko, co jest”, może stać się przedmiotem działania poetyckiego, więc obszarem znajdującym się w gestii poety, poddanym jego władzy. Dodajmy, że u źródeł strategii Arcypoety znajduje się nieodmiennie postać Orfeusza. Symbolizuje on poezję w ogóle, ale od początku także poeci pastoralni uważają go za swego protagonistę<sup>20</sup>. Orficką wiarę w magiczną, szamańską moc poety i sprawczego języka, *residuum* mowy rytualnej, języka misterium znajdujemy u poetów europejskiego renesansu. Taką orficką pochwałą sztuki poety w poezji polskiej jest – stanowiąca przetworzenie słynnej ody *Exegi monumentum...* Horacego – Pieśń XXIV Kochanowskiego, w której została zapisana figura metamorfozy powtórnych narodzin („Nie zwykłym, i nie leda piórem opatrzone, Polecę precz...” – Orfeusz często był przedstawiany pod postacią łabędzia) i to narodzin do nieśmiertelności. Nie dziwi wcale, że dla czytelników poezji orfizm wraca echem poprzez poezję Białoszewskiego właśnie. „Trwalsze od spiżu” – tak Irena Urbaniak tytułuje swoją interpretację wiersza „*Ach, gdyby nawet piec zabrali...*”. *Moja niewyczerpana oda do radości*, który – należałoby dodać – jest elegią na opak, niedoszłą elegią, elegią *manque* (skarga, *dirge*, zmienia się w hymn pochwalny, w inkantację będącą afirmacją). Powodem i legitymacją do nieśmiertelności, zdaniem Urbaniak, jest stosunek do języka jako „niewyczerpanego” źródła<sup>21</sup>. Tytuł jej szkicu jest metaforyczny, autorka nie wspomina o tradycji orfickiej, ale jej intuicja jest trafna: nowoczesna, pomallarmeńska wykładnia orfizmu zakłada, że poeta jest „piszącą wierszem inteligencją”, język wiersza „śpiewającą tajemnicą” (tajemnicą, bo rezygnuje z przedstawiania), a sama poezja – figurą utraconej całości, uniwersum w którym rozbrzmiewała niegdyś muzyka sfer<sup>22</sup>. Muzyka sfer w *Obrotach rzeczy* rozbrzmiewa, gdy „Cecylia gra na maglu” w *Tryptyku pionowym*<sup>23</sup>. Ale i po-

fascynują i uniemożliwiają rozpacz. [...] bohater Białoszewskiego nie może się wyzwolić spod nacisku olśnień i zadziwień”.

20/ Por. R. McGahey *The Orphic Moment. Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche and Mallarmé*, State University of New York Press, Albany 1994, C.M. Schenck *Mourning and Panegyric...*, s. 2 i n, s. 58 i n. „Orfizem – czytamy w pracy Schenck – jest ogniem między platonizmem i pastoralnością, między poezją mitu arkadyjskiego a nowoczesnymi odmianami pastoralnego wiersza o inicjacji” (s. 20).

21/ Por. *O wierszach Mirona Białoszewskiego*, red. J. Brzozowski, Oficyna Bibliofilów, Łódź 1993, s. 43.

22/ Pierwsze określenia są autorstwa H. Friedricha z jego książki *Struktura nowożytnej liryki*, PIW, Warszawa 1978, s. 153, drugie R. McGaheya *The Orphic Moment...*, s. 130.

23/ Dla każdego, kto zna *Hail! Bright Cecilia* „brytyjskiego Orfeusza”, Henry Purcella, z tekstem *Ody na dzień Świętej Cecylii* Nicolasa Brady’ego, głoszącym pochwałę muzyki stanowiącej pogłos niebiańskiej harmonii, aluzja wydaje się czytelna. Sprawę jednak komplikuje to, że dalej czytamy: „Święta Cecylia w politurach, / koło-manuał-emmanuel – / wał – interwał – fuga”. Więc może chodzi o któryś z utworów chorałowych Carla Philipa Emanuela Bacha, a może imię Cecylia jest

brzmiewa tęsknota za Całością: stół nastrocza okazję do napisania wiersza o znaczącym tytule *Stołowa piosenka prawie o wszechbycie*. W wierszu *Sól konstrukcji* morskie fale zdają się koncertować muzyką Bacha, a poeta, niczym Orfeusz, nakazuje: „fale! / kładźcie peruki / éśśś”. „Jestem wszystkimi / i bywam wszystkimi rzeczami” – czytamy w *Liryce śpiącego*<sup>24</sup>. Białoszewskiego, z jego poczuciem humoru i niewyczerpaną pomysłowością językową, balansującego często na granicy przedstawialności i wykorzystującego inkantacyjną siłę ustanawiania znaczących eufonii, z pewnością można nazwać „piszącą wierszem inteligencją”. Również i „śpiewającą tajemnicą”, powierzającą swą egzystencję lotnej substancji języka, istniejącą w nieustannej oscylacji znaczeń, których migotliwość figuruje graniczną, liminalną kondycję Orfeusza, rozpiętą między tym, co dionizyjskie, a tym, co apollińskie.

Wypada zwrócić uwagę na jeszcze jedno echo tradycji poezji idyllicznej u Białoszewskiego, to znaczy na obecny w jego tekstach żywioł rozmowy. Antyczna idylla chętnie wprowadza dialog i ton konwersacyjny. „Tajemnicza, mistyczo-filozoficzna” (jak zaznacza wydawca), *Ekloga VI* Wergilego jest monologiem Tytirusa (zawierającym przytoczenia cudzych wypowiedzi, szczególnie wieszczka Sylena). W *VII Idylli* Teokryta Simichidas w narrację wprowadza pieśń swoją i Lycidasa.

*Agon* – sprzeczka, a najczęściej toczona w zacisznym ustroniu zawody poetyckie pasterzy – staje się figurą sporu rozstrzyganego w cywilizowany, pokojowy a nawet przyjazny sposób i zakończony wymianą podarunków. Wraz z dialogiem wprowadza się także język ludzi prostych, ton kolokwialny, ton sprzeczki, debaty, zwierzenia. Ten rodowód form dialogowych zaciera się w miarę jak do literatury wysokiej zostają wprowadzane gatunki żywej mowy, mowy ludowej, języka rozmaitych grup zawodowych. Odtąd rolę decydującą zdają się odgrywać inne względy, ale początki idiomu konwersacyjnego w poezji znajdujemy w idyllach Teokryta i eklogach Wergiliusza – podobnie jak pochwałę swojskości: ojczystych stron, rodzimego krajobrazu, własnej okolicy. Rozmówca – oderwany od codziennych zajęć mieszkaniec arkadyjskich ustroni – staje się figurą obywatela, a jego rozmowa figurą debaty ludzi wolnych i szczęśliwych. Wpisana w tekst rozmowa jest wybiciem, który ma na celu kompromis między dwiema formami życia społecznego:

wygraną aluzją do nazwy którejś z orkiestr? Na przykład The Saint Cecylia Chorus & Orchestra (istniejącej od 1906 roku) albo Orchestra dell' Akademia Nazionale de Santa Cecylia (od 1908) – Białoszewski mógł mieć płyty z utworami syna J.S. Bacha w wykonaniu którejś z nich.

<sup>24/</sup> Edward Balcerzan tak komentuje ten cytat: „Powraca W s z y s t k o: fundament strategii arcyapoety. U Białoszewskiego wszystko zasługuje na poszanowanie, ponieważ dosłownie we wszystkim istnieje proces nieustannych metamorfoz, które fascynują i uniemożliwiają rozpacz [...] [Białoszewski] usiłuje dopasować się do Wszystkiego. [...] Jego «arcypoezja» nie domaga się uznania w swej wyjątkowości, próbuje natomiast być teorią «wszechpoezji», [...] teorią powszechnego doświadczenia poetyckiego, które nie stawia wymagań wykraczających poza codzienność” (*Poezja polska...*, s. 238. i 242). To konstatacja bardzo pasująca do współczesnego orfizmu!

życiem kontemplacyjnym i życiem aktywnym. Pozwala zamienić idyllę samotności na idyllę rodziny ludzkiej. „Toć jesteśmy ludźmi i stykamy się jedni z drugimi jeno za pomocą słowa” – powiada Montaigne<sup>25</sup>. Inaczej niż w dobie nowoczesności, dla pisarzy renesansu i ich czytelników było czymś oczywistym, że *pastoral* jest przykładem alegorycznej wypowiedzi i ma na względzie etyczne cele<sup>26</sup>.

Stanowisko Montaigne’a jest jasne: w ostatecznym rozrachunku nie ucieka on przed społecznością ludzką w ogóle, lecz przed „poddąństwem i zobowiązaniem”; to, co mu drogie, to nie samotność jako taka, lecz fakt, że umożliwia ona koncentrację, i koniec końców, lepsze komunikowanie z innymi. „Zaprzętałem się sprawami państwa i świata najchętniej, kiedy jestem sam”. Samotność jest sposobem a nie celem; w wypadku Montaigne’a rodzi ona większą towarzyskość.<sup>27</sup>

Im bliżej współczesności, dialektyka samotności i wspólnoty staje się coraz bardziej frapującym problemem, przybierającym postać aporii<sup>28</sup>. Dla Rousseau – zauważa Todorow – samotność jest skarbem pozwalającym uniknąć pułapki alienujących mechanizmów życia światowego. „Człowiek opinii”, czyli człowiek „światowy” – pisze Rousseau w *Emiliu* – zawsze kroczy w masce. To, czym jest, zdaje się dla niego niczym; wszystkim – to, czym zdaje się być. Można by rzec, że to Rousseau po raz pierwszy zarysowuje różnicę między *être* i *paraître*. Również Rousseau – już w nowoczesny sposób – czyni innego gwarantem jednostkowej podmiotowości: „człowiek uspołeczniony zawsze się jakby odnajdując poza sobą, umie żyć tylko w opinii innych i z ich to oceny czerpie całe, chciałoby się powiedzieć, poczucie swego istnienia”<sup>29</sup> – czytamy w *Rozprawie o pochodzeniu nierówności między ludźmi*. Rousseau udaje się uniknąć aporii: samotność, stan kuszący obietnicą samowystarczalności, ale i niosący lęk, a także postrzegany jako *de facto* niemożliwy, staje się „ukochaną samotnością”, bo sprzeczność znajduje swoje szczęśliwe rozwiązanie. Samotność okazuje się tylko pozorną samotnością, bo dla człowieka piszącego stałym substytutem obecności innego staje się obecność czytelnika w piśnianym tekście, tekst zaś staje się substytutem bezpośredniej komunikacji. „Pisanie jest taką paradoksalną działalnością, która wymaga ucieczki od innych, po to by pełniej się z nimi spotkać”<sup>30</sup> – powiada Todorow. Romantycy – dodajmy – w istocie o tyle wniesli tu coś nowego, że zakwestionowali możliwość porozumienia.

<sup>25/</sup> M. de Montaigne *Próby*, t. 1, przeł. T. Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1957, s. 87. Ta uwaga Montaigne’a dotyczy odpowiedzialności za słowa. Cyt. za: T. Todorow *Ogród niedoskonały. Myśl humanistyczna z we Francji*, przeł. H. Abramowicz i J.M. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 133.

<sup>26/</sup> A.V. Ettin *Literature and the Pastoral*, Yale University Press, New Haven 1984, s. 3.

<sup>27/</sup> T. Todorow *Ogród niedoskonały...*, s. 133.

<sup>28/</sup> Esej z roku 1983 *Solidarność i samotność* Adama Zagajewskiego jest jednym z ostatnich przykładów.

<sup>29/</sup> Cyt. za T. Todorow *Ogród niedoskonały*, s. 107.

<sup>30/</sup> Tamże, s. 138.

Podmiot Mickiewiczowskiego wiersza *Do samotności* czuje się „wygnańcem w oboim żywiole” – tak w świecie upragnionej samotności, jak i poza nim. Sobą jest więc tylko w swoim tekście, ale przecież pisze go powodowany przez język, który – jak to z kolei możemy przeczytać w słynnym ustępie „Samotność, cóż po ludziach...” z Wielkiej Improwizacji traktującym o języku właśnie – jest instancją zwodniczą, zamazującą i kaleczącą intencje mówiącego: zawsze znaczy coś innego, niż mówi. Czy zatem substytut może zastąpić oryginał? Ten jeśli bywa dostępny, to tylko bez pośrednictwa języka, jak o tym czytamy w wierszu *Rozmowa wieczorna*, w utopii komunikacji bezpośredniej, pozakodowej, pozwalającej „duszę prosto w duszę przelać” (*Rozmowa*)<sup>31</sup>.

Dla poety *stricte* nowoczesnego, jak na przykład dla awangardowego Przybysia, nieprzezroczystość języka przestaje być problemem i usprawiedliwia rację bytu poety, ale samotność jest czymś niepożądanym, a wkrótce, na szczęście, niemożliwym: współtwórcza obecność innego, czytelnika – zresztą poety *in spe* jest czymś założonym i spodziewanym, kulminuje w utopijnej wizji społeczeństwa artystów.

Białoszewski jest kimś, kto żyje w rozmowie. Rozmowa jest dla niego teatrem *avant la lettre*. Nie tylko. Dla Białoszewskiego-debiutanta pisanie jest rodzajem rozmowy, choć nie dzieli on wcale entuzjazmu bliskich mu w końcu awangardowych poprzedników (może właśnie dlatego, że jego karykaturą okazał się optymizm właściwy dla modelu komunikacji założonej w poezji socrealistycznej):

Ostatecznie – mówię z ludźmi.  
Nie piszę dla samych szaf.  
Więc bądź – ja ! – garbaty  
Garbem pokory przed ziomkami  
i garbem porozumienia.  
(*O mojej pustelni...*)

Jak widać, rozmowa jest skażona ułomnością porozumienia, ale w *Obrotach rzeczy* żywioł rozmowy już narasta, staje się notowaniem mówienia, które zewsząd się „sypie i sypie” (*Zadumanie o sieni kamienicznej*), i z tomiku na tomik nabiera też nowych sensów: zwykła rozmowa stanowi alegorię towarzyskości, ale i dialogu politycznego – w latach, w których powstawały wiersze Białoszewskiego, znajdującego się w zaniku bądź ukryciu. Upublicznienie zwykłej „domowej” rozmowy i prywatnego wymiaru ma swój rewers w postaci „udomowienia” sfery publicznej, zwłaszcza udomowienia i uzwyczajniania idei kultury<sup>32</sup>. Owo uzwyczajnianie jest

31/ To Mickiewicz. Odziedziczone po romantykach przez poetów Młodej Polski marzenie o komunikacji „pozakodowej” przedstawił Jan Prokop w szkicu *Od retoryki nadmiaru do utopii pozakodowej*, stanowiącym rozdział książki tegoż *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 32 i n.

32/ „Udomowienie idei kultury” to sformułowanie Emersona. Stanowi realizację emersonowskiego ideału demokracji intelektualnej i koncepcji „zwykłości” jako społecznego *habitas*. Ta i jej podobne romantyczne koncepcje demokratyzacji kultury omawia w swojej książce cytowany już Cavell.

w istocie synonimem demokratyzacji. Białoszewski jest rzadkim ptakiem w romantycznej, arystokratycznej, obciążonej ziemiańskimi sentymentami kulturze, w której plebejskość zawsze spychana była do rezerwatu wstydlivej gorszości. Tymczasem u niego, na ustawionej na przedmieściu karuzeli kręcą się panny madonny z płócien Rafaela, obok śpią współdomownicy – „mieszkańcy secesji”, praski pejzaż nasuwa skojarzenia ze starożytną Mezopotamią, na straganach stoją baranki „w koronach oryniackich”, wiszą „kożuchów złote Homery”, korba magła zatacza „koło – manual – emmanuel / wał – interwał – fuga”, suszące się prześcieradła rozwiesza na strychu „święta Weronika”.

Owo uzwyczajnianie obejmuje także praktykę dykcji poetyckiej – i nie bez przyczyny. Język Białoszewskiego uchyla się wzorom mowy wysokiej i uporządkowanej. Uchyla się językowi – mówiąc z miłoszowska – o „dobrze ustawionym głosie”, czyli dykcji jasnej i zrozumiałej, tej w której nie słychać zmagania z trudnościami przekładu z obcego i wyobcowującego nas świata rzeczy na język podmiotu obdarzonego zdolnością samowiedzy. I już w debiutanckim tomie można domyślać się, że za tą praktyką stoi filozoficzna podejrzliwość jej autora.

Jedno z pierwszych stwierdzeń Cavella w *Must We Mean What We Say?* głosi, że nie wiemy tego, o czym myślimy, ani tego, co chcemy powiedzieć, i że zadaniem filozofii jest przywrócić nas nam samym – sprowadzić słowa z ich użycia metafizycznego ku użyciu codziennemu lub też zastąpić pojęciowe poznanie świata poznaniem zmysłowym lub zbliżeniem się do siebie – co nie jest wcale oczywiste i co z poszukiwania zwykłości czyni najtrudniejsze zadanie, jakie spoczywa w ludzkim zasięgu, nawet jeśli (właśnie dlatego) nadal w nim pozostaje: „Zaden człowiek nie jest w lepszej pozycji do posiadania wiedzy niż inny – chyba że sama wola wiedzy jest pozycją szczególną. Odkrycie to jest tożsame z odkryciem filozofii, jako że trudzi się znalezieniem odpowiedzi i stawianiem pytań, do których nikt lepiej nie zna dojsia, niż ty sam”.<sup>33</sup>

Dla autora wiersza *O Obrotach rzeczy* jest to oczywiste:

A one krążą  
I krążą.  
Przebijają nas mgławicami.  
  
Spróbuj schwycić  
Ciało niebieskie  
Któreś z tych  
Zwanych «pod ręką»...  
  
A czyj język  
Najadł się całym smakiem  
Mlecznej kropli przedmiotu?

33/ S. Laugier *Koncepcja zwykłości i demokracja intelektualna*, przeł. M. Apelt, „Res Publica Nowa” 2000 nr 12, s. 99.

## Szkice

A kto wymyślił,  
że gwiazdy głupsze  
krażą wokół mądrzejszych?

A kto wymyślił  
gwiazdy głupsze?

Zadaniem poezji – wedle Białoszewskiego – jest przywrócić nas nam samym, zagubionych w labiryntach języka przyjmowanego nazbyt bezrefleksyjnie i z nazbyt dobrą wiarą. „Którędy wyjść ze słowa?” – zapytuje Białoszewski (*Nie umiem pisać*): jak wyjść ze słowa, aby dojść do rzeczy i nie zgubić po drodze samego siebie w świecie, w którym czyha na nas zarówno niedostatek naszej mowy, jak i obcość rzeczy pochopnie uznawanych za ekstensje nas samych? Zdawanie sprawy ze spotkania bytów wzajem do siebie niesprowadzalnych: choćby dokonywanie „przekładu z parasolki” i „przekładu z materaca” (*Dwa przekłady*) – to zwykła i zarazem najtrudniejsza praktyka dla kogoś, kto jest dziś poetą świadomym swego zawodu<sup>34</sup>.

## Abstract

**Marek ZALESKI**

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences  
(Warszawa)**

### **Białoszewski: idyllic**

Miron Białoszewski's poems published in his famous debut-making collection *Obroty rzeczy* have been read within the context of an *idyll-of-self* tradition (a concept by Renato Poggioli), that is, an idyll of privacy, its variety being an "idyll of one's own room", the *locus amoenus* of the Stalinist age. Sacralisation of the ordinary, being characteristic to Białoszewski, is a uniqueness of things ordinary, interpreted by the author not in terms of a Freudian *unheimliche der Gevöhnlichkeit* but as a category of the ordinary, within the meaning established by Stanley Cavell. Such an "ordinariness" is represented in epiphany scenes where the most ordinary things appear. Białoszewski's poetry is an idyll of being, as such.

---

<sup>34/</sup> Ryszard Nycz opatruje to formułą przekładu z „faktyczności na wyrażalne” zaczerpniętą z wiersza „...*jak to powiedzieć*” z późniejszego tomu *Oho!* (s. 62). R. Nycz *Literatura jako trop*... s. 226.

## Magdalena SIWIEC

### Od podmiotu żeglującego do podmiotowości płynącej w lirykach Mickiewicza

Artykuł ten stanowi spojrzenie na jeden aspekt przemian dzieła Mickiewicza: kwestię podmiotu jego tekstów lirycznych. Dlaczego ich właśnie? Gdyż, jak pisze Czesław Zgorzelski: „Liryka stanowi najczulszy sejsmograf przemian, zarówno w widzeniu świata, jak i w poszukiwaniach nowego wyrazu poetyckiego”<sup>1</sup>. Postanowiłam jednak zawęzić interesujące mnie zagadnienie z pełną świadomością koniecznego uproszczenia, koniecznego jednak, by w krótkim szkicu uchwycić ślad linii ewolucyjnej. O Mickiewiczowskim podmiocie można z pewnością powiedzieć bardzo wiele, ale niewątpliwie prawdą jest, że to podmiot w ciągłym ruchu. Chciałabym więc przyjrzeć mu się przez pryzmat transformacji w twórczości poety motywu żeglugi, który zalicza się do zespołu motywów związanych z wędrówką, przemieszczaniem się. Topos jest znany, ma bogatą tradycję w literaturze i sztuce od najdawniejszych czasów, gdzie występuje zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i – przede wszystkim – w funkcji symbolicznej. Józef Bachórz pisze: „Samotność wśród burzy na morzu stała się niejako naturalną metaforą losu człowieka w poezji romantyków”<sup>2</sup>. Liczne prace dowiodły, że żegluga należy do tych elementów

<sup>1/</sup> Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 22.

<sup>2/</sup> J. Bachórz *Żeglarz*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1994, s. 1045. Zob. także: tegoż „Złączyć się z burzą...” *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2005; jak również: M. Śliwiński *Człowiek-ryba. Szkice marynistyczne*, Wydawnictwo WSP w Słupsku, Słupsk 1991, s. 64. Badacze analizują awatary motywu żeglarza w romantyzmie na tle wcześniejszych realizacji toposu.



obrazowania Mickiewicza, które stale w jego pisarstwie powracają, z czego badacze wyprowadzają wnioski dotyczące jego wyobraźniowości, by wymienić prace Józefa Bachórze, Wojciecha Owczarskiego, Leszka Zwierzyńskiego, Dariusza Seweryna, Mariana Śliwińskiego<sup>3</sup>. Wykaz tekstów poety odwołujących się do żegluga sporządził Wacław Kubacki, który przez analizę tego obrazu chciał ukazać „linię ideologicznego rozwoju Mickiewicza”, pisząc zarazem szkic z dziejów szeroko rozumianego stoicyzmu<sup>4</sup>. Ruch po wodzie, przez wodę zyskał status metafory życia w tekstach Mickiewicza powstałych w różnych fazach jego pisarstwa: od wierszy młodzieńczych, klasycystycznych, przez programowo romantyczne, po późne – religijne i refleksyjne. Tutaj zajmować mnie będą tylko te liryki, w których obraz płynięcia (celowo unikam określenia „żegluga”) wiąże się z samookreśleniem podmiotu tekstów i które – w moim przekonaniu – wyznaczają istotne etapy w rozwoju postawy Ja w twórczości Mickiewicza<sup>5</sup>.

Pierwszy z interesujących mnie wierszy marynistycznych: młodzieńczy utwór z 1818 roku *Już się z pogodnych niebios...* – utrzymany jeszcze w konwencji klasycystycznej – w całości zbudowany jest na alegorii żegluga, odwołującym się do konkretnego antycznego mitu o wyprawie Jazona i jego towarzyszy na Argos po złote runo. Postaci bohaterów greckich mają stanowić wzorzec dla młodych przyjaciół, do których wiersz jest apelem; Mickiewicz buduje paralelę między losami herosów i zbiorowego podmiotu lirycznego swojego wiersza. Utwór przypomina zarówno w swej wymowie, jak i w formie, *Odę do młodości*. Obok cech jeszcze oświeceniowych, znajdują się tu także elementy uznawane za preromantyczne, przy czym mitologiczną metaforykę uważa się zazwyczaj za element klasycystyczny<sup>6</sup>. Owa dwoistość ma wpływ także na konstrukcję podmiotu tekstu.

- 3/ Zob.: J. Bachórz „Złączyć się z burzą...”; W. Owczarski *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, słowo/obraz terytoria Gdańsk 2002; L. Zwierzyński *Wyobraźnia akwatywna Mickiewicza*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1998, a także jego artykuł *Topika morska w poezji Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2000 z. 2; D. Seweryn *O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996; M. Śliwiński *Człowiek-ryba...*, rozdz. *Żeglarz romantyczny*.
- 4/ W. Kubacki *Żeglarz i pielgrzym*, Warszawa 1954. Zbytne rozszerzenie pojęcia „stoicyzm” u Kubackiego zauważa L. Zwierzyński (*Topika morska...*).
- 5/ Motyw to tym bardziej znaczący, że w znanej Mickiewiczowi doskonale literaturze klasycznej metafora żegluga była metaforą twórczości poetyckiej, o czym pisze E.R. Curtius (*Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i opr. A. Borowski, Universitas, Kraków 2005, rozdz. VII: *Metaforyka*). O symbolice wody u Mickiewicza, także o jej kreatywnej mocy pisze L. Zwierzyński *Wyobraźnia akwatywna...*, cz. 1. O różnych postaciach i znaczeniach wody u Mickiewicza wspomina W. Owczarski we wstępnej części rozdziału II książki *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*.
- 6/ Na temat klasycystycznej retoryki tego wiersza zob. Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej...*, s. 74 i n.; J. Bachórz zalicza ten utwór – obok *Majtka* i obu wierszy *Żeglarz* – do alegorycznych ujęć morza, zob. „Złączyć się z burzą...”, rozdz.

Już z pierwszego wersu daje się wyczytać optymistyczną wymowę wiersza: „Już się z pogodnych niebios ośma zdarła smutna”. Pojawia się tu sugestia, że niebios są pogodne z natury, w sposób stały, niezmienny, tylko czasem może przysłaniać je mgła. W sposób symboliczny to inicjalne stwierdzenie stanowi wyraz wiary w ostateczne, z góry przesądzone zwycięstwo tego, co jasne, pogodne, czyste, nad smutkiem i niepewnością, jest pozbawione relatywizmu<sup>7</sup>. Tym samym błache z pozorów określenie „pogodowe” zapowiada pełną optymizmu postawę podmiotu. Rozpoczynająca drugi wers apostrofa wskazuje na apelatywną formę wiersza i ujawnia jego adresata – towarzysza wspólnej żegluga:

Żeglarzu! ciągni rudel, wiatrom podaj płótna,  
Zmocnioną wczasem dłonią słone krajaj piany;  
Otworem ci przestrzenne leżą oceany.<sup>8</sup>

Ów zwrot retoryczny dotyczy każdego z tych, którzy dalej zostali nazwani „przyszłą Towarzystwa podporą i chlubą”. Relacja między Ja lirycznym a adresatem jego apelu jest znamieną dla postawy Mickiewicza w tym okresie. Stosowana dalej forma pierwszej osoby liczby mnogiej – „my” wskazuje wyraźnie, że podmiot wypowiada się jako przedstawiciel grupy, do której się zwraca, a której charakterystyka odnosi się także do niego – i on jest owym żeglarzem czerpiącym pewność z poczucia wspólnoty. Jest więc jednocześnie nadawcą i odbiorcą swej przemowy. Wyekspozowaniu tej postawy służy wybór mitu o wyprawie po złote runo – która była wszak przedsięwzięciem grupy herosów – jako fundamentu metafory żeglarskiej. Poeta wprost mówi o celu, jaki przyświecał mu w nawiązywaniu do mitolo-

*Mickiewiczowska wizja morza*. Zgodnie z konwencją klasycystyczną częste przywołania postaci wywodzących się z tradycji antycznej mają charakter czysto formalny, pełnią funkcję retoryczną. Widoczne w *Już się z pogodnych niebios...* przetworzenia motywów mitów o Jazonie, Achillesie, Herkulesie czy Orfeuszu to inkrustacje mitologiczne. Pisał o nich sam Mickiewicz w objaśnieniach do *Sofiówki* Trembeckiego, gdzie tłumaczył, że odwołania poetów do mitologii to środek stylistyczny, który ułatwia dotarcie do odbiorcy: „Poeci lubią zamiast ogólnych i pospolitych imion, dla ściślejszego i bardziej zmysłowego oznaczania wyobrażeń, przywołać miejsca i nazwiska z mitologii lub dziejów powszechnie znajome” (A. Mickiewicz *Objaśnienia do poematu opisowego „Zofiówka”*, w: tegoż *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. V: *Pisma prozą*, s. 213, przypis do wiersu 41).

- 7/ O toposie przekraczania granic w *Już się z pogodnych niebios...* pisze L. Zwierzyński, który zauważa: „Mickiewicz odwraca tu antyczny schemat: już inicjalne wezwanie do żegluga przynosi obraz świata otwartego...” (*Topika morska...*, s. 159). Spostrzeżenie o polemice młodego Mickiewicza z wizją Horacjaną poczynił zresztą już J. Kleiner (*Mickiewicz*, t. I, Lublin 1948, s. 114).
- 8/ Wszystkie cytaty wierszy Mickiewicza lokalizuję w tekście za wydaniem: A. Mickiewicz *Dzieła*, Wydanie Rocznikowe, t. I: *Wiersze*, opr. Cz. Zgorzelski, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 37.

gii: „Weźmijmyż z bohaterów greckich przykład świetny” (s. 38)<sup>9</sup>. Konsekwentnie prowadzona paralela do przygód Argonautów musi prowadzić do wniosku, że wrogie żywioły, czyli wszelkie niebezpieczeństwa, muszą ulec także przyjaciółom-adresatom utworu. Z członkami wyprawy Jazona łączy ich, podnosząc do rangi herosów: szczytny cel, determinacja w dążeniu do jego realizacji, odwaga, ofiarność, a także liczne talenty i umiejętność dzielenia się nimi. Mitologiczna referencja pozwala wyrazić wiarę w solidarność, w konieczność współdziałania, w możliwość porozumienia się ludzi połączonych wzniosłymi, bliżej niesprecyzowanymi ideałami symbolizowanymi przez złote runo<sup>10</sup>.

Trudno postawę Ja mówiącego w wierszu określić mianem romantycznego indywidualizmu, przeciwnie – stale manifestuje ono swą podrzędność w stosunku do wspólnej sprawy. Taki podmiot odpowiada podanej przez Annę Nasiłowską definicji podmiotu klasycznego, który nie skupia się na wyznaniach i własnej osobowości, ale na konstruowaniu odniesień do tradycji, do wiedzy obiektywnej, do relacji społecznych<sup>11</sup>. Co więcej, są w liryku zdania, które można odczytać jako wyraźny gest pokory. Oto podmiot zwraca się do swych towarzyszy:

Wy, którym była matką łaskawszą natura! [...]
 Nam zaś, którzy w poziomszym umieszczeni rzędzie,
 Że waszym śladem idziem, i to chlubą będzie. (s. 39)

9/ Otwarte oceany leżące przed nim oznaczają nieograniczone możliwości i szerokie perspektywy, świat, nad którym w pełni panuje mimo przeciwności losu ukrytych za sformułowaniem „burliwość powodzi, / Towarzystwo nieliczne, kruchej słabość łodzi”. Są to trudności, ale przejściowe, a nie permanentne, można je bowiem pokonać tak, jak uczynił to Jazon. Co więcej, mogą się one stać nawet zaletą, dopomagającą w realizacji zadań: na końcu wiersza Mickiewicz podkreśla, iż mała ilość członków Towarzystwa jest wręcz konieczna dla zachowania jego elitarności, co pozwala uchronić je przed zepsuciem przez ludzi niegodnych, którzy nie powinni doń należeć: „Ale z takich początków wniósłby chyba tępy, / Że trzeba wszystkim wolne zrobić do nas wstępy. [...] Sprawmy, niechaj się tylko godni do nas garną” (s. 40). W tym kontekście – ponownie jako warcie naśladowania przykłady – przywołane są wzorce starożytne: misteria pitagorejskie, eleuzyjskie i orfickie. Możliwości podmiotu zbiorowego są nieograniczone, skoro na Argonautów „Piekła i Nieba dąsały się gniewnie”, ale zostały pokonane.

10/ Mickiewicz używa określeń: cel ślachtetny, wielkie sprawy, wspólne dobro, tworzenie nowych gmachów – a więc określeń abstrakcyjnych. Podobnie sposób realizacji tych zamierzeń zawiera się w słowach: „Wszak praca nasze bóstwo, przyjaźń nasze godło”, nie wiadomo jednak, na czym dokładnie ta wspólna praca miałaby polegać. Tak więc z owego wiersza, który można nazwać programowym, trudno wyczytać program działania. Chodzi tu raczej o ekspresję pewnego emocjonalnego stanu, euforii wyrosłej z poczucia wspólnoty i młodości, która może uczynić wszystko – ruszyć świat z posad – ważne jest, by „młodych przyjaciół” do tego przekonać.

11/ Zob. A. Nasiłowska *Persona liryczna*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2000, s. 15.

A zatem uznaje swoją niższość wobec tych, którzy więcej mają talentów, uważa się za tego, kto nie został wybrany przez los, mniej godnego, postępującego w czyjeś ślady.

Czy rzeczywiście ten wczesny wiersz nie zawiera elementów romantycznego indywidualizmu stanowiącego – jak pisze Marian Śliwiński – podstawę semantyki romantycznego żeglarza<sup>12</sup>? Można tu niewątpliwie odnaleźć cechy osobowości wybitnej, wyrastającej ponad przeciętność, tylko że są one rozłożone na zbiorowość – elitarną grupę ludzi, którzy posiadają kreacyjną moc („nowe tworzym gmachy na nowej posadzie”, s. 38), dążą do sławy („każdy trud zwalczony jest szczerem do sławy”, s. 38; „Im wyżej, tym usilniej wyężajcie pióra, / Ażby sławy podniebne dosięgłszy opoki / Innym tam braterskimi zachęcali wzroki”, s. 39), górują nad innymi szlachetnością, wytrwałością i wszelkimi przymiotami, co wyraża porównanie do Achillesa żądającego cięższej niż inni zbroi oraz do zwycięzcy olimpiady, który nie może dać się dogonić pozostawionym daleko z tyłu tłumom<sup>13</sup>.

A jednak obok My w wierszu obecne jest także mocne Ja liryczne. Owszem, manifestuje ono swą podrzędność w stosunku do wspólnej sprawy, uznając się za jednego z członków grupy świetnych młodzieńców, i to nawet nie jednego z najważniejszych. Ale owo Ja – wskazuje na to cały liryk-apel – występuje w roli mentora zarówno wobec tych „w poziomszym umieszczonych rzędzie”, do których zalicza siebie, jak i tych, którym „pierwsze wieńce się dostały”. A więc mówi z perspektywy człowieka predestynowanego do określania celów, wskazywania dróg, pouczania, ostrzegania, organizowania całej przestrzeni wiersza. Paradoksalnie więc stawia się w sposób ukryty – niejako sprzeczny ze swoją postawą jawnie opisywaną w wierszu – na stanowisku przewyższającym wszystkich – także swoich towarzyszy. Też taką potwierdzają zamykające liryk słowa – jedyne, w których Ja wypowiada się w formie pierwszej osoby: „Zgadnę przyszłość, przeszłości zmierzając rachubą: / Że będziem wzorem innym, sobie samym chlubą” (s. 40). Zdanie to ma raczej charakter zachęty do konsekwencji w działaniu niż profecji, niemniej jednak niecierpiąca sprzeciwu konstatacja ujawnia pewność podmiotu co do prawdziwości wszystkiego, co w tym apelu zostało zawarte, a co zostało sformułowane przez niego. Jest w Ja tego wiesza wpisana pewna dwoistość. Pozwala ono sobie mówić w imieniu zbiorowości, ponieważ uznaje się za kogoś godnego narzucenia jej programu, wchodzi więc w rolę przywódcy. Pierwszoplanowe pozostaje tu jednak poczucie wspólnoty z przyjaciółmi, których trudno nawet traktować w kategoriach Innego – tego, co zewnętrzne wobec podmiotu. Morska metafora w utworze *Już się z pogodnych niebios...* to metafora bratniej żeglugi<sup>14</sup>.

12/ Zob. M. Śliwiński *Człowiek-ryba...*, s. 70.

13/ Według J. Kleinera Mickiewicz pisze w wierszu o obowiązkach romantycznej jednostki wyjątkowej (*Mickiewicz*, t. I, rozdz. III, *Filomata*).

14/ Na pewno ważnym etapem rozwoju Mickiewiczowskiego podmiotu są *Ballady*, które nie będą mnie tu zajmować ze względu na zaznaczone na wstępie ograniczenie przedmiotu badań. Z punktu widzenia motywu płynięcia po wodzie szczególnie

Powstały zaledwie trzy lata później słynny, przełomowy wiersz *Żeglarz* posługuje się tą samą metaforą i zawiera podobne elementy obrazowania, ale reprezentuje zupełnie inną postawę, choć podmiot również jest żeglarzem. Czesław Zgorzelski podkreśla przejście w *Żeglarzu* od liryki klasycystycznej do osobistej i bezpośredniej<sup>15</sup>. Mamy tu już do czynienia z Ja romantycznym określanym przez teoretyków jako „podmiot pewny siebie” czy „twarde *ego*”, podmiot świadomy i samowładny w swym wewnętrznym świecie<sup>16</sup>. Charles Taylor w swojej książce o źródłach podmiotowości nowoczesnej mówi o wprowadzonej przez romantyzm radykalnej indywidualizacji ekspresywnej, która stała się jednym z fundamentów współczesnej kultury<sup>17</sup>. Wiersz Mickiewicza uznać można za świadectwo kształtowania takiego właśnie, zindywidualizowanego podmiotu. Porównanie pierwszych zdań obu liryków wyraźnie eksponuje różnicę ich charakteru i nastroju: optymistyczne jest stwierdzenie „Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna” (s. 37), *Żeglarz* natomiast zaczyna się od słów:

O morze zjawisk! skąd ta noc i ślota?  
Była jutrznia i cisza, gdym był bliski brzegu!  
Dziś jakie fale, jaki wicher miota!  
  
Nie można płynąć, cofnąć niepodobna biegu!  
A więc porzucić korab żywota? (s. 128)

warta uwagi jest *Świtez*, gdzie perspektywa podmiotu-narratora i wpisane w tekst odbiorcy określone jest zdaniem „Zdajesz się wisieć w środku niebokręga, / W jakiejś otchłani błękitu” (s. 58). Zdaniem tym zajął się I. Opacki (*W środku niebokręga. Poezja romantycznych przełomów*, Para, Katowice 1995, rozdz. *W środku niebokręga. O „Balladach i romansach Mickiewicza”*) oraz L. Zwierzyński (*Wyobrażenia akwaticzne...*, cz. 1). Na temat podmiotu cyklicznego *Ballad i romansów* zob.: R. Fieguth *Rozpierszchle gałzki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2002.

- 15/ Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej...*, s. 39. Przy tym metaforę żeglarza uznaje za ucieczkę w maskę. Także J. Kleiner pisze, że *Żeglarz* jest „pierwszym na wskroś osobistym” wierszem Mickiewicza (*Mickiewicz*, t. I, s. 226). Według L. Zwierzyńskiego *Żeglarz* jest również przełomem w sposobie wykorzystywania topiki morskiej (zob. *Topika morską...*, s. 160).
- 16/ A. Nasiłowska pisze: „Romantyk ma «twarde *ego*», które może stać się w świecie wewnętrznym samowładne; wierzy przy tym, że tekst stanowi jego ekspresję, a nie tylko – personę. Powstaje «ja» zdolne do kontemplacji, introspekcji i melancholii w poczuciu nieodwracalnej utraty własnej przeszłości, świadome w każdym z tych procesów, że poza zmysłowymi wrażeniami i procesami poznawczymi są jeszcze treści życia wewnętrznego treścią i nieredukowalne istnienie dla siebie” (*Persona liryczna*, s. 23). Zob. też R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, FNP i Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 86-87.
- 17/ Ch. Taylor *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, rozdz. XXI, *Zwrot ekspresywny*.

Określenie sytuacji czy raczej stanu podmiotu dokonuje się, tutaj także, przez symboliczny pejzaż morski. Jednak o ile we wcześniejszym wierszu niepogoda i ślota ustępowały słonecznemu niebu, tu jest odwrotnie: jutrznia i cisza należą do czasu minionego, można powiedzieć, że teraźniejszość *Już się z pogodnych niebios...* staje się przeszłością *Żeglarza*, tam możliwość pokonania przeszkód nie ulegała wątpliwości, tutaj „nie można płynąć” (s. 128). Jednocześnie bardziej bezpośrednie są wskazówki co do przenośnego charakteru zastosowanego przez Mickiewicza obrazu żeglugi (metafory „morze zjawisk!”, „korab żywota”, „bytu otchłani”)<sup>18</sup>.

Kończące pierwszą zwrotkę zdanie pytające „A więc porzucić korab żywota?” stanowi sugestię samobójstwa. Myśl ta powraca potem jeszcze raz, ale pokusa uwolnienia się od cierpień zostaje odrzucona. Powodem, dla którego Ja odstępuje od takiego rozwiązania, nie jest obawa ani też nadzieja na polepszenie losu, ale przekonanie o nieśmiertelności duszy:

Co żyje, niknie – tak na mnie świat woła;  
Za cóż głos ten wewnętrznej wiary nie wyziębi,  
Że gwiazda ducha zagasnąć nie zdoła  
I raz rzucona, krąży po nieznannej głębi,  
Póki czas wieczne toczyć będzie koła. (s. 129)

W strofie tej zawarta jest polemika z przekonaniem, że śmierć stanowi kres bytu ludzkiego i – wobec tego – dla podmiotu wiersza mogłaby być remedium na ból („Nie będziem dłużej ćmien, więcej kołatani”, s. 129). Nieśmiertelność takiej możliwości nie daje, bo cierpienie duchowe trwa także po śmierci, w nieskończoność. Przyjęcie tej drugiej postawy jest dla podmiotu kwestią wiary, wewnętrzne-go przekonania.

Zacytowany fragment wydaje się szczególnie ważny także ze względu na pewne przesunięcie metafory akwaticznej, które wskazuje kierunek przemian obra-

- 18/ Cztery następne strofy mają charakter bezosobowych prezentacji trzech różnych postaw życiowych w dalszym ciągu konsekwentnie przedstawianych za pomocą obrazów żeglugi. Pomimo pozornego obiektywizmu wiadomo, która z nich odnosi się do Ja lirycznego. Dwa pierwsze modele mają charakter optymistyczny – zakładają możliwość dopłynięcia do celu, nie przez zniwelowanie niebezpieczeństw, ale przez ich pokonanie dzięki dwóm wartościom: Cnocie i Piękności, trzeci skazuje bohatera na porażkę. Co ciekawe, pozytywny skutek działań osiągnąć można nie tylko dzięki wierności człowieka względem tych wartości, ale także odwrotnie – dzięki ich wierności człowiekowi. Alegoryczna postać Piękności nie reprezentuje wartości niezmienniej, stanowi raczej odpowiednik wzajemnej miłości, w tym przypadku zawiedzionej, a może nawet odwracającej się, porzucającej swego adoratora kochanki, bo wszak piękno jest bardziej przedmiotem uczucia niż nim samym. J. Kleiner pisał, że ten fragment wiersza to typowa alegoria klasyczna (*Mickiewicz*, t. I, rozdz. V, *Rok przełomu*). Także L. Zwierzyński uznaje te strofy za najbardziej stereotypowe klasycystyczne alegorie, natomiast w wersach poświęconych Piękności widzi „jakąś nie nazwaną dziewczynę”, co pozwala czytać ten fragment jako realizację topos miłości jako żeglugi (zob. *Topika morską...*).



zowania, a – co za tym idzie – postawy poetyckiej Mickiewicza. Leszek Zwierzyński pisze: „To krok w kierunku zniwelowania wzajemnej obcości człowieka i morza zakodowanej w tradycyjnej topice”<sup>19</sup>. Podkreślić warto, że pojawia się tutaj już nie okręt, ale krążąca po otchłani oceanu „gwiazda ducha”, wolna od ograniczeń, niejako wszechobecna, przenikająca głęb wód. Symptomatyczne jest, że ta zmiana pojawia się w odniesieniu do kwestii eschatologicznych, religijnych, które wysunęły się na plan pierwszy w późniejszej liryce Mickiewicza<sup>20</sup>.

Odmienność relacja ze światem zewnętrznym przekłada się na stosunek do innych ludzi. Bratnie dusze, z którymi utożsamiał się podmiot *Już się z pogodnych niebios...*, pojawiają się także i tutaj, ale w zupełnie innej roli:

Któż to krzyknął od łądu? jakie słyhać żale?  
Wyż to, o bracia moi, przyjaciele moi,  
Dotąd stoicie na nadbrzeżnej skale?  
I tak się oko wasze znudzenia nie boi,  
Że aż dotąd patrzycie na mnie i me fale? (s. 129-130)

Podmiot liryczny jest tu już samotnym żeglarzem, doświadczonym przez los, dumnym, świadomym swej niezwykłości, niezrozumianym przez tych, którzy pozostali na brzegu. Nie są to ludzie obojętni, ale przyjaciele zatroskani o los osoby mówiącej w wierszu. Tragizm polega jednak na tym, że ich cele i dążenia są inne, nie ma już możliwości porozumienia. Inna jest też perspektywa, którą obrazuje usytuowanie przyjaciół wobec żeglującego okrętu: w *Już się z pogodnych niebios...* byli razem na statku, którym wspólnie sterowali, pokonując burze, teraz pozostają na brzegu – podmiot zdany jest na własny los, bo tylko on rozumie zagrożenia, z którymi się zmagają; dotyczą one tylko jego życia, dlatego inni skłonni są je banalizować („Bo wam mniej widne te czarne chmurzyska, / Nie słyhać z dala wichru, co tu liny targa, / Grom, co tu bije, dla was tylko błyska”, s. 130). Postępuje więc subiektywizacja odbioru świata, Mickiewicz rezygnuje z podporządkowania go – jak czynił to wcześniej – ideałom obywatelskim czy jakimkolwiek innym wartościom powszechnym. Wspólnota, która w czasie teraźniejszym monologu lirycznego jest już niemożliwa, nie jest jednak przedstawiona jako taka od zawsze. Strofa pierwsza, gdzie podmiot stwierdza „Była jutrznia i cisza, gdy był bliski brzegu” (s. 128), wskazuje, iż on sam przyjmował niegdyś to samo stanowisko, na którym pozostali niezmiennie jego towarzysze, istniało między nimi porozumienie, ale należy ono już do przeszłości.

<sup>19/</sup> L. Zwierzyński, *Topika morską...*, s. 164. Badacz uznaje tę strofę za punkt krytyczny, w którym dochodzi do sformułowania nowej wizji świata. Pisze o fascynacji głębią zawartą także w *Balladach i romansach*, różniących się jednak od wiersza dystansem podmiotu autorskiego.

<sup>20/</sup> Nie zgadzam się z niechętnym w ogóle liryce religijnej Mickiewicza Kubackim, który uważa, że kwestie religijne nie są tu istotne. Zob. W. Kubacki *Żeglarz i pielgrzym*.

W strofie ostatniej zawiera się cała postawa romantycznego indywidualisty: samotnego, przekonanego o własnej wartości, niezwykłości doznań, przeżyć dostępnych wyłącznie jemu. Samotność, podjęcie wyzwań, które dla innych są niezrozumiałe („Co czuję, inni uczuć chcieliby daremnie!”, s. 130), jawi się jako jego własny wybór – wybór człowieka zdeterminowanego, świadomego podejmującego walkę beznadziejną, skazującą go z góry na porażkę. W wierszu Mickiewicza można znaleźć potwierdzenie tezy Charlesa Taylora o konsekwencjach, jakie romantyzm wyprowadził z istnienia różnic między jednostkami: każdy posiada własną drogę, którą musi podążać, ma obowiązek realizowania własnej oryginalności, bo każdy mierzony jest – jak pisał Herder – inną miarą<sup>21</sup>. Stwierdzenie Mickiewicza „Chcę mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie” (s. 130), nie tylko wyraża niemożność pełnego poznania innego człowieka, ale także bunt Ja wobec poddania się ocenie. Ostatnie zdanie liryku: „Ja płynę dalej, wy idźcie do domu” (s. 130), zawiera odrzucenie możliwości wspólnoty i to odrzucenie pogardliwe: sytuacja żeglarza samotnie zmagającego się z przerastającymi niemal jego siły przeciwnościami jest skontrastowana z sytuacją stojących bezpiecznie na brzegu przyjaciół, których rola sprowadza się do pustych pouczeń i żalów. W obu wierszach metaforyka żegluga jest podobna, choć postawa podmiotu zmienia się diametralnie<sup>22</sup>. Zgorzelski mówi nawet o zmianie osobowości<sup>23</sup>. Ale w *Żeglarzu* obrazowanie zaczyna się poszerzać, marynistyczne metafory, za pomocą których definiuje się podmiot, przechodzą w innego rodzaju obrazy akwaticzne.

Między rokiem 1821 a 1826 motyw żegluga pojawia się w lirykach Mickiewicza nader często, szczególnie w wierszach sztambuchowych<sup>24</sup>. Jest to także czas

<sup>21/</sup> Zob. Ch. Taylor *Źródła podmiotowości...*, rozdz. XXI, *Zwrot ekspresywny*.

<sup>22/</sup> Zapewne rację ma W. Kubacki, że oba nawiązują w różny sposób do tej samej – stoickiej alegorii (*Żeglarz i pielgrzym*).

<sup>23/</sup> Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej...*, s. 145. Eksplicacja odwołań Mickiewicza do motywów marynistycznych w tym okresie nie nastręcza trudności, choć widać przesunięcie z alegoryzacji ku symbolizacji obrazu żegluga. Zwraca na to uwagę Cz. Zgorzelski (tamże, s. 129) oraz J. Kleiner (*Liryki lozańskie*, w: tegoż *Studia inedita*, opr. J. Starnawski, Lublin 1964). J. Bachórz pisze: „Romantycy znamienne korygują tradycyjne ujęcie alegoryczne żegluga: nie tyle już statek (łódź), ile osoba żeglarza znajduje się w centrum ich obrazu. Korekta oznacza zastępowanie schematycznej abstrakcji, jaką ostatecznie stał się w parenetyce okręt alegoryczny z zastygłym, jednoznacznym sensem – przez motyw bardziej zindywidualizowany, wieloznaczny, żywszy. Dzięki wyeksponowaniu żeglarza alegoria więc budzi się do funkcjonowania w roli symbolu” (J. Bachórz *Żeglarz*, s. 1044-1045). O przemianie alegorii żegluga w symbol zob. także: J. Bachórz „Złączyć się z burzą...”, rozdz. „Złączyć się z burzą”, czyli o romantycznych stylizacjach morza. Mickiewicz, o czym mowa będzie dalej, nie porzucił porównania podmiotu do łodzi, ale w swej „korekcie” alegorii posunął się znacznie dalej.

<sup>24/</sup> Pomijam tu alegorycznego, trzecioosobowego *Majtkę* nawiązującego do toposu okrętu-ojczyzny.

tłumaczenia morskiego *Pożegnania Childe Harolda* Byrona. Utwór *Różnym losem rzuceni na świata powodzie...* (dedykowany Konstantemu Rdułtowskiemu) wydaje się charakterystyczny dla Mickiewiczowskiego podmiotu tego okresu. Powraca także żegluga jako obraz postawy Ja mówiącego. Porównanie dwóch przyjaciół do dwu kontrastowo przedstawionych łodzi prowadzi do samookreślenia podmiotu. Jawi się on tutaj jako żeglarz skazany na porażkę, rzucający kompas w morze, dotknięty zewnętrznymi (burza, morskie straszdyła, chmury) oraz wewnętrznymi („tajny owad” toczący łódź) przeciwnościami losu. Powraca również problem relacji z innym. Jak w *Żeglarzu* podmiot odczuwa bliskość z przyjacielem, ale bliskość ta nie może przerodzić się we wspólnotę, bo każdy skazany jest na własną, zawsze samotną drogę. Ja mówiące z żalem stwierdza tę konieczność: „Rozminię się!” (s. 118). A wiersz ten jest przecież pochwałą przyjaźni, podobnie jak *Podróźni*, w których bliski związek z drugim człowiekiem, choć stanowi uświęcony gwarant szczęścia, także napiętnowany jest chwilowością. Podmiot występuje tu przede wszystkim w imieniu swoim i adresatki wiersza, ale także w imieniu ludzkości, szczególnie gdy wygłasza pewne prawdy ogólne:

Błądzącym wśród ciasnego dni naszych przestworza  
Życie jest wąską ścieżką łączącą dwa morza. –  
Wszyscy z przepaści mglistej w przepaść lecim mroczną. (s. 182)

Istotna wydaje się tu jego perspektywa jako tego, kto na równi z innymi uczestniczy w tej życiowej wędrówce, ale w odróżnieniu od pozostałych ma świadomość owego „błądzenia”. Morze jawi się tu nie tyle jako określenie aktualnej egzystencji podmiotu (i człowieka w ogóle), choć nazwana jest ona „przestworzem”, ale jako punkt wyjścia i zarazem ostateczny cel – oba równie nieokreślone: pogrążone we mgle i w mroku. Dwie przepaści opisane za pomocą metaforyki akwaticznej odnoszą się więc do tego, co poza życiem – do transcendencji.

Trwoga i rozpacz określa bohatera wiersza *Żeglarz* napisanego w Odessie w 1825 roku:

Ilekróć ujrysz, jak zhukana fala  
Po głębiach barkę przerzuca tułaczą,  
Niech się anielskie serce nie użala  
Nad płynącego trwogą i rozpaczą. (s. 182)

Mamy tu do czynienia z bardzo czytelną figuracją, bo choć płynący na barce rozbił przedstawił jest w trzeciej osobie, jasne wydaje się, że podmiot, opowiadając adresatce jego historię, mówi o sobie. Niemniej jednak nieujawnienie się Ja lirycznego uważam za istotny sygnał zmiany stosunku (dystansowania się) Mickiewicza do obrazu żeglugi. Zauważmy, że poeta nigdy już nie powie, jak w pierwszym *Żeglarzu*: „ja płynę”; w lirykach lozańskich zdanie to zostanie niejako zastąpione przez „mnie płynąć”. W wierszu odeskim ponownie pojawia się bliska istota z bezpiecznego dystansu spoglądająca na miotające nieszczęślikiem burze, który jest nie do pokonania. Nieprzystawalność ukrytego za bohaterem podmiotu do

świata określa przeciwstawienie okrętu („Na którym żeglarz swe nadzieje złożył”, s. 182), który jest jego właściwym środowiskiem, i barki („Tę barkę wichur odbił od okrętu”, s. 182). Powraca tu jeszcze raz tęsknota za szczęściem z przeszłości, ale bohater przestaje już być żeglarzem, jakim był niegdyś, a staje się rozbitkiem i tę swoją nową pozycję akceptuje. To człowiek zawiedziony („wszystko jest pastwą odmetu”, s. 182), świadomie odrzucający możliwość osiągnięcia spokoju i wyzwolenia się od niebezpieczeństw („Lepiej mu pośród żywiołów bezrządu / Walczyć co chwila z nowymi przygody/ Niż gdyby wybrnął...”, s. 183). Wyraźne słychać przekonanie o nieodwracalności losu, bo ratunek nie zmieniłby zniszczeń, jakie dokonały się w świadomości bohatera. Jeśli wizja połączenia w życiu-żegludze pojawia się w lirykach z okresu rosyjskiego, jest ona zawsze niemożliwa do zrealizowania. Widać to wyraźnie w wierszach miłosnych, jak *Do D.D. Elegia*, gdzie owo „Płynęlibyśmy cicho po życia przestrzeni” (s. 204) pozostaje w sferze marzenia<sup>25</sup>. Pojawia się tu także bardzo częste u Mickiewicza porównanie duszy do głębi morza<sup>26</sup>, a także ważne dla obrazowania poety połączenie metafory płynięcia z metaforą lotu: „Chociażby los groźnymi falami powiewał, / Jak syrena bym nad nie wzbijał się i śpiewał” (s. 204)<sup>27</sup>. Określa ona pewną dwoistość podmiotu, która swój pełniejszy wyraz znajdzie w kolejnych wierszach.

Wiele obrazów morskich napotkać można w *Sonetach krymskich* (1826), poczynając od *Stepów akermanskich*<sup>28</sup>. Znaczenie tych obrazów i zmianę ich charakteru w stosunku do wcześniejszych tekstów zauważył już Juliusz Kleiner: „W klasycznym wierszu filomackim *Już się z pogodnych niebios* żeglarz stał się dla młodego poety symbolem – i symbol ten trwa przez lata, aż się na Krymie przepełni bogactwem treści i niby nasycony, ustąpi odtąd przed innymi symbolami”<sup>29</sup>. Podmiot

<sup>25/</sup> W sferze marzeń niemożliwych do realizacji jest także połączenie podmiotu porównującego się do kamyka z falą pamięci adresatki wiersza *W imienniku [Improwizacja dla E. Śledzieniewskiej]*. O Mickiewiczowskim obsesyjnym pragnieniu stopienia się z czymś istnieniem ujawniającym się między innymi w tym wierszu pisze W. Owczarski *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, rozdz. II, „Płynąć, płynąć i płynąć”. *Woda jako figura wyobraźni Mickiewicza*.

<sup>26/</sup> Ch. Taylor twierdzi, że odkrycie głębi Ja jest wkładem romantyzmu w nowoczesną podmiotowość. Na temat tej analogii wielokrotnie pisze Zwierzyński w odniesieniu do całej twórczości Mickiewicza, zob. *Wyobrażenia akwaticzne...*

<sup>27/</sup> Zob. W. Owczarski *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, rozdz. VIII, „*Rumaka przedzierzgnę w ptaka*”. *Metamorfozy Mickiewicza*.

<sup>28/</sup> „Wpłynięcie na suchego przestwór oceanu” jest metaforą morską określającą bezpośrednio realną – nie egzystencjalną – podróż lądową podmiotu cyklu. Dlatego pominię tego rodzaju sonety, chociaż trzeba podkreślić, że i tu podmiot określa się przez odwołanie do żeglugi. W pewnym sensie owo „wpłynięcie” stanowi znak więzi podmiotu *Sonetów* z podmiotem *Żeglarza*.

<sup>29/</sup> J. Kleiner *Mickiewicz*, t. 1, s. 528. Badacz zauważa, że dotąd w centrum zainteresowań poety był żeglarz-człowiek, teraz uwaga zostaje przesunięta na okręt-łódź i samą wodę.



*Sonetów krymskich* nie jest jednolity: mówi w nich Pielgrzym, czasem bliskie mu, choć nienazwane „Pielgrzymem” Ja, Mirza lub też narrator opowiadający o podróży krymskiej w trzeciej osobie. Oczywiście, tę wielogłosowość można za Rolfem Fieguthem uznać za zwielokrotnienie podmiotu lirycznego, choć badacz ten podkreśla, że składające się na podmiot cykliczny postaci mówiące w poszczególnych wierszach nie są identyczne<sup>30</sup>. Postawa Ja sonetów jest bliska podmiotowi wcześniejszych wierszy, ze względu na to, że – jak pisze Marta Piwińska: „Samotność, nieobecność towarzyszy podróży, wydaje się przyjętą świadomie zasadą komponowania cyklu”<sup>31</sup>. Uwagę badacza śledzącego motyw płynięcia przykuwa szczególnie „marynistyczny” tryptyk: *Cisza morską, Żegluga i Burza*<sup>32</sup>. Jednak nie wszystkie trzy sonety wydają się równie istotne z punktu widzenia kreacji Mickiewiczowskiego podmiotu. W pierwszym i w ostatnim podmiot liryczny nie ujawnia się bezpośrednio, ukrywa się, podobnie jak w odeskim *Żeglarzu*. W *Ciszy morskiej* egzystencjalna metafora odnosi się do morza (i przeciwstawienia: powierzchnia/głębia), nie do samej żeglugi. Widok spokojnych wód i kołyszącego się na nich statku kieruje uwagę ku żyjącym w głębi wodnym drapieżnikom, co z kolei prowadzi do ukazania paraleli między spokojną z pozoru powierzchnią morza i czającym się w nim niebezpieczeństwem do myśli i uczuć ukrytego podmiotu-podróżnika:

O myśli! w twojej głębi jest hydra pamiątek,  
Co śpi wpośród złych losów i namiętnej burzy;  
A gdy serce spokojne, zatapia w nim szpony. (s. 236)

To porównanie uruchamia drugi – metaforyczny sens opisanego momentu żeglugi, nadbudowany nad sensem pierwotnym, dosłownym. Mamy więc do czynienia z ponowieniem porównania psychiki do głębi wód.

Za najważniejszy z punktu widzenia rozwoju podmiotu Mickiewiczowskiego uznać należy utwór środkowy morskogo tryptyku. Wiatr pędzący okręt przez fale budzi euforię podróżnika. Ale podmiot nie jest już tylko żeglarzem, utożsamia się

30/ R. Fieguth *Rozpierzchle gałązki...*, część *Kwestia kompozycji cyklicznej tomu „Sonetów”* (1826) *Adama Mickiewicza*, rozdz. II. Z kolei D. Seweryn uważa, że Mirza i Pielgrzym są projekcjami podmiotu *Sonetów*, który „nie utożsamiając się uczuciowo z żadnym głosem, potrafi zrozumieć oba” (*O wyobraźni lirycznej ...*, s. 33).

31/ M. Piwińska, „*Sonet krymskie*” czytane na Krymie w roku 2004, „Pamiętnik Literacki” 2005 z. 4, s. 22.

32/ Odmienność motywu żeglugi w *Sonetach* wynika przede wszystkim z ich opisowego charakteru, tutaj morze stanowi element nie tylko symboliczny – jak pisze Bachórz: oznaczający niebezpieczeństwo, dwuznaczność bytu – ale także mimetyczny, sytuację podmiotu lirycznego można określić jako faktyczną sytuację pasażera okrętu, zob. *Żeglarz*. Na temat wizji morza w *Sonetach krymskich* zgodnej z nową koncepcją człowieka i przeżywania świata zob. J. Bachórz, „*Złączyć się z burzą...*”, rozdz. *Mickiewiczowska wizja morza*. O obrazach żeglugi w *Sonetach* zob.: W. Kubacki *Z Mickiewiczem na Krymie*, PIW, Warszawa 1977, rozdz. IV: *Tradycje, związki, zbliżenia*.

nie z postacią, ale ze zjawiskiem, jakim jest tytułowa żegluga. „Lot masztu” opisuje jego samego, jego ducha, któremu przywrócono poczucie wolności płynącej z siły odczuwania, a przede wszystkim z mocy wyobraźni wzdymającej się jak żagle<sup>33</sup>:

I mój duch masztu lotem buja wśród odmetu,  
Wzdyma się wyobraźnia jak warkocz tych żagli,  
[...] Lekko mi! rzeźwo! lubo! wiem, co to być ptakiem. (s. 237)

To właśnie owo „bycie ptakiem”, które na końcu sonetu określa doświadczenie podmiotu, stanowi najwymowniejszy sygnał przekroczenia metafory marynistycznej, wyzwolenia wyobraźni poetyckiej, rozszerzenia perspektywy, które tak wyraźne stanie się w liryce późniejszej. Zawieszenie między płynięciem a lotem sugerowane w *Do D.D. Elegii*, w *Żegludze* w pełni charakteryzuje podmiot. Pojawia się ono także w *Jastrzębiu*, gdzie usytuowany pomiędzy żywiołami podmiot porównuje się do zbłąkanego na morzu ptaka. Poeta nie włączył tego utworu do cyklu, według Marty Piwińskiej ze względu na postać Giovanny osłabiającą tak eksponowaną w *Sonetach krymskich* samotność Ja<sup>34</sup>. *Jastrząb* przypomina wiersze sztambuchowe, o których była już mowa: jest tu wprawdzie wspólnota, ale taka, która polega wyłącznie na świadomości podobieństwa doznawanych przez samotnych żeglarzy cierpień: „I tyś na życia morzu – widziałas straszdyła, / I mnie wicher odpędził, słońca złała skrzydła” (s. 262).

*Burzę* rysującą postać samotnego wśród ludzi pielgrzyma można uznać za kontynuację postawy podmiotu z okresu wcześniejszego. Sonet ten, który wydaje się najbliższy obu *Żeglarzom*, jest jednak najmniej metaforyczny. Dominuje tu opis, a podmiot liryczny jest ukryty, co – jak już wspominałam – można uznać za znak dystansu poety wobec utożsamienia Ja z postacią żeglarza, sygnał wycofywania się z tej metafory. Wacław Kubacki pisze w tym miejscu o poetyckiej obiektywizacji i ukryciu sfery uczuciowej. Podróżny nie wypowiada się bezpośrednio, ale zostaje przedstawiony i poznajemy jego myśli:

Jeden podróżny siedział w milczeniu na stronie  
I pomyślił: szczęśliwy, kto siły postrada  
Albo modlić się umie lub ma z kim się żegnać. (s. 238)

Rolf Fieguth mówi o owym podróżnym jako o „bohaterze lirycznym”, którego można traktować jako *alter ego* podmiotu cyklicznego, co jednak nie niweluje pewnej obcości<sup>35</sup>. Zawarty tu obraz sztormu i zachowania innych pasażerów statku

33/ „W tercynach poprzez łańcuch metaforycznych przeobrażeń człowiek wciela się w okręt, wyposażony uprzednio w cechy baśniowego, skrzydlatego rumako-ptaka. Duch podróżnego buja wśród odmetu lotem masztu”, pisze W. Kubacki (*Z Mickiewiczem...*, s. 300). Badacz podkreśla zamianę aktywności między statkiem, który dotąd niósł pielgrzyma, a podróżnym, który teraz nagli okręt do pędu.

34/ Zob. M. Piwińska „*Sonet*”...

35/ R. Fieguth *Rozpierzchle gałązki...*, rozdz. II, *Kwestia kompozycji cyklicznej tomu „Sonetów”* (1826) *Adama Mickiewicza*.

prowadzi – na zasadzie kontrastu – do wyeksponowania odrębności sytuacji samotnego, pomimo otaczających go ludzi, podróżnego, jak pisze Zwierzyński – absolutnie odrębnego, oddzielnego od tego, co dzieje się wokół<sup>36</sup>. Żegluga staje się więc pretekstem do prezentacji bohatera, za którym ukrywa się Ja mówiące (jak w drugim *Żeglarzu*), nie ma tu natomiast jej porównania do egzystencji podmiotu, jak to ma miejsce w *Już się z pogodnych niebios...* i w pierwszym *Żeglarzu*, ani tego, co się na nią składa – przywołanych w *Ciszy morskiej...* myśli i uczuć czy wyobraźni w *Żegludze*.

Osobne miejsce należy poświęcić tercynom *Bajdaków*. Rolf Fieguth uznaje ten utwór za jeden z dwu wierszy stanowiących centrum cyklu, podkreślając, że wypowiada się w nim sam podmiot cykliczny<sup>37</sup>:

Ziemia śpi, mnie snu nie ma; skaczę w morskie łona,  
Czarny, wydęty bałwan z hukiem na brzeg dąży,  
Schylam ku niemu czoło, wyciągam ramiona,

Pęka nad głową fala, chaos mię okraży;  
Czekam, aż myśl, jak łódka wirami kręcona,  
Zbłąka się i na chwilę w niepamięć pogrąży. (s. 244)

Związek podmiotu z wodą ulega przesunięciu: nie jest to porównanie, ale bezpośredni, pierwszoosobowy opis działania w czasie teraźniejszym. Nie chodzi też już o żeglugę, ale o skok w morską toń. Podmiot wychodzi żywiołowi naprzeciw, jednak nie jako wrogowi, choć pozostaje on nadal groźny – to chaos<sup>38</sup>. W *Bajdarach* człowiek nie jest tożsamy z wodą, zetknięcie z nią jest opisane jako zderzenie obcych substancji: fala nad głową pęka. Ale określenie „morskie łona” sugeruje, że morze ma w sobie także coś macierzyńskiego, skok podmiotu jest jak powrót do stanu pierwotnego – do owego morza „przepaści mglistej” z *Podróżnych*<sup>39</sup>. To jeszcze nie „wnurzenie się”, ale już tutaj otoczenie przez wody jest przez Mickiewicza utożsamiane z ulgą, zapomnieniem siebie, uwolnieniem<sup>40</sup>. Zniesienie podziału Ja/

morze pojmowane jako wyzwolenie staje się tu marzeniem, celem, ale sam akt transgresji przedstawiony zostaje niezwykle dramatycznie, ponieważ Ja pozostaje silną osobowością. Akcent położony jest tu na nienazwane – to, co podmiot pragnie zapomnieć, choć mu się to nie może udać<sup>41</sup>.

Są pośród *Sonetów krymskich* także takie, w których nie ma żeglowania, płynięcia, zanurzenia, które określałyby podmiot tekstowy, ale jego postawa jest jednak związana z morzem: powierzchnią i głębią. Są to sonety, które można nazwać kontemplacyjnymi: opis wód zajmuje znaczące miejsce w *Aluszczie w dzień, Górze Kikineis* i – przede wszystkim – w *Ajudahu*, gdzie podmiot obserwuje spienione morze „wsparty na Judahu skale”. Sądzę, że ta kontemplacja także stanowi ważny etap Mickiewiczowskiego podmiotu na drodze do wyzwiania się od utożsamienia z żeglarzem, do przekraczania granicy między Ja a wodą, która tym samym może przestać być żywiołem obcym, zewnętrznym. *Sonety krymskie* to kolejny etap transformacji obrazowania marynistycznego. Coraz wyraźniej widać, że metafora żeglugi staje się dla Mickiewicza za ciasna.

Niewystarczalność tej metaforyki ujawnia się w kolejnych utworach. W wierszu *Do samotności* (1832) podmiot określa się mianem „ptaka-ryby”, który nie umie znaleźć sobie miejsca ani w porównanej do wody samotności, ani poza nią, tęskni zawsze za tym, co inne. Ja płynie, ale już nie jako żeglarz: „Nurzam się i wybijam w myślach nad myślami, / Igram z nimi jak z falami” (s. 341). Do wody-samotności zawoła: „Tyś mój żywioł” (s. 341), obcość zdaje się zniwelowana. Jednak tylko czasowo. Nawet to przesunięcie nie wystarcza do pełnego zdefiniowania postawy podmiotu: z ryby staje się ptakiem. Ale i lot okazuje się niewystarczający, określa go więc płynięcie i lot jednocześnie, ale żadne w pełni<sup>42</sup>: „I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole, / Równie jestem wygnańcem w oboim żywiole” (s. 341). Z pewnością, jak pisze Zofia Stefanowska, liryk ten stanowi wyraz paradoksów życia duchowego poety z okresu pisania III części *Dziadów*<sup>43</sup>.

36/ Zob. L. Zwierzyński *Topika morska...* Na temat *Sonetów krymskich* zob. także tegoż *Wyobrażenia akwaticzne Mickiewicza*, cz. 2, rozdz. I.

37/ Pierwsza strofa przypomina *Stepy akermzańskie* ze względu na porównanie podróży lądowej do płynięcia – tu „jak fale potoku” pod nogami jeźdźca płyną „lasy, doliny, głązy”.

38/ Nawet jeśli miałby to być chaos pozytywnie wartościowany, twórczy, odpowiadający starożytnemu entuzjazmowi, jak chce W. Kubacki, nie niweluje to jego grozy (zob. *Z Mickiewiczem...*, s. 313-314).

39/ Według J. Bachorza to „perspektywa powrotu człowieka do dziedziny spokoju i zapomnienia” („Złączyć się z burzą...”, s. 45).

40/ W. Owczarski interpretuje *Bajdary* jako wyraz pragnienia nieistnienia, roztopienia się, ucieczki od samego siebie, od własnej świadomości podmiotu znajdującego się w stanie permanentnego zagrożenia. Podkreśla jednak, że ta pokusa samounicestwienia nie jest ostateczna: „Marzenie wzbrania się przed

jednoznacznymi rozstrzygnięciami” (*Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, s. 53). *Bajdary* można potraktować jako wyraz ambiwalencji podmiotowego istnienia, o której pisze M. Śliwiński, interpretując *Sonety krymskie* przez kategorie indywidualizmu i subiektywizmu (*Subiektywizm w „Sonetach krymskich”*, w: „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1978 z. XIII, Warszawa–Łódź 1980).

41/ L. Zwierzyński pisze o przełomowym znaczeniu *Bajdaków*, gdzie zanurzenie się podmiotu w śmierci, w chaosie ma na celu transformację, zniszczenie starego człowieka (*Wyobrażenia...*, cz. 1, rozdz. V).

42/ Na temat istnienia rozdwojonego w tym wierszu zob.: D. Seweryn *O wyobraźni lirycznej...*, cz. 2, rozdz. I. O utożsamieniu sfery psychicznej z wodą, które otwiera drogę do liryków lozańskich, zob.: L. Zwierzyński *Wyobrażenia akwaticzne*, cz. 3. Natomiast W. Owczarski obraz „ptaka-ryby” uznaje za ilustrację metamorficznych właściwości wyobraźni Mickiewicza (*Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, s. 188).

43/ Zob.: Z. Stefanowska *Duch-powrotnik u Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2005 z. 4.

W wierszu *Rozum i wiara* z roku 1832 poeta powraca do symbolicznego znaczenia motywu oceanu, a także do motywu żeglugi, choć – jak zauważa Wacław Kubacki – wartościowanego negatywnie<sup>44</sup>. Jest to utwór o charakterze religijnym stanowiący akt wiary, a jednocześnie samą wiarę afirmujący. Ja z żeglarza-buntownika staje się człowiekiem pełnym pokory, przyjmującym wolę Bożą i ufnym w celowość Jego planu:

Kiedy rozumne, gromowładne czoło  
Zgiąłem przez panem jak chmurę przed słońcem,  
Pan je wzniosł w niebo jako tęczy koło  
I umalował promieni tysiącem. (s. 330)

Paradoksalnie, przez samoponiżenie podmiot zostaje wywyższony przez Boga, lśni już nie swoim, ale Bożym blaskiem i akceptuje rolę medium, narzędzia w rękach Stwórcy, dzięki czemu może stać się dla ludu pośrednikiem, tęczą – znakiem przy mierza („I gdy mój naród złęknie się potopu, / Spojrzy na tęczę i wspomni przy mierza”, s. 330). Czesław Zgorzelski zauważa, że w tym okresie obrazy Mickiewicza zyskują szerokie, kosmiczne perspektywy<sup>45</sup>. Wspomniałam, że motyw żeglugi jest tu obecny, ale sam podmiot liryczny nie jest żeglarzem. Sposób widzenia świata przez żeglarza zostaje tutaj odrzucony ze względu na swoją ograniczoność, podczas gdy podmiot wiersza jest tym, który wyzwolił się od wszystkiego, co krępuje poznanie. Owe ograniczenia dotyczą postawy ludzi poddających się dominacji rozumu, próbujących wyłącznie racjonalnie poznać i wytłumaczyć świat. To oni właśnie są owymi marynarzami, którzy kręcą się w kółko:

I was dostrzegłem, o dumni badacze!  
Gdy wami burza jak śmieciem pomiata,  
Zamknięci w sobie jak w konchy ślimacze,  
Chcieliście, mali, obejrzeć krąg świata. (s. 330)

„Dumni badacze”, miotani burzą, przekonani o prawdziwości swoich twierdzeń, w rzeczywistości są mali i śmieszni, wzbudzają pogardę Ja mówiącego, przypominają dryfujące po „trupich wodach” samoluby z *Ody do młodości*. W wierszach zatytułowanych *Żeglarz* samotne dryfowanie pośród burz miało inne, heroiczne znaczenie, tu jest bezsensowne i głupie. Oczywiście postawa samotnika we wcześniejszych wierszach różni się znacznie od postawy badaczy – oni bowiem pełni są pychy, zadufania w odkrywczą moc rozumu. Oceanem nie jest już życie, ale rozum – to po nim płyną okręty „mędrców”<sup>46</sup>. Ich przedsięwzięcia są z góry skazane

44/ Zob.: W. Kubacki *Żeglarz i pielgrzym*.

45/ Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej...*, s. 581.

46/ „Rozumie ludzki! tyś mały przed Panem, / Tyś kroplą w Jego wszechmogącej dłoni; / Świat cię niezmiernym zowie oceanem / I chce ku niebu na twej wzlecieć toni. // Zdajesz się tykać brzegów widnokreśła; / Daremnie z żaglem nawa leci chyża, / Oplywa ziemię, niebios nie dosięga: / Twa fala nigdy ku niebu nie zbliża” (s. 331).

na niepowodzenie. Z tego metaforycznego obrazu wynika, iż sam rozum ze swej natury nie może prowadzić do poznania Boskich tajemnic, jest do tego środkiem niewystarczającym. Koncepcje poddane tu krytyce to determinizm – przekonanie o ślepej konieczności rządzącej światem – oraz wiara w działanie przypadku. Idea bliska podmiotowi to idea Opatrzności Bożej i zapisanego w planie Bożym celu wszystkich rzeczy.

Jeżeli jednak Ja mówiące w wierszu nie żegluguje po oceanie, utożsamionym tu z rozumem, jaka jest jego perspektywa? Wiadomo, że poddając badaczy krytyce, zna ich ograniczenia, wie więcej niż oni. Mówi także:

Przejrzałem niskie ludzkości obszary  
Z różnych jej mniemań i barwą, i szumem:  
Wielkie i mętne, gdym patrzył rozumem,  
Małe i jasne przed oczyma wiary.  
I was dostrzegłem, o dumni badacze! (s. 330)

Podmiot wykracza daleko poza horyzont poznania rozumowego, z którym związana jest tu metafora żeglugi. Widzi więcej dzięki „oczom wiary”, pozwalającej mu objąć cały świat ludzki, i ta perspektywa wymaga innej, nowej metaforyki. Pamiętając o porównaniu go do tęczy, można stwierdzić, iż widzi on wszystko z góry, unosi ponad światem, także ponad wodami oceanu rozumu, mówi: „górniję błyszczyć na niebios błękicie” (s. 330). To wywyższenie jest zasłużoną dzięki pokorze łaską Boga, który w ten sposób pozwala Ja mówiącemu w wierszu współuczestniczyć w swoim – Boskim oglądzie. Tak więc podmiot sytuuje się ponad światem. Ale nie tylko – jednocześnie go przenika, staje się z nim jednością i dzięki temu zyskuje możliwość pełni poznania. Jest to perspektywa odmienna od wyrażonego przez metaforę lotu punktu widzenia podmiotu *Ody do młodości*. Jednak Ja w *Rozumie i wierze* nie przestaje być podmiotem płynącym. Nowa tożsamość znajduje wyraz w metaforze promienia światła przenikającego wody oceanu:

A promień światła, który słońce rzuci,  
Na szumnej morza igrając topieli  
Nie tonie, tylko w tęczę się rozdzieli  
I znowu w niebo, skąd wyszedł, powróci. (s. 331)

Ponowne przywołanie obrazu tęczy, z którą wcześniej podmiot się utożsamiał, wskazuje, iż ten właśnie sposób poznania jest mu właściwy: to on jak promień pogrąża się, by uzyskać wewnętrzne oświecenie i powrócić do jego dawcy, stając się znakiem dla innych. Jest to poznanie przez wiarę („promień Wiary, którą Niebo wznieca”, s. 331).

W wierszu *Rozum i wiara* mamy do czynienia z dewaluacją motywu żeglugi, który mimo to pełni istotną funkcję. Określenie postawy Ja mówiącego w wierszu wobec oceanu i żeglujących po nim okrętów – oczywiście z uwzględnieniem przypisanych tym elementom znaczeń – pozwala na uchwycenie przemiany podmiotu romantycznego, której efektem jest przyjęcie postawy pokory wobec Boga i nieza-



chwianej wiary, dającej nieograniczone możliwości poznawcze. Wiersz ten stanowi zarazem kolejny etap pożegnania z żeglarzem jako figurą podmiotu liryki Mickiewicza, podmiotu, który będzie odtąd przenikać przez wody, płynąć, ale nie żeglować.

Kolejne utwory Mickiewicza są świadectwem tej przemiany. W późniejszej liryce: w wierszu *Widzenie* z lat 1835-1836, stanowiącym opis wizji, ekstazy, jeszcze wyraźniej podmiot określa swoją perspektywę unoszącego się nad wszystkim i jednocześnie wszystko przenikającego:

I mogłem latać po całym przestworze,  
Biegać, jak promień przy boskim promieniu  
Mądrości bożej; i w dziwnym widzeniu  
I światłem byłem, żrenicą razem. (s. 408)

Stworzenie Boże jawi się tutaj jako morze, nie ma jednak w tym wierszu w ogóle motywu żeglugi, który został zdyskredytowany i porzucony w wierszu *Rozum i wiara* na rzecz przenikającego wody promienia jako metafory wyrażającej postawę Ja<sup>47</sup>.

Ze względu na ukształtowanie podmiotu sądzę, że liryki rzymskie są etapem prowadzącym ku lirykom lozańskim<sup>48</sup>. W tych ostatnich bowiem (1839-1840) podmiotowość wykraczająca poza ziemskie zależności i ograniczenia – o jakiej można mówić już w *Rozumie i wierze* – znalazła jeszcze pełniejszy wyraz<sup>49</sup>. Tutaj również pojawia się podmiot płynący po wodzie (w wodzie), ale nie ma motywu żeglugi w tradycyjnym rozumieniu. „A mnie płynąć, płynąć, płynąć...” z *Nad wodą wielką i czystą* to już na pewno nie żegluga, choć można w tym wersie widzieć – jak Józef Bachórz, Alicja Lisiecka czy Dariusz Seweryn – jakąś transpozycję obecnej już w pierwszym *Żeglarzu* maksymy *navigare necesse est*<sup>50</sup>. Chodzi tu jednak raczej –

47/ Według W. Owczarskiego podmiot postrzega swą sytuację jako zbliżoną (nie tożsamą) do sytuacji Boga, którego atrybutem jest zdolność do rozprzestrzeniania się (*Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, rozdz. II „Płynąć, płynąć...”).

48/ Co nie zmienia faktu, że mają też pewne elementy łączące je z *Sonetami krymskimi*, za czym opowiada się Marta Piwińska. Zob. *Juliusz Słowacki od duchów*, PEN, Warszawa 1992, rozdz. „I ziarno nagie duszy pozostało”. Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego. Tu zgadzam się z A. Witkowską, która widzi w lirykach rzymskich zapowiedź cyklu lozańskiego, a z którą polemizuje M. Piwińska.

49/ Podmiot późnych (począwszy od okresu rzymskiego) wierszy Mickiewicza, jak pisze D. Seweryn: „Jest raczej ośrodkiem interpretacyjnej procedury autora, który projektuje siebie w liryczną przestrzeń tekstu, osiągając dystans pozwalający wyłonić się świadomości oczyszczonej i wyzbytej złudzeń.” (*O wyobraźni lirycznej...*, s. 7).

50/ Zob. A. Lisiecka „*Nad wodą wielką i czystą...*”, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. M. Stala, Universitas, Kraków 1998, s. 197. D. Seweryn *O wyobraźni lirycznej...*, cz. 2, rozdz. I. Nie zgadzam się z Bachórzem, który uważa, że Mickiewicz ciągle czuje się tu żeglarzem (*Żeglarz*, s. 1045).

jak pisze Marian Stala – o wieczny ruch zawarty w istocie rzeczywistości<sup>51</sup>. Ja staje się tożsame z wodą (co podkreślają Julian Przyboś, Jan Prokop, Adam Ważyk, Marian Maciejewski, Władysław Stróżewski, Jan Brzozowski, Leszek Zwierzyński<sup>52</sup>), przejmując jej właściwości, jakimi są odbijanie i płynięcie właśnie<sup>53</sup>. Przekonująca wydaje się także hipoteza Wojciecha Owczarskiego, który pisze, że nie chodzi tu o rozpląnięcie podmiotu, ale o pragnienie rozpląnięcia, choć jest to tylko hipoteza<sup>54</sup>. W każdym razie stwierdzić można, że w lirykach lozańskich ważne jest owo wyjście poza ograniczenia czasu, przestrzeni i – w pewnym sensie – własnego *ego*. Rozmycie podmiotowości, przed którym Mickiewiczowski Ja broniło się we wcześniejszych wierszach, teraz znajduje wyraz także w unikaniu form osobowych.

Również w liryku *Wysłuchać się w szum wód głuchy...*, w którym w ogóle nie ma Ja, konstytutywne dla podmiotu jest owo, odmienne od żeglowania, płynięcie, bycie w wodzie, znalezienie się w środku – ale nie w centrum, a wewnątrz – które Mickiewicz nazywa „wnurzeniem się”. Jest ono według Mariana Maciejewskiego, interpretującego ten wiersz w kontekście filozofii Schellinga, świadectwem nowego, niesensualistycznego poznania zwanego „mistycznym”, zaś według Wojciecha Owczarskiego nie o poznanie tutaj chodzi, ale o zapomnienie, wyzbycie się swia-

J. Prokop pisze: „W odniesieniu do podmiotu lirycznego trzykrotne powtórzenie czasownika «płynąć» oznacza bezkresny ruch, pielgrzymowanie, które jest zarazem wznoszeniem się. Jest to ruch prawdziwy, w przeciwieństwie do pozornego ruchu w porządku przemijalnych spraw tego świata” (*Adam Mickiewicz „Nad wodą wielką i czystą*, w: *Liryki lozańskie...*, s. 181).

51/ M. Stala *Nad wodą wielką i czystą*, w: *Liryki lozańskie...*, s. 267.

52/ J. Przyboś *Żal rozrzutnika*, w: *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965; J. Prokop *Adam Mickiewicz...*; A. Ważyk *Jeszcze o romantyczności*, w: *Cudowny kantorek*, PIW, Warszawa 1979; M. Maciejewski *Mickiewiczowskie czucia wieczności (czas i przestrzeń w liryce lozańskiej)*, w: *Poetyka – gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977; W. Stróżewski „*Nad wodą wielką i czystą*” A. Mickiewicza. *Próba interpretacji prawdziwościowej*, w: *Liryki lozańskie...*; J. Brzozowski *Fragment lozański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza*, w: *Liryki lozańskie...*

53/ Natomiast nietożsamości wody i podmiotu, wieczności i chwilowości, powtarzalności i linearności w tym liryku dowodzi A. Skrendo, który pisze też, że Ja poddaje się narzuconemu prawu przemijania i pozostaje tu w sferze nietrwałości, sferę głęboką zaledwie przeczuwając (*Poezja modernizmu. Interpretacje*, Universitas, Kraków 2005, cz. II, rozdz. *Poezja mocna – „Nad wodą wielką i czystą” Mickiewicza*).

54/ W. Owczarski pisze także: „Pragnienia wyrażone w formie bezokolicznika – typowe dla większości liryków lozańskich – są chyba dobrym dowodem na to, że Mickiewicz istotnie zmagał się z własną podmiotowością. Bezokolicznik jest przecież ucieczką od Ja” (*Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, s. 68). O znaczeniu bezokoliczników w tej liryce zob. także M. Maciejewski *Mickiewiczowskie czucia wieczności...*

domości<sup>55</sup>. Znika zupełnie dylemat „ptaka-ryby”, nie ma już owego rozdwojenia, poczucia braku przynależności do jednej ze sfer życia, do jednego z żywiołów i nie chodzi bynajmniej o wybór wody jako żywiołu i rezygnację z lotu. Tutaj bowiem w ogóle kategoria przynależności staje się bezużyteczna i wybór przestaje być konieczny, lot nie przeciwstawia się już płynięciu: obydwie formy istnienia mogą określać podmiot jednocześnie. Nie chodzi o utożsamienie się z rybami, ale o uzyskanie zdolności patrzenia „ich okiem niewzruszonym”. Może „rozeznac myśl wód”, kto uczestniczy w bycie uniwersalnym, znakiem są dla niego zarówno fale, jak i „wiatry lotne”. Być może problem tożsamości znika wyłącznie potencjalnie (jak chciałby Wojciech Owczarski), bo – przypomnę raz jeszcze – nie ma w tym wierszu Ja, wobec czego trudno tu mówić o „twardym ego”. Ale przecież liryk nie mówi jednoznacznie ani tego, że do „wysłuchania się w szum wód” dochodzi, ani że nie dochodzi. Forma bezokolicznika może wyrażać postulat, ale może także stanowić świadectwo zjednoczenia Ja z bytem, zjednoczenia, w którym nie ma już miejsca na odrębne, oddzielające formy osobowe. W dużej mierze właśnie na konstrukcji podmiotowości w tych utworach polega specyfika Mickiewiczowskiej liryki odróżniająca go od innych romantycznych tekstów, w których dochodzi do utożsamienia Ja z naturą (na przykład od *Medytacji poety* Lamartine’a czy – zwłaszcza – *Kontemplacji* Victora Hugo<sup>56</sup>). Późne wiersze Mickiewicza fascynują czytelników i – jednocześnie – pozostawiają ich bezradnymi, ponieważ ustalone kategorie interpretacyjne są dla tych utworów za ciasne, nieprzystające. Andrzej Skrendo pisze, że ta „mocna” poezja (jak ją określa za Przybosiem) jest pisana przeciw poezji, jaką znamy, przeciw ustalonej regule poetyckości, że ustala własną regułę. Liryki łożańskie czyta jako wyraz kryzysu, ukazujący niemożliwość nowej poezji (bardziej niż jej nowe możliwości)<sup>57</sup>.

55/ M. Maciejewski „Rozeznac myśl wód...” (Głosy do liryki łożańskiej), „Pamiętnik Literacki” 1964 z. 3; W. Owczarski *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, rozdz. II „Płynąć, płynąć i płynąć”...; zob. też M. Piwińska *Juliusz Słowacki...*, rozdz. „I ziarno nagie duszy pozostało”. *Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*. Na temat owego „wnurzenia się” zob. również: L. Zwierzyński *Wyobrażenia akwaticzne*, cz. III oraz J. Łukasiewicz *Drzewo w Saint-Germain-en-Laye*, w: „W krainie pamiętek”: prace ofiarowane profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin, red. J. Kolbuszewski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996.

56/ O tych francuskich lirykach, w których Ja utożsamia się z naturą, pisze Y. Vade *Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu*, „Teksty Drugie” 2004 nr 4.

57/ Zob. A. Skrendo *Poezja modernizmu...*, cz. 2, rozdz. *Poezja mocna – „Nad wodą wielką i czystą” Mickiewicza*. Badaczka zajmuje modernizm w lirykach łożańskich i liryki łożańskie w modernizmie. Traktuje te wiersze jako arcydzieło XIX wieku, w którym poeci współcześni muszą się zmierzyć. Dlatego przywołuje ich odczytania tekstów Mickiewicza. Interpretację traktuje bowiem jako „czynnik zmieniający kanon modernistyczny”. Pisze: „Mickiewicz przeżył kryzys nowoczesności przed samą nowoczesnością [...]”, (s. 77).

Badacze podkreślali ciągłość obrazowania w twórczości Mickiewicza, pisząc zarazem o ewolucyjnym charakterze, d r o g a c h r o z w o j o w y c h jego liryki<sup>58</sup>. Marta Piwińska mówiła dobitnie o Mickiewiczowskim pisaniu na nowo sobie i całej romantyczności<sup>59</sup>. Także motyw żeglowania, jako metafory wyrażającej postawę Ja lirycznego, uległ takiemu p r z e p i s a n i u, przekształcając się w motyw płynięcia, zanurzania się, przenikania wód<sup>60</sup>. Można stwierdzić, że przemiana motywu żeglugi w lirykach Mickiewicza polega, w gruncie rzeczy, na stopniowym uwalnianiu się poety od tej metafory i od utożsamienia podmiotowości jego wierszy z postacią żeglarza. Być może dlatego, że w późnej twórczości Mickiewicz wyraźnie odchodzi od związanego z tym toposem romantycznego fatalizmu, pesymizmu, o którym piszą badacze<sup>61</sup>. Także od indywidualizmu. Zmienia się również relacja Ja do innego: od poczucia wspólnoty w wierszach filomackich, przez przekonanie o konieczności rozminięcia się, o skazaniu na wyobcowanie i samotność, po odczucie współlśnienia. Metamorficzność wyobraźni Mickiewicza, o której piszą badacze, pęd do nieustannych zmian, dotyczy także Ja jego wierszy<sup>62</sup>. Sam obraz ruchu, przemieszczania się, szczególnie po przestrzeni wody, jest poecie bliższy od początku do końca jego twórczości. W liryce najwcześniejszej będzie wyrażać wspólne dążenia, w romantycznej – samotne działanie, aż w późnych wierszach żeglowanie przekształci się w płynięcie czy nawet rozpułnięcie się w bycie. W ostatnich lirykach Mickiewicza już nie o p o d m i o c i e r o m a n t y c z n y m rozumianym jako „twarde Ja” należałoby mówić, ale o p o d m i o t o w o ś c i nowoczesnej, o jakiej pisze Ryszard Nycz<sup>63</sup>.

58/ Zob. Cz. Zgorzelski *O sztuce poetyckiej...*, rozdz. *Drogi rozwojowe liryki Mickiewicza*. L. Zwierzyński we *Wprowadzeniu* do swojej książki podkreśla, że „wyobrażenia poetycka nie jest jednak czymś gotowym, statycznym: rozwija się i ewoluuje, a ponieważ u Mickiewicza najdoskonalsze jej wcielenie zawarte jest w lirykach łożańskich, ku nim będą ciążyć niejako jej odczytania na poszczególnych poziomach badania” (*Wyobrażenia akwaticzne...*, s. 9).

59/ Zob. M. Piwińska *Juliusz Słowacki...*, rozdz. „I ziarno nagie duszy pozostało”. *Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*.

60/ A. Lisiecka genezę liryków łożańskich widzi w *Żeglarzu* („Nad wodą...” s. 193 i 197). J. Brzozowski w cytowanej pracy – podobnie jak cytowana M. Piwińska – w *Sonetach krymskich*. O *Żeglarzu* w kontekście liryki łożańskiej pisze także M. Maciejewski, który podkreśla, że we wczesnym wierszu dominuje myślenie w kategoriach przemijania, które potem zostaje wyparte przez wiarę w wieczność (*Mickiewiczowskie czucia wieczności...*). O przesunięciu znaczenia pielgrzymowania w twórczości Mickiewicza zob. M. Stala *Nad wodą...* oraz D. Seweryn *O wyobraźni lirycznej...* cz. 2, rozdz. I.

61/ M. Śliwiński *Człowiek-ryba...*, s. 76.

62/ Zob. W. Owczarski *Mickiewiczowskie figury wyobraźni*, rozdz. VIII „*Rumaka przedzierzgnę w ptaka*” oraz L. Zwierzyński *Wyobrażenia akwaticzne...*, cz. 3.

63/ R. Nycz *Język modernizmu...* Przywołane przez Nycza w innej książce słowa Ortegi y Gasset dotyczące poety modernistycznego zdają się prawdziwe w odniesieniu do



## Abstract

**Magdalena SIWIEC**  
**Jagiellonian University (Kraków)**

### **From a sailing subject to a flowing subjectivity in Adam Mickiewicz's lyrical poetry**

This article discusses the evolution of Adam Mickiewicz's lyrical-text subject through the prism of the motif of navigation in the poet's oeuvre. Pieces of verse written in various phases of his artistic activity have been analysed: from classicist juvenile poems (*Już się z pogodnych niebios ...*), programmatically Romanticist poems (two poems titled *Żeglarz* ['The Sailor'], pieces written down in period 'memory albums', the 'maritime' cycle of *Sonety krymskie* – The Crimean Sonnets, *Do samotności*), through to late verse, religious and thoughtful as it was (*Rozum i wiara*, *Widzenie*, and, especially, the 'Lausanne Lyrics' cycle). In the earliest poems, the image of moving across the water expresses shared strivings of a collective subject; in the romanticist pieces, it turns out to be a lone action taken by a 'strong self' being aware of its unique quality and not understood by the others. In the later poems, where a personal aspect tends to disappear, sailing turns into the former 'self' flowing across or even disappearing. In Mickiewicz's lyrics, the transformation of the sailing motif occurs as the poet's gradually freeing himself from the metaphor in question and from identifying the subjectivity of his poems with the figure of a sailor.

---

liryków łożańskich: „musi zniknąć, przeistoczyć się w czysty bezosobowy głos, tchnący w przestrzeń słowa będące prawdziwymi podmiotami lirycznego działania” (*Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2001, s. 51).

# Roztrząsania i rozbior

## Bibliograficzno-metodologiczne gawędy Henryka Markiewicza

O, jaki wilczy mam apetyt  
Zapuć się w przypisów petit...

Julian Tuwim, *Kwiaty polskie*

– Ile książek pan profesor kupuje w miesiącu?  
– Dwadzieścia do trzydziestu. Kupa pieniędzy. Nie  
mogę się powstrzymać. Ale wie pani, nie piję, nie  
palę, nie chodzę po lokalach.

Henryk Markiewicz w rozmowie z Barbarą N.  
Łopieńską, *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle*

W jednym z krakowskich tekstów Jerzego Pilcha pojawia się postać profesora, który natychmiast po wejściu do tramwaju otwiera gruby tom i przystępuje do lektury, rozpoczynając ją od przypisów. Plotka głosi, że to portret Henryka Markiewicza, choć opis mógłby pasować do wszystkich kierujących się dewizą: „Pokaż mi, kogo cytujesz, a powiem ci, kim jesteś”. W wypadku Markiewicza maksymę trzeba by zresztą uzupełnić: pokaż, kogo cytujesz i na ile rzetelnie. Właśnie solidności i uczciwości przy korzystaniu z cudzych tekstów poświęcone są najnowsze książki profesora<sup>1</sup>, i to zarówno w tych fragmentach, w których cytaty, plagiat, edytorski komentarz stają się głównym tematem rozważań, jak i w tych, gdzie autor, prezentując rozmaite zagadnienia historycznoliterackie i pokrewne, daje najlepszy przykład sumienności w traktowaniu źródeł.

<sup>1/</sup> Odsyłając do tych prac będę się posługiwał skrótami: MŻP = H. Markiewicz *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle*, rozmową z autorem uzupełniła B.N. Łopieńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002; ZL = tenże *Zabawy literackie dawne i nowe*, Universitas, Kraków 2003; OCP = tenże *O cytatach i przypisach*, Universitas, Kraków 2004, PDL = tenże *Przygody dzieł literackich*, słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2004; KJA = tenże *Kto jest autorem?... Przygody polskich filologów*, Collegium Columbinum, Kraków 2005.

Sam Henryk Markiewicz posługuje się przypisami nader oszczędnie, większość informacji bibliograficznych umieszczając w nawiasach bezpośrednio w tekście. Trudno o dalej posunięte posłuszeństwo pierwszemu z dziesięciorga przykazań dla użytkowników odsyłacza, sformułowanych przed stu laty przez Adolfa Harnacka, a wynotowanych na nasz użytek przez Markiewicza: „Tak ułóż swój tekst, by można go było czytać również bez przypisów” (OCP, s. 102). Ten ascetyzm mógłby być dla wielu bibliomanów rozczarowujący, gdyby nie fakt, że niemal wszystkie szkice składające się na omawiane książki można w całości czytać jak rozbudowane przypisy lub rozumowane bibliografie zagadnień. Autor pozornie rezygnuje w nich z odkrywczości, przytaczając, streszczając i dopisując erudycyjne glosy do prac innych uczonych, przedstawiając dzieje tworzone przez nich interpretacji, wreszcie rekonstruując historię takich narzędzi pracy filologa, jak cudzysłów czy właśnie przypis.

Najbardziej zajmują go przy tym zjawiska, które leżą na styku literackości i tego, co pozaliterackie: obudowujące właściwy utwór elementy paratekstowe (tytuł, dedykacja, motto, komentarz) lub fragmenty tekstu niejako ruchome, przejmowane przez inne wypowiedzi i wchodzące w obieg społeczny (cytaty, „skrzydlate słowa”); pograniczne typy aktywności pisarskiej i ich rezultaty (fałszerstwo, mistyfikacja, żart literacki); włączanie autentycznych realiów i osób w świat fikcji oraz sposoby ustalania rzeczywistej tożsamości twórców. Tematycznie podąża w swych dociekaniach m.in. tropem Gerarda Genette’a jako autora *Seuils*, ale o ile francuskiego badacza interesowały przede wszystkim związane z paratekstem zagadnienia teoretyczne, o tyle Markiewicz pozostaje historykiem – i poprawia, gdy trzeba, faktograficzne nieścisłości kolegi (motto wg Genette’a pojawiło się w XVII w., Markiewicz przywołuje kilka polskich i polsko-łacińskich epigrafów o sto lat wcześniejszych, dodając z leciutkim przekąsem, że nasze piśmiennictwo „zapewne szło tu śladem literatur zachodnich”, OCP, s. 43).

Szczególnego rodzaju pogranicze eksplorują *Przypadki dzieł literackich*, ukazujące zmienne koleje czytelniczego losu kilku ważnych utworów literatury polskiej. Są w tej książce teksty czysto informacyjne, niemal przeglądy bibliograficzne, np. *Imiona sławy „Pana Tadeusza” 1925-2003* – kontynuacja „życiorysu poematu” z pierwszych stu lat, spisane niedawno przez Stanisława Pignonia. Podobny charakter oszczędnie komentowanego wyliczenia ma *Spór o weselne Osoby Dramatu* oraz szkic o interpretacjach *Patuby*. „Próba krytycznej komparatystyki” (PDL, s. 220) odczytań *Kosmosu* Gombrowicza, może dzięki współczesności samej powieści i analizowanych wypowiedzi na jej temat, skłania badacza do przyjęcia tonu bardziej emocjonalnego. Dopiero jednak bibliograficzne gawędy o *Balladynie*, *Panu Jowialskim* i *Lalce*, nie tracąc nic z faktograficznej rzetelności, pokazują Henryka Markiewicza jako poszukiwacza zaangażowanego w próbę uchwycenia fenomenu tych „uroczych sfinkсів” (formuła użyta przez Kazimierza Kaszewskiego w odniesieniu do *Balladyny*, a powtórzona przez Boya piszącego o Jowialskim, PDL, s. 58, 42).

Jakby przy okazji prace te odsłaniają w powściągliwym uczonym ostrego polemistę. Jego dyskusje z cudzymi odczytaniem, referowanymi zawsze cierpliwie

i z ogromną dawką dobrej woli, dotyczą w mniejszym stopniu przypisywanych danemu utworowi znaczeń, w większym zaś – sposobów ich uzyskania, klarowności tez interpretacyjnych oraz uzasadnień, jakie owe twierdzenia otrzymują. Walcząc o szacunek dla nauki i dla ukochanych tekstów, Markiewicz uściśla sformułowania, tropi dowolności, sprowadza błędzących na twardy grunt literackiej empirii. Najbardziej mierzą go ci, którzy za nic mają dorobek poprzedników – takich chłoscze bezlitośnie: „Ponieważ [...] traktuje wszystkich wcześniejszych interpretatorów *Lalki* z aplombem i ironią, niech mi wolno będzie zrewanżować mu się uwagą, że z jego artykułu nie wiadomo w końcu z kim porównać filozofię Prusa – z Dostojewskim czy z księdzem Janem Twardowskim...” (PDL, s. 144).

Dzięki metodologicznemu krytycyzmowi Markiewiczowskich „przygód” i „zabaw” obcowanie z nimi jest dla czytelnika nie tylko przyjemne, ale i pożyteczne. Autor, wrażliwy na interpretacyjne nadużycia i uproszczenia myślowe, uczulony na frazesy i dezynwolturę wobec faktów, co rusz punktuje: „Ogniów dowodowych ku tym uogólnieniom prowadzących artykuł nie zawiera” (PDL, s. 52), „Niestety wszystko to naciągane i nie wytrzymuje konfrontacji z tekstem” (s. 103); „Skojarzeń nie da się obalić” (s. 136); „Teza ta upada wraz z odrzuceniem owej interpretacji” (s. 147). Obnażając „koncepty chybotałiwe” i „argumenty niewywrotne”, mimochodem uzupełnia spisany przez siebie *Dekalog badacza literatury* (ZL, s. 392) o nowe przykazania, dotyczące lojalności wobec tekstu („Badacz [...] zanim zacznie odnawiać znaczenia dzieła, ma obowiązek zadbać o przywrócenie mu jego znaczeń pierwotnych”, PDL, s. 150); wyrażającego się poprzez styl szacunku dla czytelnika („Można by powiedzieć, że robię z konieczności cnotę, ale uważam, że w pracach naukowych i podręcznikowych należy pisać stylem przezroczystym – jak najprościej, jak najjaśniej, jak najbardziej zwięźle”, MZP, s. 96-97); ekonomii wywodu („i bogactwo szczegółów musi mieć swoją dyscyplinę”, OCP, s. 140, zapożyczone od Tadeusza Mikulskiego). Chciałoby się skomentować Markiewiczem: „Stare to reguły, na pewno nie bezsporne, ale dobrze je sobie dzisiaj przypomnieć, zanim się od nich odejdzie” (OCP, s. 104).

Obok zaleceń sformułowanych serio pojawiają się ironiczne antynormy, nazbyt często niestety realizowane w codzienności świata uczonych: „humanista używa słowa «więc», gdy wynikanie jest wątpliwe” (ZL, s. 360), „dobrze jest powoływać się na stosunkowo nową książkę amerykańską” (OCP, s. 9). Niektóre z nich, przytoczone w wersjach sprzed stu i więcej lat, uświadamiają, jak niewiele się pod tym względem w naszej dyscyplinie zmienia: „Uczonek wynajdzie lub zbada jakiś drobiazg [...] i zaraz się nadyma, lekceważy pracę poprzedników, uważa za osła każdego, kto nie przeczytał książki akurat przez niego przeczytanej itp.” (ZL, s. 337, za *Słownikiem prawdy i zdrowego rozsądku* Kazimierza Bartoszewicza), „pisze o wszystkim, a gdy mu wiedzy w jakiejś kwestii braknie, «radzi sobie w ten sposób, że rzecz, o której sam nie wie, przedstawia jako rzecz wszystkim wiadomą»” (ZL, s. 333, z autocharakterystyki Stanisława Tarnowskiego w *Tece Stańczyka*).

Można by tak cytować bez końca, gdyby nie obawa, że naruszymy kolejny ze-spół przestróg, zebrany w szkicu *O użyciach i nadużyciach cytatów*. Ten znakomity

tekst (lektura obowiązkowa dla adeptów wszystkich szkół literaturoznawczych!) przynosi nie tylko zarys historii przytoczenia, typologię jego form i funkcji, lecz także listę cytatowych grzechów głównych (niech każdy zaznaczy najczęściej przez siebie popełniane): 1. niedokładność cytowania; 2. zniekształcenie sensu cytatu przez wyrwanie go z kontekstu; 3. przypisanie niewłaściwego autorstwa; 4. „przeładowanie tekstu cytatami w celach prezentacyjnych lub egzemplifikacyjnych” (OCP, s. 33); 5. cytowanie niepotrzebne, będące pustym popisem erudycyjnym; 6. „uchylanie się od analizy omawianego problemu czy zasłonięcie przed zarzutem truizmu bądź uproszczenia – powagą czy efektywnością autorytatywnego, lecz ogólnikowego cytatu” (OCP, s. 35); 7. „cytatowa propaganda i antypropaganda, tzn. uprzywilejowanie autorów zaprzyjaźnionych i przemilczanie darzonych niechęcią, lub [...] cytowanie tylko takich sądów owych badaczy, które autor uważa za nietrafne” (OCP, s. 36).

Za nadużycie prawa do przytoczeń uważa Markiewicz także mechaniczne, bezrefleksyjne cytowanie nazwisk modnych, które czasem niewiele się różni od asekuracyjnego powoływania się na klasyków marksizmu w okresie, gdy doktryna ta święciła polityczne tryumfy. Niechęć do literaturoznawczych koniunktur i do wszelkiej ortodoksji – może refleks własnego marksistowskiego „szaleństwa” (MŻP, s. 159) z przeszłości – dochodzi w tych książkach do głosu wielokrotnie. Markiewicz nieustannie zaznacza swój dystans wobec języka obecnej humanistyki (w różnych wariantach powraca westchnienie: „tak to się dziś pisze”, PDL, s. 154), Barthes’a przywołuje tylko w tekstach żartobliwych lub ironicznie naśladujących manierę niektórych krytyków, a o dekonstrukcyjności (*Lalki!*) pozwala sobie wspomnieć tylko dlatego, że termin staje się *passé*. Jego własną metodologią jest zdroworozsądkowy eklektyzm, którego fundamenty mają rodowód wyraźnie pozytywistyczny. Ów „pozytywizm” widać w traktowaniu nauki jako zbiorowego, sumującego się wysiłku poznawczego, który powinien być planowy, jak najbardziej efektywny, a jego wyniki – podane w maksymalnie komunikatywnej formie i pożyteczne dla innych. Z tego samego ducha wywodzi się także mocna, empiryczna definicja tekstu literackiego – ostatecznej instancji w sporach interpretacyjnych, pojmowanie roli literaturoznawcy jako kogoś, kto „ulepsza zrozumienie utworu” (OCP, s. 111), oraz przekonanie, że dokumentacja faktograficzna i analiza pisarskich autokomentarzy przybliża nas nie tylko do rekonstrukcji znaczeń autorskich, lecz po prostu do sensu dzieła.

To ostatnie prowadzi czasem do efektów zabawnych, jak wtedy, gdy Markiewicz chwali (za użyteczność) przypisy Iwaszkiewicza do żartobliwego poematu *Podróż do Patagonii*, bo wyjaśniają m.in. aluzje literackie (OCP, s. 83 – czy aluzja rozwiązana jest jeszcze aluzją?). Albo gdy za złe ma Julianowi Krzyżanowskiemu, że „jako wydawca *Poezji wybranych* Kazimierza Tetmajera (Wrocław 1968. BN I 123) bez wszelkich objaśnień pozostawił w wierszu *O Janosikowym turnieju* nazwiska różnych węgierskich magnatów; czytelnik więc nie wie, czy poeta dowolnie żongluje tu tymi nazwiskami, czy też wprowadza autentyczne postacie współczesne historycznemu Janosikowi” (OCP, s. 121). Cały Henryk Markiewicz!

Ale komu z nas nie zdarza się traktować własnego stylu czytania jako powszechnej normy?

Nawet Markiewiczowi obok śmieszności przytrafiają się także omyłki. A ponieważ przytrafiają się niezmiernie rzadko, nie oprę się pokusie wymienienia tych, które udało mi się odkryć. Zresztą „błędy, gąfy i ewidentnie mylne opinie ktoś powinien prostować. Choćby po to, by inni autorzy w obawie przed kompromitacją byli trochę bardziej skrupulatni” (MŻP, s. 194). Przypominam sobie, z jakim rozbawieniem kilka lat temu w indeksie osobowym do czwartej serii *Problemów teorii literatury* znalazłem nazwisko Erazma Łysowolskiego – rzekomego pierwszego polskiego eseisty, którego na użytek amerykańskich studentów sławistyki wymyślił bohater *Pomysłu* Kazimierza Brandysa. Na trochę podobnej zasadzie do indeksów dwóch z omawianych tutaj książek trafił Maurycy August Beniowski, choć wzmianek o nim próżno szukać na wskazanych stronicach – mówi się na nich tylko o *Beniowskim* Słowackiego, którego bohater nie dość, że poza nazwiskiem całkiem zmyślony, to jeszcze „Maurycy Kaźmierz Zbigniew miał z ochrzcenia”. Oczywiście autor czy redaktor naukowy nie odpowiada za skorowidze bezpośrednio, ale w czasach, gdy sztuka wydawnicza umiera, powinien jednak tych spraw pilnować. Redakcyjno-korektorski charakter mają również zdarzające się niekiedy przekręcenia tytułów i dat, a także zabawny błąd ortograficzno-semantyczny w cytacie z Kabaretu Olgi Lipińskiej: „Idźcie przez zborze, we wsi Moskal stoi” (OCP, s. 36). Poważniejszą niedokładność dostrzegłem jedną: Henryk Markiewicz dwukrotnie podaje (za Januszem Tazbirem, którego roztargnienie skądinąd zna – zob. OCP, s. 134), jakoby w *Bohini* Konwickiego bohaterka wypowiadała o Polsce i Polakach opinie, będące w rzeczywistości kryptocytatami z Rzewuskiego, Karpińskiego i Kitowicza (ZL, s. 219; OCP, s. 28), w dodatku w kontekście sugerującym, że takie postępowanie pisarskie ociera się o plagiat. Otóż w powieści sądy te funkcjonują właśnie jako cytaty – chociaż nie opatrzone nazwiskami autorów – a panna Konwicka wcale ich nie wygłasza, tylko odczytuje te „straszne myśli” z karteczek przybitych do ściany w gabinecie swego ojca. Hmm, jest dobra, stara zasada, by „nie mówić i nie pisać o tym, czego się nie zna z bezpośredniej lektury” (MŻP, s. 46), a jeśli czytało się dawno – przypomnieć sobie przed puszczeniem tekstu do druku...

Wspominam o tych nielicznych potknięciach nie po to, by zarzucać Markiewiczowi, że wyłapuje niedociągnięcia innych, podczas gdy jego własne prace nie są od nich całkowicie wolne. Przy tak ogromnej rozpiętości historycznej i tematycznej oraz materiałowym bogactwie, z jakimi mamy do czynienia w tych tekstach, drobne nieścisłości były nie do uniknięcia. Jako stałemu użytkownikowi wielojęzycznej erudycji Profesora zależy mi po prostu na tym, by można z niej było korzystać z jak największym zaufaniem – niech w kolejnym wydaniu *Zabaw literackich* znikną niedoskonałości edycji poprzednich.

Markiewiczowskie marginalia i anegdoty, na pozór różnokierunkowe, układają się w barwną, wielowątkową opowieść o dziejach polskiej nauki o literaturze i samej literatury. Relacjonując naukowe polemiki i spory atrybucyjne, w trakcie których autorstwo bywało potwierdzane przywilejami królewskimi, udawdane



w pojedynkach i badane w laboratoriach kryminologicznych, Markiewicz mimochodem szkicuje sylwetki pisarzy i wydawców, profesorów zrosniętych z uniwersyteckimi katedrami i outsiderów w rodzaju Irzykowskiego. Przygląda się, jak literatura z kluczem odzwierciedlała przemiany życia umysłowego i jak w autokomentarzach romantyków, na obrzeżach ich właściwych dzieł, powstawał polski esej, a w przypisach do tekstów cudzych rodziła się krytyka literacka. Każde docenić „żmudne, a skromne w swych rezultatach” dochodzenia autorstwa (KJA, s. 103) i wydobywa z Biblioteki Letejskiej teksty, o których „nawet *Nowy Korbut* nie wspomina” (ZL, s. 229).

Częścią tej opowieści o polskim literaturoznawstwie jest autobiografia Henryka Markiewicza – pełna skromności i dyskretnej autoironii historia stawania się uczonego, żywot człowieka książkowego i pocziwego zarazem. Gdzie i kiedy zaczął się profesor Markiewicz? W krakowskim gimnazjum, gdy postanowiwszy, że będzie historykiem literatury, jął zarzucać nauczycieli sążnistymi referatami zaopatrzonymi w przypiski bibliograficzne, a na wakacje przygotowywał sobie listy lektur liczące po kilkadziesiąt pozycji? A może wtedy, gdy jako czternastolatek przeczytał *O poznawaniu dzieła literackiego* i zrozumiał prawie wszystko „poza sprawą uschematyzowanych wyglądown” (MŻP, s. 36; nie jest chyba przypadkiem, że kiedy dorosły Markiewicz będzie polemizował z Ingardenem, najtrudniej będzie mu zaakceptować właśnie wyodrębnienie warstwy wyglądown)? Bo w roku 1940, wywieziony na Syberię – gdzie bardziej doskwierał mu brak książek niż katorżnicza praca przy załadunku drewna („Widok porządnie załadowanego wagonika dawał pewną satysfakcję”, MŻP, s. 57) – był już osobowością chyba ukształtowaną. Od tego czasu systematycznym wysiłkiem zapełnił sporo różnych wagoników – monografi i i podręczników, książek własnych i autorskich antologii prac cudzych. My wszyscy zaś rozładujemy je po trochu i korzystamy ze zgromadzonego w nich pierwszorzędno materiału, niekiedy rozrzutnie zużywając go na opał.

**Marcin WOŁK**

2003; *O cytatach i przypisach* [‘On quotations and footnotes’], Universitas, Cracow 2004; *Przygody dzieł literackich* [‘The adventures of literary works’], słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2004; *Kto jest autorem? ... Przygody polskich filologów* [‘Who is the Author? The adventures of some Polish scholars’] Collegium Columbinum, Cracow, 2005.

This article discusses the most recent books by Henryk Markiewicz, the outstanding literary scholar and literary-criticism methodologist. Not only does Markiewicz touch upon certain issues any literary researcher encounters but also gives an example, by means of his own analyses, of how to go about them. The various anecdotes Markiewicz quotes in his books contribute to making up a colourful multi-thread story on the history of Polish literary criticism and Polish literature itself.

## Abstract

**Marcin WOŁK**

**Mikołaj Kopernik University (Toruń)**

### Henryk Markiewicz’s bibliographical/methodological yarns

Review of ff. books by H. Markiewicz: *Mój życiorys polonistyczny z historią w tle* [‘My life as a Polish scholar, with History as its background’], Wydawnictwo Literackie, Cracow, 2002; *Zabawy literackie dawne i nowe* [‘Literary plays of yore and of today’], Universitas, Cracow,

## Pierwsza monografia Henryka Grynberga

W polskim literaturoznawstwie wyraźnie brakuje całościowych ujęć twórczości Henryka Grynberga. Wprawdzie kolejne tomy jego prozy i poezji były recenzowane, poświęcano im też artykuły i rozdziały w książkach tematycznych i pracach zbiorowych, ale brakuje rozpraw analizujących całe dzieło tego wybitnego pisarza. Być może dlatego, że jego pisarstwo sprawia wrażenie pola minowego, a nieostrożne po nim stąpanie może skończyć się interpretatorską katastrofą. Ekspresja Grynberga oparta jest na opozycjach. Tragizm obok wycucia komizmu sytuacyjnego, opłakiwanie zmarłych i oskarżanie winnych, czułość i waleczność, drwina i smutek, dystans i pełne zaangażowanie. Cechy wykształcone w literaturze żydowskiej diaspory w Europie Wschodniej i w Rosji Grynberg przekształcił i wcielił w język zdolny mówić o Shoah. I właśnie główny temat jego twórczości – przerażający i onieśmielający – może być kolejną trudnością, powstrzymującą ewentualnych interpretatorów całości jego dorobku.

Książka Doroty Krawczyńskiej *Własna historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*<sup>1</sup>, która została napisana na podstawie pracy doktorskiej, podejmuje próbę całościowej interpretacji twórczości pisarza i jest to próba udana. Z akademickim rodowodem autorki wiąże się metodyczny i roztważny charakter prowadzonych analiz. Umieszczony w tytule przymiotnik „własna” jest niezwykle trafną charakterystyką twórczości Grynberga, który to, co pisze, sprawdza i potwierdza samym sobą. Nie tylko wtedy, gdy w swej twórczości opiera się na własnych doświadczeniach i wspomnieniach, ale także i wtedy, gdy poszukuje prawdy o faktach, których nie był świadkiem, takich jak okoliczności i miejsce śmierci jego ukrywającego się w cza-

sie wojny ojca. Gdy Grynberg opisuje cudze historie, stają się one w pewnym stopniu „własnymi” – dzięki podobieństwu do sytuacji zapisanych w jego pamięć i twórczości. (Myślę, że Janek-szmugler z czasów wojny i blisko znany autorowi Uszer handlujący w socjalistycznej Łodzi rozumieliby się doskonale.) Grynberg – pisarz, który przyjął zadanie dawania świadectwa Zagładzie – wypełnia je najpierw w oparciu o własną pamięć, a następnie spisuje opowieści innych. Jako cezurę między tymi dwoma narracjami Dorota Krawczyńska przyjmuje piękne, małe opowiadanie *Raccoon*. Autorka wskazuje i analizuje istotny dla twórczości Grynberga problem poszukiwania własnej tożsamości: zarówno narodowej – żydowskiej, polskiej – jak i twórczej. Autorka omawia też „małe narracje” i oddanie pióra „cudzym głosom”, na przykład Janowi Kotańskiemu czy Marii Koper:

Z biegiem czasu, wyznaczonym przez wydania kolejnych utworów, u Grynberga możemy zaobserwować zjawisko polegające na rozszerzaniu się tożsamości. To, że Grynberg w swoim pisarstwie zaczyna sięgać po cudze biografie, nie wydaje się konsekwencją faktu, że skończyła mu się jego własna. On zaczyna mówić za wszystkich Żydów, uznaje siebie za medium, za ich reprezentanta. (s. 162)

Bardzo dobrą ideą jest zamieszczenie w książce rozdziału *Polemiki*, ponieważ Henryk Grynberg jest znakomitym polemistą i niesłabnącym strażnikiem pamięci Holokaustu. A to znaczy, że jest bardzo ważny i przezorny – nie chce przeczytać żadnych niepokojących sygnałów. „Jestem w forpoczcie, gdzie trochę wcześniej się słyszy, widzi i wie, i spełniam swój obowiązek – uprzedzam”, pisze w *Szkole opowiadania*. Jest krytyczny między innymi wobec teoretycznych rozważań dotyczących Holokaustu, zwłaszcza gdy pochodzą one od osób niebędących osobiście świadkami tych zdarzeń.

Autorka posiada umiejętność syntetycznego przedstawiania omawianych zagadnień. Pokazuje główne etapy i wątki twórczości Grynberga, które trafnie definiuje jako „kontinuum biograficzno-gatunkowe”. Kamieniem węgielnym tej konstrukcji jest Holokaust widziany, przeżyty i zapamiętany przez dziecko. Z tym faktem wiąże się interesująca obserwacja autorki, że w takich powieściach, jak *Żydowska wojna* czy *Zwycięstwo*, część musi wystarczyć za całość, ponieważ autor opiera się na pamięci dzieciństwa zatrzymującej żywe obrazy-fragmenty należące do całości, której dziecko nie zna i nie ogarnia, o której wreszcie nie jest informowane przez dorosłych. Dodajmy, że ten dziecięcy, fragmentaryczny obraz jest jednak reprezentatywny także dla tego obrazu przetaczającego się kataklizmu, który widzą dorośli. Mimo większej wiedzy oni również nie znali ani całości zdarzeń, ani nawet ich planu, musieli więc na podstawie fragmentów wnioskować o przeprowadzanej zagładzie europejskich Żydów. Rozmiarów kataklizmu nikt nie potrafił sobie wyobrazić.

Autorka trafnie wskazuje źródło siły tekstów Grynberga: potrafi on znaleźć „takie przedstawienie fragmentu rzeczywistości czasu Zagłady, w którym odnajduje się całe Holokaustowe uniwersum”, a prawda poświadczona jest tu „osobą pisarza-swiadka” (s. 58).

<sup>1/</sup> D. Krawczyńska *Własna historia Holokaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2005.

Książkę kończy pytanie: „Jak czytać o Zagładzie?”. Autorka przywołuje dwie postawy czytelnicze, które mogą występować równolegle bądź łącznie: są nimi empatia i współczucie. Empatia to rozumienie i uznanie czyichś doświadczeń i doznań przy jednoczesnym zachowaniu poczucia własnej odrębności. Drugą możliwą postawą jest współczucie i współcierpienie, jednak analizując takie podejście autorka przywołuje opinię Dominicka LaCapry ostrzegającego przed bezprawnym zawłaszczaniem doświadczeń ofiar i przekonanego, że empatii powinien towarzyszyć krytyczny i samozachowawczy dystans. Dorota Krawczyńska kieruje się w swej pracy empatią poznawczą, ukierunkowaną na jak najpełniejsze rozumienie analizowanych tekstów i sytuacji, do jakich się one odnoszą.

Myszę jednak, że generalne pytanie „jak czytać o Zagładzie?” nie jest tożsame z pytaniem „jak czytać Grynberga”? Jest to pisarz, którego przenikliwość, spostrzegawczość, a także oszczędność i pomysłowość w dobieraniu środków ekspresji idą równolegle z intensywnością emocji kierujących zadaniem, jakie przedsięwziął.

Uderzającą cechą książki Doroty Krawczyńskiej jest dążenie do ładu, naukowej obiektywizacji i trzymanie na wodzy własnych emocji, gdy pisze o literaturze emocjonalnie wulkanicznej. Zastanawiam się, czym jest ta analiza wobec pisarstwa Grynberga. Rentgenem? Tak, przypomina prześwietlenie rentgenowskie. I jak ma się w tym odnaleźć czytelnik, którego silne przeżycia i emocje Grynberg przecieć świadomie uruchamia? Co wreszcie powinien zrobić następny interpretator? W europejskiej literaturze jest i na to odpowiedź:

[...] Wśród pożegnań i okrzyków konie ruszyły, a szarpnięcie sanek sprawiło, że pani Chauchat opadła na poduszki i wtedy jej skośne oczy jeszcze raz z uśmiechem przebiegły po fasadzie „Berghofu” i przez ułamek sekundy zatrzymały się na twarzy Hansa Castorpa... Wrócił błądy do swego pokoju, do swej łóżki, aby z niej raz jeszcze zobaczyć sanki, które dzwicząc dzwoneczkami ześlizgiwały się w dół drogi wyjazdowej ku Wsi, potem rzucił się na fotel, z kieszeni na piersi wyjął pamiątkowy upominek [...]; tym razem nie były to brązowo-czerwone wiórki, lecz szklana płytka w cienkiej ramce, którą trzeba było trzymać pod światło, by cośkolwiek z niej rozpoznać – a wtedy ukazywał się wewnętrzny portret Kłaudii [...]. Jakże często płytkę tę oglądał i do ust przyciskał w ciągu czasu, który odtąd upłynął, pociągając za sobą tyle przemian!<sup>2</sup>

**Jolanta BRACH-CZAINA**

## Abstract

**Jolanta BRACH-CZAINA**

**Warsaw School of Social Psychology**

### The first monograph on Henryk Grynberg

Review of Dorota Krawczyńska's book *Własna historia Holocaustu. O pisarstwie Henryka Grynberga* ['His own history of the Holocaust. On writings by Henryk Grynberg'], IBL PAN [The Institute of Literary Research, Polish Academy of Sciences publishers], Warsaw, 2005.

The reviewer emphasises that because of its dependence upon the tragic biography of this writer, who has been saved from the Shoah, H. Grynberg's output causes interpretative and research difficulties which have been successfully handled by the book's author. The monograph attempts at an extensive analysis of this output, viewing it against a broad spectre of literary-historic and philosophical problems.

## „Żywa śmierć”, czyli kłopoty ze skończonością

Recenzja ta równie dobrze mogłaby nosić inny tytuł: *Paradoks, czyli kłopoty z Ewą Lipską*. Autorka *Stypendystów czasu* gości na poetyckiej scenie od bez mała czterdziestu lat. Opublikowała dwadzieścia sześć tomów poetyckich, w tym kilka retrospektywnych wyborów. Jest poetką znaną i uznaną, o łatwo rozpoznawalnym idiomie i charakterystycznie zawiązanym polu tematycznym. Dziwić może, dlaczego jej twórczość nie doczekała się dotychczas obszernego, monograficznego studium, a domeną refleksji badawczej pozostaje szkic, retrospektywa motywu, interpretacja pojedynczego tomu czy tekstu. Czy jest to jedynie wynik prostego zaniechania krytyki, czy może efekt jakiejś źródłowej cechy tej liryki? Czy czytelnikom-badaczom brak odwagi i wyobraźni dla nakreślenia szerokiej, w zamyśle domykającej się perspektywy odczytania, czy też być o niej mowy nie może, bo – w twórczości Lipskiej w sposób bardziej szczególny niż w liryce w ogóle – „nic nie jest pewne”? Taki właśnie tytuł, stanowiący, kto wie, czy nie najbardziej celną tezę krytyczną, nosi ostatnia publikacja poświęcona twórczości Ewy Lipskiej<sup>1</sup>. Zredagowana przez Arkadiusza Morawca i Barbarę Wolską książka ma w zamierzeniu wypełnić lukę owego zaniechanego dotychczas obszernego studium, dać „próbę szerszego zarysu twórczości”, stanowić zaczątek oczekiwanej monografii.

Książka przynosi szereg szczegółowych i wielokrotnie ciekawie ujętych zbliżeń na wybrany motyw, wątek, jeden z „głębinowych” tematów liryki Lipskiej: śmierć, chorobę, zło, czas, miłość, byt. Niemal wszyscy badacze osi swych wywodów czynią jeden z owych tematów-kluczy, tematów-pojęć, do których – jak powiedział kiedyś Leszek Kołakowski – redukuje się cała metafizyka. Autorzy szki-

<sup>1/</sup> *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Łódź 2005.

ców, operujący różnymi metodologiami, obojętnie, czy piszą o motywie dziecka, o Bogu, o dyskursie miłosnym, o czasie, chorobie, czy o „żywej śmierci”, formułują ostatecznie zawsze to samo pytanie o ludzką skończoność i o konsekwencje, jakie rodzi poczucie nieuniknionego kresu egzystencji, skończonej i ograniczonej nie tylko jako całość, ale też w każdym najmniejszym nawet epizodzie. Badacze opisują i rekonstruują sposób, w jaki Ewa Lipska radzi sobie z Heideggerowskim rozpoznaniem, iż „skończona jaźń ma w sobie charakter czasowy”. Mówiąc prościej, z wiedzą, iż świadomy siebie podmiot zakorzeniony jest w czasie, bo postrzec może się – podobnie, jak postrzega przedmioty – tylko w przebiegu czasowym. Jedyną możliwą formą unaocznienia zatem, tutaj uświadomienia sobie siebie, jest „czasowy obraz”, stale rozpięty między tym, co było a tym, co nastąpi. Ma to istotne konsekwencje. Bowiem moment, gdy myśląc i wyobrażając sobie siebie w czasie, zaczynamy podmiotowo istnieć, jest także chwilą bolesnego odkrycia własnej skończoności. Skończoności, która aby się wyjaśnić (by się usensownić), może albo odesłać do nieskończoności, albo do samej siebie.

Pierwsza odpowiedź, choć niewątpliwie zagrożona skazą fundamentalizmu, a w konsekwencji także totalitaryzmu, nie jest pozbawiona nadziei. Drugą cechuje „konsekwentny pasywizm” (s. 120) wynikły z przekonania, że i tak nic nie możemy zrobić. Także dlatego, że – jak podpowiadają współcześni filozofowie – to my jesteśmy „czynieni” przez wiedzę i język, które uprzedzają nasze istnienie. Nie tyle postrzegamy samych siebie, ile jesteśmy mówieni przez dyskursy, których używamy. To nawet nie my umieramy, to śmierć rozumiana jako niemożność wyobrażenia sobie siebie na dowolnie wybrany, autorski, sposób ogarnia wszystko, niweczy „ja”. Używając określeń znanych językoznawstwu, powiedzieć by można, że pierwszy rodzaj radzenia sobie z własną skończonością przyjmuje formułę strony czynnej czasownika, drugi – strony biernej. Pierwszy jest ostatecznie wyborem życia, drugi śmierci. Pierwszy zakłada rozumienie paradoksu jako figury nieustannego napięcia, oscylacji między potwierdzeniem i negacją, między odmową uczestnictwa w świecie zewnętrznym, ucieczki w wewnętrzność, a powrotem do świata rzeczy i czynów. Wyjść i wejść przebiegających w rytm wychyleń podmiotu, na przemian to zrozpaczonego i złęknionego, to znów dzielnego i nie pozbawionego nadziei.

Drugie rozumienie paradoksu zakłada, że – jak powie Lacoue-Labarthe – właściwa figurze niekończąca się wymiennność, nieposiadająca rozwiązania, bezustanna i bezkresna, „pograża w paradoksie gruntownie, ostatecznie i nieuchronnie wypowiadający go podmiot”<sup>2</sup>. W tym ujęciu wypowiedzenie paradoksu zamyka raz na zawsze możliwość powrotu do świata, przekroczenia granic logiki języka. Piszę o tym tak wiele, bowiem zinterpretowanie, „zrozumienie” liryki Ewy Lipskiej sprowadza się ostatecznie właśnie do prób określenia charakteru paradoksu, który autorka *Wakacji mizantropa* uczyniła znakiem rozpoznawczym swej twórczo-

<sup>2/</sup> Ph. Lacoue-Labarthe *Diderot: paradoks i mimesis*, przeł. J. Margański. „Teksty Drugie” 2002 z. 3, s. 186.

ści. Tą ścieżką podążają także autorzy *Nic nie jest pewne*, mierząc się z formułą „żywej śmierci”, która jest nie tylko pojedynczą frazą, tytułem utworu Lipskiej, ale kluczową metaforą całej jej twórczości.

Powiem od razu, że autorzy temu udzielają różnych odpowiedzi, choć zwolennicy tezy o wyborze przez Lipską pierwszej drogi radzenia sobie ze skończonością, a więc i pierwszego rozumienia figury paradoksu przeważają. Zacznę jednak od sądów mniejszości. Należy do niej Ilona Glatzel, autorka przywołanego już określenia „konsekwentny pasywizm”. Badaczka używa go do odróżnienia postawy Lipskiej od najbliższych jej pokoleniowo „aktywistycznych” poetów Nowej Fali, ale formuła ta przebija z niemal każdego passusu tej interpretacji i ma szersze znaczenie – „zanegowania życia” w ogóle. Autorka *Śmierci jako metafory* pisze na przykład:

Lipska z liryku *Z listu (III)* niemal z kompetencją socjologa odsłania mechanizm społecznej (a więc i własnej) niemocy nadania sensu egzystencji. Z tej niemocy rodzi się w wierszach z tego tomu: irracjonalny bunt przeciw życiu, jakby było ono synonimem udręki, stanem największej opresji (*Nic mnie nie uratowało. / ŻYJĘ*), i prowokacyjne wezwanie, by przyswajając śmierć niczym reguły ortografii, zaznajomić się z nią zawczasu, by nasycić życie śmiercią i w ten sposób je zanegować. (s.119)

I dalej, w podsumowaniu całości:

ponieważ najwięcej naliczyliśmy paradoksów mających za temat opozycję: życie-śmierć albo któryś z jej członów, jesteśmy zdania, iż są one ważnym środkiem wyrazu głównej, czyli tanatologicznej refleksji w twórczości Lipskiej. Jakby poetka zawsze znajdowała okazję, by szepnąć słówko o śmierci. [...] W wierszach Lipskiej ilekroć chodzi o śmierć dosłowną, rzeczowyistą, namacalną, ta zostaje ostatecznie pokonana. [...] Kiedy jednak chodzi o „żywą śmierć” jest inaczej. Takie umieranie nie ma końca. [...] Dlatego ze zdumieniem czytamy ostatni – jak dotąd – tomik, *Ja*. (s.113; 120)

Glatzel kończy swój szkic, urywając w miejscu, gdzie – jak sama sugeruje – napotyka na opór dla swej generalnej, „negatywnej” tezy. Zaniechanie dalszej interpretacji jest tu znaczące. Wymagałoby bowiem powrotu do niej językowej, nie tylko „metaforycznej”, ale właśnie „dosłownej”, „rzeczywistej i namacalnej” przestrzeni paradoksu, którego ognisko, oś rytmicznych wycofań i powrotów stanowi „ja”, a nie tylko językowe paradygmaty antonimów, oksymoronów, antytez. „Ja” nadal wątpliwe i zleknięte, ale aktywne, używające czynnej strony czasowników, umierające i kochające w świecie, a nie tylko w języku i metaforze. Glatzel nie jest w swych sądach osamotniona. Do podobnie negatywnych wniosków dochodzi Jarosław Klejnocki, twierdząc:

nieufność do tego, co głosi sobą człowiek, owocuje w poezji Lipskiej wciąż rozwijaną refleksją o fundamentalnym charakterze, że egzystencja jest w swej istocie pułapką. Z której żadne *Escape* nas nie uwolni (s. 143). [...] Jakim czynem wypowiedzieć *veto* postępującej depersonalizacji, którą akceptują miliony? – pyta wraz z poetką badacz – Napisać wiersz? O tak – to jest wyjście, ale jakże paradne! Bo cóż to w końcu za gest? Choć niewiara w sens sztuki uprawomocnia jednocześnie akt kreacji, bo wyposaża go w samo-

świadomość oddalającą wszelkie naiwne recepty. Oto więc dylemat: jak z tego zapętlenia wybrnąć? A wnioski? Proste i tragiczne: wyjścia nie ma. Po naciśnięciu *Enter* – jesteśmy w matni. (s. 142)

Moglibyśmy zapytać: w matni czego? Egzystencji? Zdepersonalizowanej kultury masowej, której wyrazem jest nieopatrzona wzniosłością rytuału śmierci? Legitymizują ją nie jednostki, lecz miliony, godzące się na takie właśnie traktowanie swych zmarłych bliskich, a więc *eo ipso* także samych siebie: milionowo, taśmowo, sterylnie, z zaniechania, a nie troski. Głęboką przyczyną „żywej śmierci” byłby zatem koniec myślenia o osobie jako o osobie, niepamięć szczegółu, biografii, historii odbierająca skończoności choćby ułamek sensu. Ostatnią szansę ratunku Klejnocki upatruje w aktach samoświadomości. Jednak i ona, ograniczając swą rolę do „oddalania wszelkich naiwnych recept”, martwieje w nieodmiennie negatywnym geście nieufności, nie ma wpływu na egzystencję, pozostaje śmiesznym aktem myślenia, a nie działania, języka, a nie bycia. Stąd zapewne tak silnie porbrzmiewająca w słowach Klejnockiego nuta sarkazmu. Autor szkicu *Zanim zdrzży ci ręka nad klawiszem Enter* – podobnie jak Glatzel – odróżnia fundamentalną, wszechobecną, chciałoby się powiedzieć językiem Schlegla: „nieskończenie negatywną” nieufność Lipskiej, od pocziwej, ograniczonej do tu i teraz „nieufności” Nowofalowców, stanowiącej jedynie narzędzie walki z konwencjonalnym, propagandowym przekłamaniem Prawdy odnoszonej zawsze, co ważne, do jednostki. Także i w tym szkicu powraca opozycja między, z jednej strony, sceptycyzmem dla sceptycyzmu, przekształcającym się w językowy zwyczaj, w automatyzm, którzy jedni zinterpretują, jako akt wycofania się z życia, inni jedynie jako stylistyczną manierę. Z drugiej strony, ze sceptycyzmem zakładającym jakieś pozytywne wychylenie, ze sceptycyzmem jako postawą, którą – jak pisze o Lipskiej Jan Wolski – „cechuje trwałość, permanentny, ale też nierozstrzygalny stan napięcia między akceptacją przez człowieka swej realnej sytuacji w świecie, ograniczonej i skończonoj, a nieustannym wkraczaniem w krąg możliwości i nieznanych jeszcze sensów” (s. 8). Definicja ta *notabene* mogłaby stanowić równie dobrze fragment opisu ironii romantycznej. Dziwi też, dlaczego autorzy *Nic nie jest pewne* tak mało miejsca poświęcają problemom ironii w poezji Lipskiej. To w moim przekonaniu jedna z najbardziej zauważalnych luk w omawianej książce. Nieco szerzej, a i tak tylko przy okazji, pisze o ironii autorki *Stypendystów czasu* Henryk Pustkowski.

Wracając do głównej kwestii. Kto bliższy jest prawdy? Sądzę, że swoistość „nieufności” jako jednego z głównych rysów idiomu poetyckiego (i postawy) Lipskiej, odróżniających jej lirykę od twórczości Nowofalowców, nie zasada się na diametralnej opozycji między „pasywnością” a „aktywizmem”, między ostateczną konstatacją matni a poszukiwaniem sposobów pokonania labiryntu. Jej źródłem jest raczej, po prostu, filozoficzność liryki autorki *Wakacji mizantropa*, horyzont niemal całkiem nieobecny w twórczości młodego Barańczaka, Krynickiego czy Kornhausera. Czy to coś zmienia? Zapewne. Filozofia – jeśli wierzyć Spinozie – to rozważanie życia, a nie śmierci. Domeną liryki Lipskiej jest – by posłużyć się tu różnieniem dokonany w 72 roku podczas Kłodzkiej Wiosny Poetyckiej przez



Zbigniewa Herberta – „rzeczywistość”, a nie „współczesność”. Jan Wolski upatruje celu pisarstwa Lipskiej w „poszukiwaniu pełni rzeczywistości [...] zasadzonym na obserwacji konkretnego codziennej egzystencji” (s. 11). I to ten właśnie konkret sprawia, że ów charakterystyczny dla Lipskiej paradoks skłonna byłabym odczytywać – podobnie jak większość autorów *Nic nie jest pewne* – nie tyle jako ekwiwalent językowej matni odwróceń, przerw, nieufności, ile jako zapis pulsacyjnego ruchu wyjść i powrotów „ja”, naprzemiennej konstatacji skończoności, czyli śmierci i jej sensu, czyli życia. Sensu, dodajmy prędko, przywoływanego dzięki sile (nie-mocy) odnajdywanej w sobie, w wewnętrznym świecie jednostki, a nie zewnętrznej wobec niej sakrze religii.

Magdalena Rabizo-Birek w szkicu *Mój Bóg, w którego trudno mi uwierzyć* pokazuje ambiwalencję stosunku współczesnej poezji, w tym Lipskiej, do Boga. Boga, który „pojawia się [tu] po prostu jako konsekwencja pewnego stylu myślenia o świecie i człowieku” (s. 170) – powtarza za Jarzębskim autorka. Jej tekst uzmysławia mimochodem, że jeśli już używać wobec Lipskiej miana „poetki metafizycznej”, to w najbardziej rudymenarnym sensie. Nie o relację wobec osobowego Absolutu tutaj chodzi, nie przede wszystkim. Jeśli już to raczej o – jak to ujęła ostatnio Barbara Skarga w jednym ze swych esejów – „źródła metafizyczności”<sup>3</sup>. Najbardziej podstawowym z nich jest zaś – wskazuje konsekwentnie Lipska – kłopot człowieka z własnym ograniczonym i skończonym istnieniem. Gdy czujemy się zbyt dobrze, gdy przestajemy się z nim mierzyć, ale też gdy zbyt łatwo zwyciężamy, umieramy naprawdę. Jakby paradoksów było za mało, to choroba – powie autorka *Ja* – może uleczyć zmarłego.

Tym śladem Lipskiej podąża z kolei Barbara Wolska. Przywołując jako kontekst filozoficzną antropologię Antoniego Kępińskiego, interpretuje obecne w omawianej liryce obrazy choroby, szaleństwa, załamań psychicznych, nerwic jako, z jednej strony, figurę wyobcowania człowieka XX wieku, a poprzez wskazanie jego źródeł jako sposób krytyki zdehumanizowanego świata. Z drugiej strony, „odmienne stany świadomości”, penetrowane i mimetycznie organizujące poetykę tekstów Lipskiej, odczytuje Wolska jako czytelną wskazówkę odnajdywania przestrzeni paradoksalnego przywrócenia zdegradowanej jednostce więzi z samą sobą i z drugim człowiekiem. Graniczne doświadczenie wyzwala w tym nieracjonalnym, uewnętrznionym świecie taką siłę empatii, która może zaprzeczyć martwocie obojętnego i zatowarowanego świata. Wolskiej wtóruje, ale i rzecz znakomicie rozwija, Arkadiusz Morawiec, pokazując, że w *Żywej śmierci* zderzone ze sobą zostają dwa obrazy jednostki, a przede wszystkim dwie jej postawy, przypisane do różnych poziomów nadawczych dzieła. W pierwszym, wewnętrznym planie świata przedstawionego, planie działań bohaterów i mowy podmiotu, Morawiec opisuje dramat braku „duchowej konsystencji” (s. 93), „zapaść człowieka, którego obłąkał obłąkany świat” (s. 89). Badacz, co bardzo cenne, przekłada te antropologiczno-historiozoficzne konstatacje na język poetyki. Rozpoznania poetologiczne stano-

wią tu bowiem najważniejszy i ostateczny próbiez też interpretacyjnych. W drugiej, zewnętrznej i odautorskiej płaszczyźnie Morawiec odnajduje „logikę oporu wobec rzeczywistości społecznej, dokonującej gwałtu na psychę indywiduum” (s. 93), oporu „wobec totalizującego rzeczywistość ludzką oświeceniowego Rozumu” (s. 94), logikę szczepioną jednak, a jakże, „indywidualnym (indywidualistycznym) racjonalistycznym sceptycyzmem” (s. 102), ujmowanym zatem jako oręż jednostki, a nie samowładny mechanizm języka. Jego metaforą w *Żywej śmierci* – pokazuje Morawiec – są nie tylko zabiegi dezyderacyjne, lecz także prace ogrodnicze. Dezynfekcja sąsiaduje tu z sianiem, plewienie z sadzeniem: odrzucenie z otwarciem. Wskazane przez Lipską wyjście z totalnie rozbitego świata autor szkicu *Kogo zabije życie* odnajduje – podobnie jak czyni to Maria Wolska – „w nierozumie”, w wewnętrznej energii, która nie zapada się w sobie, ale empatycznym gestem niezwyczajnej wrażliwości powraca do świata: żyje.

Któż zatem ma rację? Czy w istocie „nic nie jest pewne” ani we współczesnym świecie, demystyfikującym wszelkie aksjologiczne, metafizyczne systemy jako złudy i często groźne uroszczenia? Czy „nic nie jest pewne” w twórczości Ewy Lipskiej tak dalece rozwijającej język oksymoronu, spiętrzonego paradoksu, „technikę kolażu”, „alogiczności polegającej na nierespektowaniu związków przyczynowo-skutkowych” (s. 93), że nie da się owej językowej gry odnieść do retorycznej *woluntas*, sugerującej obecność osoby i sądów autora owych spiętrzeń i rozplenień. A może owa gra, o której z innej perspektywy pisze Henryk Pustkowski, ma jednak swego autoironicznego, ale obecnego rozgrywacza? Może nie mylą się ci, którzy uparcie poszukują jakichś płaszczyzn zewnętrznych: „świata, którego obraz jednak przeziiera spoza filtru, jakim jest [solipsystyczny] podmiot” (s. 94), autora, którego twarz prześwieca spoza tkaniny tekstu? Czy znaczy tu coś uparcie powracająca w poezji Lipskiej figura antropomorfizacji?

Powiedziałabym tak: kłopot z Lipską to także ze wszech miar kłopot ze skończonością. W zależności od tego, która z dróg radzenia sobie z nią w sensie metodologicznym, jako ze skończonością tekstu, wybierze badacz, bądź to odsyłając tekst jedynie do tekstu, bądź też pytając o zewnątrztekstowe (co nie znaczy po prostu biograficzne) odniesienie, inaczej wyinterpretuje „żywą śmierć”. Inaczej odczyta owe wiersze. Albo jako „irracjonalny bunt przeciw życiu” (s. 119), albo jako „konstrukty rozpoznające się w doświadczeniu (samo)świadomości” (s. 186). Twórczość ta w pewnym sensie otwiera możliwość obu dróg postępowania. Ale też tak wyraźnie stawiając problem skończoności, tak usilnie rozważając zasadniczo metafizyczne pojęcia jak czas, zło, śmierć, miłość, byt, nie pozwala o horyzoncie przekraczającym ludzkie ograniczenia zapomnieć. Jak pisała we wspomnianym już esej Skarga, „skończoność nie jest czymś absolutnym [...] Znosi ona sama siebie, gdyż w momencie, w którym się uznała, już się odniosła do nieskończoności. Nieskończoność zaś natychmiast zmierza do wyrażenia się w konkretnych kształtach lub pojęciach, a zatem do skończoności”<sup>4</sup>.

<sup>3/</sup> B. Skarga *Kwintet metafizyczny*, Universitas, Kraków 2005, s. 159-196.

<sup>4/</sup> Tamże, s. 190.

## Roztrząsania i rozbiory

Tak chyba właśnie dzieje się w poezji Ewy Lipskiej. Poetka powtarza swe paradoksy, by zostały dla nas. „Dla tych samych odkryć”. Dla tych samych pytań.

**Agata STANKOWSKA**

## Abstract

**Agata STANKOWSKA**  
**Adam Mickiewicz University (Poznań)**

### “Death alive”, or, on problems with the Finite

Review of book *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej* (Arkadiusz Morawiec and Barbara Wolska, eds.), a collection of critical essays on Ewa Lipska's poetry. The Academy of Humanities & Economics in Łódź, Łódź, 2005.

The book under review is the first comprehensive study devoted to Ewa Lipska's output. The authors have focused on issues being key to this oeuvre, such as Death, Illness, Evil, Time, Love, Being. The book also offers a discussion on the issue of human finiteness as tackled by the poet, the response being a turn one can make to (a) finiteness itself or to its contradiction, i.e. infiniteness.

## Pustka wokół Ty, czyli ciemna strona wiersza

Wszechwładza Ja w poezji wciąż wydaje się oczywista, a jego przewaga nad Ty – zazwyczaj drugoplanowym w refleksji metapoetyckiej – nie pozwala na wyolbrzymianie antagonizmu tych kategorii; w zmianie podejścia do Ty musi więc chodzić raczej o emancypację drugiej osoby niż rewolucję, gdyż absolutyzmowi podmiotu od dawna przysługuje niwelujący przymiotnik: „oświecony”. Podjętemu przez Dariusza Pawelca wysiłkowi takiej reorientacji<sup>1</sup> patronują bowiem klasycy filozofii i teorii literatury, z Heideggerem, Ingardenem, Gadamerem (ujmującym poezję jako mowę, która zwraca się do Ty), Bachtinem (i allokucyjnym charakterem mowy), wreszcie Sławińskim (i jego „stereotypem odbioru”). Na imponująco bogaty kontekst rozważań składa się ponadto „od-twarzanie” de Mana, filozofia dialogu Bubera i teoria autobiografii Lejeune’a. Jeśli do tego dodać schemat Aleksandry Okopień-Sławińskiej, systematyzujący zagadnienie adresata w komunikacji literackiej (w „porządku odwróconej symetrii”), trzeba skonstatować, iż pole refleksji jest na tyle rozległe, by mieć kłopoty z wyborem ścieżki teoretycznego wywodu; niemniej rozbudza to apetyt na całkowite odwrócenie perspektywy postrzegania sytuacji lirycznej – takie, gdzie Ty zdetronizuje Ja i znajdzie się w centrum.

Pokusa naruszenia układu jest równie silna jak świadomość ograniczeń. Badacz w tytule pierwszej części swej książki zapytuje dramatycznie: „Kim jesteś Ty?” – zapowiadając trudne dochodzenie do odpowiedzi, zwłaszcza że wstępnie proponuje tyleż uproszczeń, co komplikacji. Na użytek swej rozprawy najpierw rozdziela byty „adresata przedstawionego” i „adresata możliwego” – gdyż przywo-

<sup>1/</sup> D. Pawelec *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2003.

łania Ty w wierszu mogą się odnosić zarówno do „wirtualnego odbiorcy”, jak i „czytelnika” – by następnie zgłosić istotne zastrzeżenie co do tego podziału. Stwierdza bowiem (powołując się na Bachtinowską intertekstualność) konieczność przezwyciężenia opozycji wewnątrz/zewnątrz, skoro „tekst żyje” i zachodzi proces otwierania jego granic. Dotychczasową opozycję postuluje więc zastąpić „poziomem literackiej reprezentacji” oraz „poziomem oddziaływania i recepcji”. Na pozór chodzi o niezbyt uzasadniony retusz terminologiczny, jednak pomysł przemieszania ukaże swą magiczną moc (a nawet prze-moc) w demonstrowanych później egzegezach, niestety doprowadzając także do interpretacyjnych katastrof.

Tymczasem jednak porządkowanie zagadnień zapowiada niemałe odkrycia i wzmaga ciekawość, zwłaszcza że autor przyjmuje większość ustaleń kanonicznych, jak choćby nieodwracalność form Ja i Ty, przez co dialog ma charakter asymetryczny – niezależnie od tego, czy wykreowany w utworze rozmówca (osobowy lub nie) odpowie. Z kolei niepragmatyczny charakter komunikacji poetyckiej sprawia, że choć trudno dojrzeć jej aktorów, nie zanikają oni z zakończeniem tego naśladowanego aktu mowy. Tu poprzez Ingardenowskie „quasi-sądy” dochodzi autor do „światów możliwych”, które zakreślają przestrzeń właściwą relacjom osobowym. Za ilustrację służy dwupoziomowy wiersz Urszuli Koziół o stworzeniu świata przez słowo-wypowiedź, gdzie mimo że „ostatecznym odniesieniem wszelkiego dyskursu jest *tu i teraz* wyznaczone przez sytuację tego dyskursu” (Ricoeur), interpretator znajduje aż dwa odniesienia: „Ja teraz tutaj” i „świat jako Ty”. Następnie badacz dokonuje przeglądu gatunków, tematów i figur retorycznych. W poetyce „tekstu ofiarowanego” wyróżnia teksty skierowane „do” i przeznaczone „dla”, omawia topos dedykacji jako daniny oraz jako pretekstu. Pierwsze (epitafium, toast, hołd, madrygał) deklaruje się jako „ofiarowane”, drugie natomiast ofiarowują same siebie. Poezja apelatywna na tle topiki zostaje uporządkowana wedle typologii Zgorzelskiego, Głowińskiego, Okopień-Sławińskiej, ale przede wszystkim Jurija Lewina, wyróżniającego poezję: 1) „własną” – utożsamiającą Ty z rzeczywistym adresatem; 2) „niewłasną” – opartą na apostrofie, zwróconą do adresata niemogącego jej odebrać; 3) „uogólnioną” – gdzie Ty oznacza człowieka w ogóle lub pewną kategorię ludzi; 4) „autokomunikacyjną”. Następują serie przykładów, posegregowanych według typów apostrof: 1) reistycznych – o funkcji symbolicznej, metonimicznej, jak topika inwokacji do Natury (rzeki, ziemi) lub przedmiotów (jak u Białoszewskiego); 2) „w wydaniu somatycznym” – jak „serce” czy inne części ciała u Poświatowskiej. Szkoda, że te przejrzyste klasyfikacje znajdują słabe odbicie w porządku dalszego wywodu.

Pawelec wskazuje także na wielość źródeł Ty nieosobowego – reliktu zarówno form przedliterackich, jak i klasycyzmu; dostrzega je w *fictiones lyricae*, religii i magii, panteizmie i franciszkanizmie, w pierwotnym „prymacie oralności”, o którym pisał Ong, wreszcie w retoryce, gdyż mówca zawsze zwracał się do jakichś słuchaczy. Zwłaszcza ostatnie źródło stanowi argument przemawiający za tym, by każdorazową zmianę adresata traktować jako zmianę kierunku mowy. Za Cullerem badacz dodaje, iż apostrofa ustanawia pozycję wzniesłego poety i wizjonera, sta-

jąc się aktem rytualnym, odsyłającym do konwencji. Uznaje również lirykę za przykład triumfu siły apostroficznej (w opozycji do narracyjnej), co „oddala problem reprezentacji zdarzenia, podsuwając w zamian swój specyficzny czas, w którym nie spełnia się nic poza «zdarzeniem dyskursu» [...] jakim jest utwór poetycki” (s. 60-61). Od obszernie zanalizowanego problemu apostrofy przechodzi na krótko do ody, w której to apostrofa właśnie (według Sarbiewskiego) stanowi „duszę”.

Kolejne, omówione w osobnym podrozdziale hasło – po zdomowionych w poetyce „apostrofie” i „odzie” – brzmi egzotycznie, jak zaczerpnięte z podręcznika chemii: „alotropy”; chodzi jednak o dość prostą sytuację „rozszerzenia lub przemieszczenia przestrzeni wokół Ty”. Analiza ekfrazy Miłosza *Judyta i Holofernes* pokazuje ten moment, w którym tekst przestaje być wierszem o obrazie i „przechodząc od aktu percepcji do aktu komunikacji” sprawia, że bohaterka istnieje jednocześnie w przestrzeni malarskiej, dyskursie apokryficznym oraz świetle możliwym wiersza.

Do najciekawszych fragmentów książki Pawelca należy podrozdział *Bóg jako adresat*, skupiony na zagadnieniu komunikacji niezwrótej, w której trudno pytać o „fortunność” aktu, choć zarazem traktować go można jako *quasi*-modlitwę. Za ważną cechę kreacji Boskiego Ty uznaje autor jego nieokreśloność, toteż nie dziwi wybór *Widokówki z tego świata* Barańczaka – jako najbardziej wyrafinowanego przykładu „gry figurami adresata”. Przenikliwa interpretacja ujawnia trzech kolejno kreowanych odbiorców: drugą osobę oddaloną geograficznie, osobę zmarłą, wreszcie Boga. Na tym jednak nie koniec.

Jest jeszcze czwarty adresat przedstawiony, który [...] daje rację ironii. Wszystkie trzy wymienione dotąd *ex plicite* Ty stanowią dla podmiotu lustro. Autokomunikacyjność zмага się z apelatywnością – czwarte Ty zastępuje bowiem Ja indywidualne, które przegląda się w pierw w egzystencjalnym odbiciu siebie jako innego, następnie utożsamiając się z człowiekiem minionym wyobraża sobie siebie jako umarłego oczami następnych pokoleń, by wreszcie przeprowadzić proces samopoznania w zlokalizowaniu „Boskiego lustra”. (s. 77)

Oczywiście, jak każda interpretacja, i ta wybiera tylko pewien horyzont sensu, milcząc choćby o egzystencjalistycznej wymowie *Widokówki*, podszytej przecież deistyczną koncepcją Boga, podkreśloną trzykrotną apostrofą „Szkoda, że Cię tu nie ma”. Egzegeta wspomina o tym jedynie pośrednio – pisząc o udziale podmiotu w jakimś absurdalnym, niedocieczonym scenariuszu, na którego realizację nie ma on wpływu.

W ten sposób problematyzuje Pawelec w części pierwszej różne sytuacje adresata; czyni to interesująco, choć jeśli chodzi o metodę dyskursu – hybrydycznie: czasem zadowala się inwentaryzującą typologią, kiedy indziej wikła swój wywód w detaliczne rozstrzygnięcia dotyczące sytuacji szczególnych. W końcu jednak wyłania się jakaś – wprawdzie niepełna – systematyka Ty możliwego. To hieropoetyka (gdzie adresat jest Bogiem) i socjopoetyka (z adresatem ludzkim). Ponadto jest jeszcze „Ty uboczne” rozumiane jako pełniący funkcję fatyczną pretekst wypowiedzi i są zwroty do czytelnika, o których jednak przeczytamy na końcu książki.

Odnieść można wrażenie, że autor szuka jeszcze innej typologii zwrotów do Ty, za wszelką cenę oryginalnej, a więc dalekiej na przykład od klasyfikacji Austińskich aktów czy Bachtinowskich gatunków mowy i odpowiadających im ról adresata; robi to jednak za cenę przejrzystości wywodu. Najwyraźniej nie interesują go sytuacje typowe dla klasycznego układu komunikacji literackiej, gdyż od razu zanurza się w struktury wielopiętrowe i najbardziej problematyczne w ustalaniu odbiorcy czy potencjalnego interlokutora.

Tytuł części drugiej książki: *Figury przemocy*, niedoprecyzowany w żadnym komentarzu, zapowiada wejście na teren retorycznej agresji, głosów potępienia, a przynajmniej słów nagany lub krytyki, czyli literackiego pręgierza, poezji osadzającej adresata na ławie oskarżonych. Najgłośniejszym tego typu moralnym napiętnowaniem byłby, rzecz oczywista, „ułomny sonet” Miłosza *Który skrzywdziłeś*. Jest to jednak intuicja trywialna, której praca Pawelca nie potwierdzi. Zabrakło bowiem w omawianej książce miejsca na analizę poetyckiej surowej moralistyki i dydaktyki społecznej, toteż nigdy nie przeczytamy groźby „Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta” – nie wymieniono jej ani pośród „figur przemocy”, ani w innych partiach książki. Można odnieść wrażenie, że autor rozgrzany tropieniem przeróżnych gier lirycznych z adresatem koniecznie chce również i czytelnika swej rozprawy zaskoczyć nieoczekiwanymi meandrami myśli i egzotyką omawianych sytuacji. Nazwanie z kolei tej gry „przemocą” byłoby jednak grubym nadużyciem, a jednak wydaje się bardziej adekwatne niż niektóre z analizowanych przez badacza motywów. Oto bowiem omawianie sytuacji, w której Ty znajduje się w pozycji przeciwnika, rozpoczyna Pawelec przykładem werbalnej przemocy nie tylko nietypowym, ale i jednym z najbardziej skomplikowanych, ponadto co najmniej wątpliwym. Interpretacja wiersza *Dzieci Europy* Miłosza, niezmiernie przenikliwa i przenosząca ciężar wcześniejszych egzegez (Błońskiego, Walickiego i Van Nieukerken) z problemu kreacji podmiotu na konstrukcję adresata wprawdzie doprowadza do wniosków związanych z dydaktyką czy moralistyką, ale tak wielopoziomą, cudzysłowową i nacechowaną ironią, że daleką od najszerzej nawet pojętej „przemocy”:

Presuponowana w wierszu retoryczna „gra pozorów komunikacyjnych” opiera się na świadomym „rozdwojeniu adresata”, co zapewnia mu rodzaj trwałej nieuchwytności [...]. Dzięki takiemu właśnie narzucającemu się domniemaniu co do nieustannego maskowania się możliwego adresata [...] osiąga on przewagę w narzuconym mu układzie komunikacyjnym. Paradoksalnie więc jego trwałe „niedokonanie” świadczyć może o należyтым odebraniu lekcji, tj. o prawdopodobnym zachowaniu pełnej duchowej niezależności. (s. 104)

„Przemoc” dydaktyczna, czyli perswazja, znajduje tu zatem uzasadnienie bardzo słabe, skoro okazuje się nieskuteczna, a co więcej, tak właśnie została zorganizowana: celowo osłabiona i skompromitowana, by umocnić odbiorcę w jego wierze. Może jednak warto było zacząć od abecadła – od poetyckich mów typowo „oskarżycielskich”, od wystąpień nacechowanych agresją, wynikającą z postawy krytyki, demaskacji, polemiki czy choćby asertywności. Ale roszczeń takich trze-

ba się zaraz pozbyć, wertując zamieszczony w książce Pawelca indeks nazwisk: nie znajdziemy w nim ani zbuntowanego Bursy, ani outsidera Podsiadły, a „nieprzystadny” Świetlicki znalazł się tam wyłącznie z powodu wiersza *Dla Jana Polkowskiego*. Oczywiście, w pracy zorientowanej bardziej teoretycznie niż historycznoliteracko (choć to drugie nastawienie może sugerować podtytuł książki) dobór przykładów podporządkowany jest bardziej pewnej typologii niż chronologii, co usprawiedliwia wiele pominięć. Na przykład nie ma ani słowa o Stachurze, w którego twórczości można widzieć wręcz kopalnię różnie stosowanych apostrof – począwszy od poematu *Przystępuję do ciebie*, przez wezwanie zbiorowości obrzędowej w *Missa pagana*, po stek wyzwisk Loli w *Kropce nad ypsylonem*. Zostaje natomiast przywołany Leopold Staff, który zmarł w 1957 roku, co go ledwo pozwala zmieścić w przyjętych cezurach „drugiej połowy XX wieku”.

Tymczasem zgodnie z chronologią (genezy, a nie recepcji) po utworach Miłosza i Herberta pojawia się Bryll z jego *Sztuką stosowaną*, a za nim Nowa Fala z bohaterem *Sztucznego oddychania* Barańczaka – NN. Nie chodzi jednak o historycznoliterackie następstwo, gdyż doborem przykładów rządzi przede wszystkim logika tematu: zdaniem badacza wszystkie analizowane w tej sekwencji utwory podejmują dylemat Miłosza, toteż mieszczą się w tym samym rozdziale – *Dzieci Europy* – jako swego rodzaju intertekstualne „wersje” tytułowego dzieła, a więc – dzieci „Dziecięcia Europy”. Istotnie, podobieństwa przesłań są wyraźne, niekiedy uderzające, co jednak niekoniecznie wynika ze świadomej podjętej strategii intertekstualnej, skoro zasadzają się na pozaliterackiej „filozofii przetrwania”, dla której wspólnym bezpośrednim kontekstem jest przede wszystkim totalitarny system społeczny. Utwory te jednak rozpatrywane są jako ogniwa jakiegoś łańcucha ewolucji światopoglądu, wiodącego do ironicznej moralistyki doradzającej „pragmatyzm jako zasadę działania”, przebiegłość i wiedzę w miejsce pamięci o ideałach („dymie trującym”, który czyha „w szufladzie pamiętek”). Linia wywodu, prezentująca historyczne metamorfozy motywu zniewolenia, także usuwa na bok problem „przemocy”, który ma być wątkiem centralnym; dopatrzeć się go można dopiero w dalekim uogólnieniu:

Rady płynące z głębi świata „dialektyki oprawców”, imperatywy plebejskiego zdrowego rozsądku docierające „z głębi świata znikczemniałego”, „ubezwłasnowolnienie” oferowane w banale kultury masowej, wreszcie rodzicielskie napomnienia łączące z samą w istocie wolą wykluczenia dialogu. Rozkaz – jak zauważa Janusz Lalewicz – to „komunikat, który mówiąc nieco metaforycznie – wyprowadza komunikujących się poza komunikację, który implikuje przejście od słowa do czynu”. Jednak wprowadzony do tekstu poetyckiego rozkaz pozostaje na zawsze słowem, czystą komunikacją, podatnym na ironię utrwaleniem rozkazu, którego adresat jest ciągle na moment przed co najmniej dwoma wariantami zachowania. (s. 111-112)

Nie jest zatem figurą przemocy, ale przemocą jedynie potencjalną i w porę obezwładnioną, aktem dotkniętym etiologią – i to potrójnie: najpierw ironicznym charakterem morału, potem jako słowo parafrazujące, *quasi*-cytat, wreszcie jako poezja. Problem etiologii trzeba jednak w ogóle uchylić, jeśli chce się mówić zara-



zem o poezji i przemocy. Natomiast ironia, zabezpieczająca przed ofensywą przemówień, gazet i kultury masowej, jeśli w ogóle się mieści w dyskursie o dyskursie przemocy, to z pewnością nie stanowi dlań dobrego punktu wyjścia. Obiektem przemocy w tej sytuacji pozostaje wprawdzie adresat, ale tekst nie jest ani jej źródłem, ani nawet narzędziem. W wierszach z tego szeregu chodzi raczej o uświadomienie nieuniknionego losu, wyroku klęski, śmierci, zniewolenia pozbawiającego nadziei; chodzi o wieszczanie i pozbawianie złudzeń, o dydaktykę pesymizmu, która ma wymiar czasem historiozoficzny, kiedy indziej eschatologiczny, ale zawsze – humanitarny. Nieporozumienie to najsilniej eksponuje interpretacja *Ósmego pacierza azjatyckiego* Tadeusza Nowaka, odczytywanego jako ostatnie ogniwo w łańcuchu ewolucji motywu. Autor wieńczy swe rozważania taką puentą: „Komunikacja w tekście Nowaka jest już wyłącznie samym gwałtem i terrorem, w jakim nie ma absolutnie miejsca dla ironii” (s. 119). Nawet jeśli się zgodzić na zastosowany tu skrót myślowy, wątpliwości budzą szczegóły, choćby „brak ironii”, którego przecież nie dowodzą użyte przez Nowaka peryfrazy i hiperbole. Natomiast gdy chodzi o „gwałt i terror”, to staje się oczywiste, że interpretator nie rozróżnia modalności pogroźki od proroctwa zagłady, rozkazu od przestrogi, co powoduje lawinę dalszych nieporozumień. Omyłka polega przede wszystkim na utożsamieniu dwóch poziomów komunikacji (we wstępie książki tak subtelnie rozwarstwionych, a tu wspartych wzmianką o „podwójnym adresacie”): wiersza i przedstawionej sytuacji kogoś zmuszanego (a raczej zmuszonego już wcześniej, niezależnie od skierowanego doń głosu) do pisania na kolanach. Chodzi zatem nie o czysty performatyw, ale o konstatację uprzedniego performatywu. Oto fragment omawianego tekstu:

Pisz na kolanach Oni ci zapłacą  
rób na kolanach a kopną cię w usta  
Matko Najświętsza zlituj się nad nami  
gdy się nam w kamień zwija ręka pusta.

Trudno przyznać, że tak właśnie brzmi „wyłącznie sam gwałt i terror”. Nawet pomijając modlitewną apostrofę (gdyż można przyjąć, że w wierszu stanowi ledwie retoryczny ornament i ma zasięg lokalny), relacja Ja do Ty z pewnością nie jest żadnym gwałtem, ale przewidywaniem nieuniknionej przemocy – zresztą bliskiej *Przesłania Pana Cogito*, do którego Nowak nawiązuje, a cały wywód Pawelca od początku zmierza, by zamknąć się w osobnym, poświęconym właśnie utworowi Herberta, podrozdziale. Komplikacją w tym rzekomym akcie przemocy jest zarówno zaimek „oni”, jak solidarne „my” („nad nami”). Omówione w tej grupie wiersze nie są więc „figurami przemocy”, choć zawierają motywy przemocy – zresztą w obrębie relacji podmiot–adresat rozmaicie zwróconej – opowiadają o niej lub ją zapowiadają, a to przecież poważna różnica, gdy „poetycki nacisk na odbiorcę” wyrażany w retoryce rozkazu nie jest skierowany doń bezpośrednio. Te uproszczenia próbuje skorygować puenta rozdziału:

Jest to przemoc słowa, które zmusić ma do milczenia, złamać wolę, podporządkować jednostkę planom indywidualnym. Jako czytelnicy (interpretatorzy) zajmujemy tu, w obrębie proponowanych przez teksty „komunikacji możliwych”, pozycje wystawione na „przykazania”, uwodzenia, nauki, rozkazy i groźby, otwierające potencjał zachowań wobec przemocy. (s. 121, podkr. moje – P.M.).

I dalej:

Ty „pożądane” w formułach dyrektywnych, modalnościach rozkazujących czy propagandowej perswazji, nie może być oceniane i charakteryzowane z punktu widzenia intencji wypowiadającego te formuły podmiotu. (s. 122)

Intencje autora dopiero teraz okazują się równie jasne, jak zamiary omawianych poetów, ale niestety w niektórych partiach analitycznych przestaje to być oczywiste, a zwłaszcza – w kontekście mylącego tytułu, owych nieszczęsnych „figur przemocy”, wskazujących na poetykę tekstu zamiast na jego temat.

Kiedy wreszcie badacz dociera do *Przesłania Pana Cogito* rozpatruje różne możliwe wykładnie tego wiersza: jako autokomunikację ukrytą za maską Ty, *credo*, testament i kerygmat przetwarzający słowo *Biblii* w pozbawiony nadziei na zbawienie imperatyw. Na tle tych odczytań zmierza do własnej rekonstrukcji oferty etycznej wiersza, głównie w oparciu o filozofię Elzenberga, Kołakowskiego i Frye’a. Szuka także inspiracji na gruncie retoryki, rozpoznając w tym utworze Herberta wzorzec mowy zwany „kontrowersją”. Znajduje ponadto związek intertekstualny z wierszem *Do matki Polki* Mickiewicza, ale w końcu stwierdza, iż adresat w tekście Herberta, poddany presji logicznej, absolutowi etyki i ciśnieniu emocji, jest „niemożliwy”.

Z *Przesłania Pana Cogito* wywodzi badacz drugą (obok tej z *Dziecięcia Europy*) linię koncepcji Ty, a tworzą ją znowu w większości poeci nowofalowi: Barańczak, Bierezin, Karasek, Zagajewski, Kornhauser, Lipska, Buczkówna, Koziół i Opol-ski. W tej grupie zostają jeszcze wyróżnione dwa nurty: nakazu mowy i świadectwa oraz nakazu milczenia. W obydwu wariantach obowiązuje (za Rortym) „etyka zasad” ponad „etyką wrażliwości” – wrażliwości, którą zapowiada tytuł części następnej. Zaproponowany szereg jest wewnętrznie spójnym sproblematyzowaniem jedynie pewnego wątku, natomiast nie obejmuje wszystkich wariantów nowofalowego imperatywu świadectwa lub milczenia; można by na przykład rozszerzyć go o motyw mowy daremnej, o apelatywną bezsilność, „wołanie na puszczy”, które przywodzi na myśl choćby jeden z najbardziej znanych wierszy Leszka Aleksandra Moczulskiego z tego okresu, w książce pominięty:

Mówcie do ściany  
krzyczcie do ściany  
ściana was wysłucha

ściana nie krzyczy  
ściana nie płacze  
ściana was wysłucha

nie leczyć się z serca  
nie leczyć się z głosu  
[...]  
jesteście niesłyszalni  
nie jesteście samotni

Wiersz wydaje się istotnym głosem w sprawie... głosu – postulującym postawę pośrednią między imperatywami mówienia a milczenia. Głos pozbawiony złudzeń co do swej wartości komunikacyjnej i pozbawiony osobowego adresata pełni rolę terapeutycznej autokomunikacji – tu oczywiście wpisanej w cudzysłów ironii, jeśli pominąć aluzję do jerozolimskiej Ściany Płacu, czyli miejsca modlitwy. Trzeba zapytać nie o to, kto jest adresatem postulowanej mowy „do ściany”, ale kto jest odbiorcą samego sformułowanego tu postulatu. Pokolenie poetów zniewolonych ocenzonego zakazem publikacji? A może wszyscy współcześni donkichoci słowa, będącego ostoją etyki, a zatem jacyś krewni Pana Cogito, jako bohater *Przesłania*, w którym daremność szlachetnego wysiłku i zdeterminowanie klęską nie zwalniają z „postawy wyprostowanej”? Klęska nie jest jednak całkowita, gdyż zapewnienie, że „nie jesteście samotni” można potraktować nieironicznie: niemoc językowego przekazu nie przesądza o samotności, bo odsyła – już całkiem serio – do azylu, nawet nie do mowy ezopowej, ale milczącej wspólnoty uczuć. Ten mikrosuplement z mojej strony oczywiście stanowi jakąś rewizjonistyczną próbę rozbicia nakreślonej przez Pawelca dwuwartościowej logiki „mowy” i „milczenia”, próbę wskazującą na większe od opisanego bogactwo wariantów, które zaciera ostrość binarnego przeciwstawienia. Być może ta ingerencja w dobór przykładów (które z kolei nie chciałbym widzieć w szeregu własnych „figur przemocy”) jeszcze nie wskazuje luki największej.

Część trzecia, zatytułowana *Słowa miłości*, pomyślana została jako antyteza „figur przemocy” i nasuwa skojarzenia najprostsze – jak się okaże naiwne – to znaczy z gatunkiem erotyku. Tymczasem już pierwszy podrozdział – *Głos Orfeusza* – wprowadza w tematykę miłosną jeśli nie tylnymi drzwiami, to z pewnością w sposób niekonwencjonalny. Dyskurs miłosny – jak wynika z zaproponowanego porządku wywodu – to przede wszystkim zwroty do zmarłych. Badacz stwierdza bowiem, że właśnie w nich bytowy charakter przywołanego partnera nie daje podstawy odróżnienia sytuacji „fikcji apostrofy” od „nie-fikcji”, co upoważnia do przyjęcia koncepcji „adresata możliwego”, a tekstu jako „miejsca utrwalania kontaktów” i co „wyprowadza ten obszar literatury z uczestnictwa w obrzędzie żałoby” (s. 167). Za egzemplifikację służy tom Anny Kamieńskiej *Biały rękopis* i cykl trenologiczny Broniewskiego *Anka*, w którym przykładem wyłomu w konwencji funeralnej przez ożywienie zmarłego w słowie jest wiersz *Firanka* – zresztą znakomity i celnie zinterpretowany.

Pawelec wybiera sytuacje lirycznie skomplikowane, pozostawiając te najbardziej typowe zaledwie w tle swego wywodu; albo – tak jak w *Słowach miłości* – umieszczając je dopiero na końcu. Podrozdział następny – *Pieśń nad pieśniami* – omawia bowiem zwroty do Ty jako osoby żywej, zachowujące ślad „prawdziwego

dyskursu” i odwołujące się do realnej sytuacji komunikacyjnej „twarzą w twarz”. Kolejność rozważań przypomina lekturę dwóch cykli sonetów Petrarke w porządku odwróconym, to znaczy poczynając od tych skierowanych do Laury umarłej; zrozumiała może być tylko wtedy, gdy sztuczność konstrukcji drugiej osoby postrzegana jest z pozycji autonomii poezji i czystej kreacji, w której zawsze „nikt” poprzedza stworzonego przez tekst „kogoś”. Zakładając, że „pragnienie Ty jest w wierszu tożsame z pragnieniem wypowiadania Ty” (s. 214), badacz wyznacza dwa możliwe pola znaczeniowe, w jakich funkcjonuje druga osoba, nazywając je: „nieobecnością” bądź „nadnagością”. Aforyzm o utekstowaniu miłości: „*Ars amandi* postrzegane jest jako analogon *ars poetica*” oraz przekonująco dobrane przykłady wspierają tu pogląd Barthes’a, iż „język rodzi się z nieobecności”. Natomiast „nadnagość” realizuje się najpełniej w motywie lustrzanego odbicia i transgresji: „Autokomunikacja, autoportret, autobiografia, autorefleksja i autentyczność ustępują pełniejszemu i bardziej przekonującemu estetycznie udawaniu, wychyleniu ku jakiemuś adresatowi, przeglądaniu się w nim, wreszcie ustanawianiu masek i „sobowtórów w fałszywym lustrze” (s. 242).

Jak już zauważyłem, badacz nieustannie poszukuje w liryce miłosnej nietypowych figur adresata, na przykład takich, gdzie żeńskie Ty służy nie tylko za uogólnienie „kobiecości”, ale wręcz stanowi bramę do poddawanego afirmacji całego świata. Mimo to wyodrębniona przez Pawelca trzecia formacja mówienia osobowego Ty (obok retorycznej przestrzeni anonimowego apelu oraz iluzji „prawdziwego dyskursu”) wydaje się najciekawsza i szkoda, że poświęcona jej część czwarta, ostatnia, zatytułowana *Próby rozumienia*, jest najkrótsza. Wysiłek samopoznania może być ukierunkowany w dwojaki sposób – podobnie jak „słowa miłości”: Ty może być założoną przez Ja „maską chęci” bądź „maską wspomnienia” – co świetnie ilustrują wiersze Wata, Różewicza i Barańczaka.

W częściach drugiej, trzeciej i czwartej perspektywa historycznoliteracka przenosi uwagę z subtelnych dystynkcji gramatyki tekstu, zarysowanych w części pierwszej, na problematykę filozoficzno-etyczną – zapewne ciekawszą, ale oddalającą wyznaczony przez badacza horyzont poznania i świadczącą o zaniechaniu deklaratorycznych prób rozwikłania możliwych sytuacji drugiej osoby w poezji. „Ty” staje się zaledwie pretekstem do wielotematycznych rozważań, a misterna siatka teorii – bezużyteczną, porzuconą pajęczyną, w którą wpadają nieliczne owady. Szkoda, że nie udało się skorelować zagadnień poetyki z etyką, synchronii z diachronią – zresztą zorientowaną tu bardzo selektywnie, bo tropiącą w dziejach poezji odbicia przemian politycznych, czyli relacji władzy z obywatelem.

Czy dociekanie „kim jest Ty wiersza” i wyświetlanie przestrzeni wokół adresata oferuje interpretacje radykalnie różne od formułowanych dotychczas z innych perspektyw? Wydaje się, że nie, że tylko przesuwając niektóre akcenty, choć nie zwalniając z mówienia o całym świecie przedstawionym, przy czym zamiar wyeksponowania drugiej osoby pozostaje postulatem spełnionym w niewielkim stopniu. Wbrew rozbudzonemu nadziejom (Ja-badacza i Ty-jego czytelnika) odwrócone spojrzenie wnosi niewiele do przenikliwych skądinąd analiz wierszy. Przestrzeń wokół

adresata wciąż pozostaje słabo dookreślonym tłem wobec mimowolnie wciąż pierwszoplanowej kreacji podmiotu, gdyż *quasi*-akty mowy skupiają się bardziej na illokucji niż perlokucji. Z jednej strony trzeba docenić wysiłek interpretatora tropiącego tożsamości adresatów zaprojektowanych w wierszach, z drugiej uznać jego jałowość, gdyż w dokonanych rozpoznaniach zawsze uwaga skupia się na retorycznej organizacji wypowiedzi, a więc odsyła do poetyki tekstu i pośrednio do koncepcji „Ja”. Tytułowy „świat wokół Ty” rozmywa się jak miraż – zresztą zgodnie z intuicją autora wyrażoną w części pierwszej, kiedy to na pytanie „kim jesteś Ty?” odpowiada (nieco Stachurowato): „całym światem”.

Najbardziej znaczące wydają się omówione na końcu sytuacje autoportretu, nawiązujące do Lejeune’a: gdy w lustrze spotykamy „innego”, natomiast w „innym” – lustro. Ta zwrotność układu, organizująca dynamikę gry niepewności i omyłek, stwarza Ty jako konstrukcję wtórną i zaledwie pomocniczą – niby protezę dla Ja, co wydaje się pouczające nie tylko wobec podejmowanych aktów samopoznania, ale i wysiłków teoretycznego ogarnięcia ich poetyckich świadectw. Próbując opisać liryczną drugą osobę wpadamy w labirynt kolistych ścieżek, spychających na przymusową drogę powrotną – od Ty do Ja.

**Piotr MICHAŁOWSKI**

## Abstract

**Piotr MICHAŁOWSKI**  
**University of Szczecin**

### Emptiness around ‘You’, or, the dark side of a poem

Review of Dariusz Pawelec’s book *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku* [‘The World as a You. Polish poetry vs. its addressees in the latter half of 20th century’], Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego [Silesian University Press], 2003.

The book being reviewed attempts at describing the poetry from its addressee’s standpoint. The author categorises the various forms of presence of the addressee in the pieces of poetry under analysis, supporting his findings by theses of thinkers representing various research traditions: Ingarden, Heidegger, Gadamer, Bachtin czy Sławiński. The reviewer asks about the changes such an approach may contribute to our interpretative practices.

# Interpretacje

## Arent van NIEUKERKEN

### Osobowość a anonimowość w „przypowieści” o „rzymskim bruku”

Egzystencjalną osnowę poematu *Quidam* stanowi motyw sakralnej istoty „litości”, „spół-cierpienia”. W dziewiątym rozdziale owej „przypowieści” anonimowy bohater („Syn Aleksandra z Epiru”) okazuje litość znieważonej przez lud rzymski trójce chrześcijan (ich rzecznikiem jest Quidam-Gwido), mimo że nie zdaje sobie sprawy z głębokiego sensu tego „natchnienia” serca:

„Czekaj! bom w ustach nie miał nic **trzy** doby –  
[...]”  
To mówiąc, Gwido chwiał się i był blady,  
Jak gdyby mówił: „czczo-mi” – lecz pozierał  
Na dwóch, co za nim stali, jak na ślady.  
– Gdy ktoś, co dotąd o **głaz** się opierał  
Przy jednej z kolumn, rzucił trzos i skinał,  
Wołając: „Chleba! – hej – po trzykroć płacę”.<sup>1</sup>  
(PW, t. 2, s. 118)

W przypominających starorzymską mozaikę poematach Norwida, który był archeologiem z zamiłowania, najdrobniejsze szczegóły uzyskują sens na tle **historii świętej**. Realia sytuacji na rzymskim bruku „powtarzają” niepowtarzalne zdarzenie Męki Pańskiej, a pewne szczegóły przybliżają **namacalnie** perspektywę Zmar-

<sup>1/</sup> Wszystkie cytaty z Norwida lokalizuje w tekście za wydaniem: C.K. Norwid *Pisma wybrane*, wyb. i opr. J.W. Gomułicki, PIW, Warszawa 1983: t. 1 *Wiersze*, t. 2 *Poematy*, t. 3 *Dramaty*, t. 4 *Proza*, t. 5 *Listy*. Wszystkie podkreślenia-pogrubienia w cytatach i w tekście moje – A.v.N. Pozostałe podkreślenia – druk rozstrzelony – Norwida.

## Nieukerken Osobowość a anonimowość w „przypowieści”...

tychwstania. G ł a z, na którym młodzieniec z Epiru się opiera, obrazuje tu bowiem z jednej strony pozbawione litości światoodczucie schyłkowego pogaństwa, z drugiej zaś odsyła do głazu odsuniętego przez zmartwychwstałego Chrystusa. „Opierając się o głaz”, „syn Aleksandra”, ów „**nieświadomy** kapłan” w najpełniejszym tego słowa znaczeniu, uświadamia sobie nagle „kamiennosc” cywilizacji, w której „zakłęci w umarłe formuły” ludzie ulegli depersonalizacji („– Siedliście, głazy, w głazów kole / Całe już życie wasze śmierć”; PW, t. 1, s. 286, *Spartakus*) i staje się tak wrażliwy na cierpienie „Człowieka” (*Quidam*), że sam się naraża na niebezpieczeństwo prześladowań:

Syn Aleksandra rzekł: „Ci ludzie, trzy dni  
Nie jadłszy, omdleć mogą w osłabieniu,  
Widzę to.” – „Ktoś jest” – szpieg zawoła z cieniu.  
(PW, t. 2, s. 119)

Okazuje się jednak, że współczucie (chodzi tu o chrześcijańską *Caritas*), nawet jeżeli nikt świadomie owej „Weroniki sumień” nie włącza do „historii świętej”, **spontanicznie** (w sposób „nieobmyślony”) ludziom się udziela (jest bowiem „natchnieniem”), łącząc ich we wspólnotę protoeucharystyczną (wołanie o „chleb”) i wyzwalając w nich dobroć (nawet kłamstwo służy tu miłości bliźniego):

„Doktor!” – krzyknęło trzech, a byli zgodni,  
Że posądziłbyś o wczesną umowę –  
I – tu dwa kłamstwa stały w przesileniu:  
Oskarżające i to, co w n a t c h n i e n i u  
W s p ó ł - m i ł o s i e r d z i a tchnęło **trzech** – ludowe.  
Tamto formalne, to **nieobmyślane**,  
Jak grom, co nie wiesz, w którą wytnie stronę”  
(tamże)

(Nie sposób przeoczyć, że za „synem Aleksandra” pragnącym ulżyć cierpieniom trójki chrześcijan ujmują się **trzej** „przypadkowi” obrońcy; wspólnota protoeucharystyczna zawiązuje się „trójkami”).

Ciekawe, że i tu wydarzeniu, które w istocie stanowi epizod „historii świętej”, towarzyszy zjawisko atmosferyczne. Ów „grom” jest jednak tylko częścią „poetycznego” porównania, nabierającą wyrazistości dopiero w kontekście „grobowej” ciszy, zapadającej po owym mimowolnym czynie metafizycznym:

Gwido: „Bóg zapłać” – rzekł, gdy współ-skarżeni [tych mężów **trzech**]  
Poczęli chleb jeść, a tak cicho było,  
Że i najwięcej środka oddaleni  
Słyszeli dziękę, jakby się im śniło,  
Że tuż przy Q u i d a m stali w onej dobie;  
Bo **ciszej** było tam, niż bywa w **grobie**”  
(tamże)



Scena **splata** więc ze sobą wiele elementów z „historii świętej” („głaz”, „chleb”, „cisza”<sup>2</sup>, „grom”, t r z e j oskarżenia, litość, „Quidam”-Człowiek). Nagromadzenie tych elementów wystarczyłoby, by czytelnik (w odróżnieniu od „syna Aleksandra”) uświadomił sobie sakralny sens tej sytuacji. Zostaje ona w końcu jeszcze spuentowana przez samego Gwidona: „«Teraz – tak kończył Gwido – j u ż s i ę s t a ł o»” (tamże). „Ogrodnik”, który w odróżnieniu od „syna Aleksandra” rozpoznaje sakralny sens realiów składających się na jego „męczeństwo”, reprezentuje tu więc nadrzędny punkt widzenia autora. Powtarza słowa wypowiedziane wcześniej przez anonimową „osobę” należącą do „grupy szpiegów i świadków”<sup>3</sup>, próbującą w ten sposób uwiarygodnić donos o niezapaleniu lamp, których „iluminacje zamieniały z czasem drzwi na bogi” (tamże, s. 114, przypis):

<sup>2/</sup> Objawienia poprzedza u Norwida zawsze moment całkowitej ciszy (por. np. centralny epizod Wcielenia Słowa w *Rzeczy o wolności Słowa*: „Przyszła nareszcie chwila ciszy uroczystej / Stało się – między ludzi wszedł MISTRZ-WIEKUISTY” (PW, t. 2, s. 586). Objawienie to jest więc **cudem**, a nigdy prostą konsekwencją („zniesieniem”, „syntezą”) istniejących sprzeczności. Kiedy zdajemy sobie sprawę z jednostronności owych przeciwieństw („Patrz, gdzie zawisło? S ł o w o... / d w a s t r o n n i c t w a zbrojne, / Dwoma obozy stojąc, znają jeden... wojnę! / Ci i tamci wołają O n i a s a proroka, / By wśród których stanąwszy wziął kłatwę z obłoka / I cisnął na przeciwnych – zatrzymał się starzec, / Pojrzał – przykląkł, i na raz odgadnął co? ma rzec: / «O wszechprzysłomny (mówiąc) ponieważ: z tej strony / Są męże Twoi, z tamtej – Twój lud uzbrojony [jest to przejrzysta aluzja do walki klasowej w społeczeństwie „kapitalistycznym”, którą Norwid, podobnie jak Krasiński, pragnął unieszkodliwić w myśl sakralnie pojmowanego braterstwa między „Panami” a „Ludem”], / By krwawił rzecz, w rozdarciach jałowych i długich, / Błagam Cię! N i e w y s ł u c h a j n i j e d n y c h, n i d r u g i c h...» / Tu – **przemilki**” (tamże, s. 584), możemy się uchylić od nich poprzez milczenie („Raz nawet, już stanęło u kresu dojrzenia: / Poczuło [Słowo], że jest także i wolność milczenia; tamże, s. 585). Moment wolności milczenia jest próbą niedialektycznej negacji skłóconych ze sobą idei i stronnictw (przypomina duchową ascezę średniowiecznych mistyków) i stanowi z punktu widzenia człowieka konieczny warunek chwili Wcielenia Słowa, lecz owo Wcielenie (narodziny Chrystusa-Bożoczwolika) nadal ma charakter całkowicie wolnego czynu ofiarnego Bożej Osoby, która zstępując, przekracza (lecz nie zaciera) różnicę ontologiczną między transcendencją a immanencją, pełnią a brakiem („Gdy więc od wniebogłosów, gdy więc od natchnienia, / Słowo objęło wszystkie tony do milczenia, / Cóż? Nie powie, nie skreśli – czegoż? Nie wyczyta – / Dwojga mu brakło tylko: «*Spiritus et vita*»”; tamże, s. 585). Brakuje tu więc tego „pierwiastka”, który stanowi o istocie całych dotychczasowych dziejów, ich **głębokiego** sensu, do którego dzieje dochodzą, lecz nie jest w ich mocy samodzielnie dopracować się owego sensu.

<sup>3/</sup> „stojących pod słupy, / **Do pół okryte cieniem**, w sposób taki, / W jaki się nocne kryć umieją ptaki, / Skoro je światło południa zaskoczy: / Że głos ich słyszac, nie widzisz osoby, / Osobę widząc, widzisz ją po oczy / I mógłbyś deptać, nie wiedząc – jak groby! –” (tamże, s. 114); owe postaci, do „p ó ł o k r y t y c h c i e n i e m”, wyraźnie kontrastują z grupką „**do pół obnażonych**” (tamże, s. 105) chrześcijan.

„ – Tu ja, że widzę drzwi nieozdobione  
I ciemność: lampy że nie zapalone –  
Nuż wołać, dalej przestrzegać, zaklinać –  
I jak brzmi słowo, czytane wybornie,  
**Stało się** – bowiem nie chcę już wspominać –  
Przed Bóstwem raczej padając pokornie.”

(tamże, s. 115)

Na podstawie tego powtórzenia możemy sprecyzować istotną różnicę między rytualizowanym *sacrum* pogańskim a wiarą chrześcijańską, uobecniającą się poprzez „jednorazowe” intuicje świętości bytu *hic et nunc*. Pogańskie *sacrum* jest czystą powierzchownością, pozbawioną wszelkiej głębi i złożoności. Na tej powierzchni dostrzega się gesty i obrzędy, które mówią same przez się, pod warunkiem, że są właściwie „oświecone”. Sprawa właściwego oświecenia jest zadaniem „publicznym” i bierze swój początek od najwyższego autorytetu publicznego, cesarza, który jest sekularnym Bogiem („«Zaiste, / Ze świąt jeżeli które uroczyste / W obliczu prawa, to cesarskie święto...»”; tamże, s. 113-114). Sakralność pewnej sytuacji jest tu czymś [nad]danym, w pewnym sensie odgórnie narzuconym, a nie stanem **przeżywanym wewnątrznie**, dochodzeniem do prawdy poprzez wczuwający się rozbiór powierzchni bytu, **hermeneutyką jawy**. Skoro nie sposób już prawd wiary przeżywać w duszy (wątpliwość jako stan wewnętrzny, element **psychomachii**, zostaje tu wykluczona – urzędowym kapłanom rzymskim obce są rozterki czuwającego Chrystusa w nocy przed jego Męką), domagają się one wciąż na nowo publicznego potwierdzenia w postaci rozmaitych gestów i obrzędów:

Upadek taki kapłan Jowiszowy  
Widząc, garść mirry w kadzielnicę rzucił;  
Toż czynił Pretor – i inny, i owy,  
A każdy **ściągał twarz**, jakby się smucił,  
Lub głową **wstrząsał**, lub **ręce zakładał**,  
Jakby się ludziom na migi spowiadał,  
I szukał ruchem coraz mniej kłamanym,  
Aż znajdzie w sobie głos dość wiarygodny;  
Bo głos mniej może niż gest być udanym,  
[...]  
Wtedy zaś zwie się już o g ó ł u d u c h e m,  
Wyrazem myśli w tym zbiorowym cielem,  
I już się nie zwie kłamstwem – lecz o r g a n e m,  
Albo koniecznym ogniem tradycji,  
Albo przyjętym trybem nieskłamanym,  
Regulaminem mody lub policji –

(tamże, s. 115-116)

Owe gesty i obrzędy nie są jednak znakami, nie odsyłają do tajemnicy, lecz tylko uwydatniają (fałszywe) przekonanie o jawności i powszechnej przystępności *sacrum*. Świat schyłkowego pogaństwa za czasów „tolerancyjnego” cesarza Hadriana jest przestrzenią „literary”. Owa „litera” zostawiła swoje piętno na postawie (zwłasz-



cza ruchach) i zachowaniu ludzi, w zależności od ich pozycji w hierarchii świeckiego *sacrum*. Sformalizowane pojęcie świeckiego *sacrum* sprawia, że ludzie „zachowują się wobec siebie”, a takie „**zachowanie wobec**” czyni z nich hermetyczne, nieodróżniane, gładkie zewnętrzności. Złożoność otwartego na transcendencję Człowieka ulega erozji. „Architektura” Słowa staje się niewidzialna. Osoba ludzka zostaje „zaokrąglona”<sup>4</sup>. Owe „ujednolicone” jednostki włączają się jako nieprzenikalne atomy<sup>5</sup> do wielobarwnej mozaiki rzymskiego bruku albo też (w przypadku niektórych wrażliwszych istot) przybierają postać nieruchomych (dokończonych) posągów z marmuru. Dotyczy to zwłaszcza Zofii z Knidos i Mistrza Artemidora, którzy wyczuwają wewnętrzną pustkę tej kultury – „To już dwa wieki od Grecji pogrzebu / Białych duch jej [idea Grecji] podniósł się ku niebu / W szlaki dokonał...” (tamże, s. 136). Trzeba jednak powiedzieć, że zasłonięcie perspektywy „pionowej” (rzymski „bruk” został odcięty od głębi-”katakumby” i tym samym stracił też kontakt z niebem), otwiera czytelnikowi oczy na bogactwo poziomu. Ulica tego starożytnego „Paryża” stanowi prawdziwą ucztę dla zmysłów. Wszystko (z wyjątkiem wspomnianych już wrażliwszych istot – one też się ruszają, ale leniwie, powolnie) jest w nieustannym ruchu, a ów ruch przybiera najróżnorodniejsze postaci, od uroczystych, hieratycznych gestów kapłanów i mędrców do żywiołowego falowania tłumu, a wreszcie – wielobarwnego „dywanu” (por. opis orszaku pretora w rozdziałach VII i IX: „Po krzykach: «W prawo! W lewo!» – i po owym / To tu, to owdzie ciągnięciu się tłumu, / Które zdaje się ciałem tym zbiorowym / Miotać, jak **wielką rzeczą bez rozumu**, / Stało się wreszcie, iż masa ta cała, / Od wierzchu schodów do schodów podnóża, / Usadowiła się i wyglądała / Jak zawieszona płachta jaka duża, / Z rozlicznej barwy okrawek zszywana, / Do wietrzonego podobna dywana”, tamże, s. 112).

Otóż zupełnie inaczej przedstawia się przestrzeń z punktu widzenia chrześcijańskiego, traktującego widzialną rzeczywistość jako wewnętrznie złożoną (a nie tylko **źródnicowaną**). To, co jest istotne, objawia się Człowiekowi często nie na pierwszy rzut oka, ale poprzez **wewnętrzną** iluminację, pozwalającą odbierać ja-

<sup>4/</sup> Por. następujący fragment z *Rzeczy o wolności Słowa*: „...znam – S e r i o – f a l s z y w e! / I gdy byłem w N e p t u n o, gdzie łaźnie Nerona / Wypłukuje z wiszarów falą zapienioną, / Bijąc w takt nieustannie, i z wielkim spokojem / Oblamuje mozaiki, i ciska jak swoim / Różnobarwnymi głazy – i ciągle je ślini / Pianą – i **zaokrągla, i równymi czyni...**” (tamże, s. 598).

<sup>5/</sup> Zdaniem Norwida w takich epokach zapominania o świętości powstają w sposób „konieczny” (kiedy *sacrum* się załamało, rodzi się idea „konieczności historycznej”) systemy „atomistyczne”, które interpretują rzeczywistość w kategoriach „konieczności” fizycznej: „A jako bywa wśród ległych ogromów / Myśli lub ciała, że w proch się trą nikły – / Tak już rozgłośnie s y s t e m y – a t o m ó w / Brzmiały: te zawsze jedno znaczyć zwykły! / Znać – co znaczy na zimnej miednicy / Popiół, gdy mirry braknie w kadzielnicy” (PW, t. 2, s. 138). W kadzielnicach rzymskich kapłanów z czasów Cesarstwa mirry wprawdzie nie brakowało, lecz ich obrzędy i wierzenia były wewnętrznie puste, czysto **dekoracyjne**.

kiś gest, przedmiot lub sytuację jako **znak**. Zewnętrznym, niejako widzialnym „symbolem” znakowości świata, obszaru wzajemnego przenikania immanencji i transcendencji, spotykania się człowieka i Boga, jest podział na dzień i noc, światło i ciemność. Istotny, sakralny sens swojej egzystencji (**Słowo** w odróżnieniu od **liter**) Człowiek wydobywa z ciemności, z katakumb, z grobu, z głębi.

Prawdziwe światło świeci bowiem w ciemnościach:

Noc była – księżyc w przysione otwarty  
Szerokie składał promienie, jak karty  
Księgi, z głęboką uwagą czytaną”  
(tamże, s. 164)

Barchob nasz z ogrodu  
Wyszedł, do miasta kwapiąc się ulicą.  
Co czuł? Wysłowił tego niepodobna:  
Ogromna przyszłość, rzeczywistość drobna  
[...]  
I mrok – i znowu otchłań rozwidniona.  
Myśli, niepewne kształtem, treścią szczytne –  
Rzym pod nogami, ile razy jeszcze  
Magowe słowa o nim pomnił wieszczce,  
Co całą państwa architekturę  
Porozsnuwały mu w myśli, jak górę  
W teatrum z płótna rozsunesz klejoną,  
Szczyt jedną wiodąc, a spód drugą stroną  
[...]  
Gdy – nagle strażnik, bram strzegący w nocy,  
Krzyknął wreszcie, przeraził go nieco.

Tak to nie wszędzie równie gwiazdy świecą!  
(tamże, s. 169-170)

Wiele istotnych doświadczeń i rozmów w *Quidamie* dzieje się właśnie w nocy, ale nie wolno nocy i ciemności przypisywać statusu ontologicznie uprzywilejowanego. Podstawą chrześcijańskiego pojęcia *sacrum* jest bowiem **wewnętrzne, uświęcające przeżywanie** rzeczywistości, a noc sama w sobie nie objawia ludziom znakowego charakteru widzialnej rzeczywistości („Tak to nie wszędzie równie gwiazdy świecą!”), co najwyżej skłania wrażliwsze istoty do medytacji, budzi w nich pewien nastrój (ale nie dzieje się to samorzutnie – wymaga to od nas „współpracy”), poprzez który jednowymiarowość jawy rzymskiego bruku jest podana w wątpliwość:

W czas, gdy firmament ciemnosafirowy  
Wielością jasných gwiazd oczy zawraca,  
A cały urok nocy południowej  
Łagodzi zmysły – iż pamięć ukraca,  
W obecność jakąś przenosząc nieznaną  
Myśl, wrażenia za dnia pomiataną,

Lub daję wiary chwilę, przez znużenie,  
 Nawet zbrodniarzom, w kajdanach wilgotnych,  
 Że – jeśli nie kres – rytm ma ich cierpienie,  
 Samotność że ma swoich współsamotnych.<sup>6</sup>  
 [...]
 W czas tajemniczej bladej księżyca  
 Syn Aleksandra wrócił do gospody –  
 Jak światło, co mu olśniło jagody,  
 Takie wejrzenie tęskne miał – i lica  
 Pełne takiego bezmiaru pogody,  
 Co, przez głębokość swą że jest wątpliwy,  
 Mniemasz – lub śmiało zwątpiłbyś, czy żywy? –  
 (tamże, s. 186-187)

Widzieliśmy przed chwilą, że próba uobecnienia formalnego, obrzędowego charakteru cywilizacji schyłkowego pogaństwa sprzyjała opisom, mieniącym się blaskiem składających się na ruchliwą mozaikę szczegółów. Sceny nocne Norwida maluje nie mniej starannie, ale tu barwy są bardziej stonowane i ruch jest spokojniejszy, bardziej miarowy, co uwydatnia różnicę między czysto zewnętrzną, toczącą się ruchem konwencji ulicą rzymską (wszelka refleksja jest tu zbędna – wystarczają **odruchy**), a światem widzianym, przeżywanym przez d u s z ę wrażliwej jednostki. Można by powiedzieć, że poetyka nocy pozwala uchwycić ów wewnętrzny świat *in statu nascendi*, ale tym samym, przez skupienie się na sposobach przeżywania swojego **bycia-w-świecie**, znakowość tego świata traci się z oczu. Momenty autorefleksji, medytacji nad istotą b y c i a - C z ł o w i e k i e m - w - ś w i e c i e, są zatem koniecznym warunkiem odkrycia „świata”, tzn. przewyższenia stanu *Seinsvergessenheit*, który traktuje rzymski bruk jako jednowymiarową (mimo jego „pstrości”), „daną”, „jawną” powierzchnię („Jak zawieszona płachta jaka duża, / Z rozlicznej barwy okrawek zszywana”; tamże, s. 112), niedopuszczającą interpretacji, pozbawioną tajemnicy, tożsamą ze sobą. Wejście w siebie, autorefleksja otwiera więc rozziw między prawdą „duszy”, a kłamstwem widzialnej rzeczywistości (przy czym noc i ciemność wydają się bliższe owej prawdzie niż dzień i blask jawy),

6/ Ostatnia linijka stanowi doskonałą ilustrację typowego dla Norwida niedialektycznego przewyższenia jakiejś jednostronności poprzez potęgowanie, doprowadzenie jakiegoś pojęcia lub stanu psychicznego do skrajności. Człowiek rozmyślając nad istotą swojego sposobu bycia-w-świecie, nie rozpraszając się w „tłumie” (*man*, „się”), który przybiera u Norwida różne (zresztą niekoniecznie negatywne) postaci, takie jak „koło” lub „salon”, dochodzi do wniosku, że właśnie owe z konieczności „samotne” medytacje egzystencjalne są tym, co w „istocie” go łączy z innymi „osobami” (tzn. ludźmi spełniającymi „istotną” treść bycia „człowiekiem”, traktującymi życie jako drogę, *imitatio Christi*). Nie neguje „się” tu negacji, lecz człowiek („cały”, bo pojedynczy, „osobny”) poprzez niespodziewaną zmianę perspektywy objawia podstawową pozytywność tego, co na pierwszy rzut oka wydawało się negatywne, czyli braterstwo „osieroconych” ludzi dochodzących do uobecniającego się poprzez nicość (jak inaczej sobie wyobrazić „kres” Absolutu?) Boga.

ale nie równa się to jeszcze autotranscendencji. Chodzi bowiem o to, by rozpoznać istotową świętość **całego** obszaru widzialnej rzeczywistości, zarówno jej dziennej, jak i nocnej oblicza, a to nie dokonuje się przez niekonwencjonalne, bardziej niż zazwyczaj cieniowane, bogate w szczegóły obrazowania świata (nocnego i dziennego), lecz przez odkrycie i wydobywanie znakowości owych mozaikowych obrazowań. Rozpoznawanie znaków zakłada skok „jakościowy”<sup>7/</sup>. Okazuje się tedy, że na ruchliwy świat rzymskiego bruku, taki jak został nam przybliżony, pozornie najdalszy od *sacrum*, można jednak patrzeć z perspektywy „historii świętej”. Kiedy człowiek „dobrze”, z właściwym nastawieniem (Heideggerowską *Stimmung*) światu się przygląda, wyłania się z wielobarwnej tkaniny rzeczywistości (nagle, w sposób cudowny, w „okamgnieniu”) jego znakowość. Wystarcza często jeden wyraz („Czczo mi”) lub jeden szczegół („chusta”).

Otóż w sensie ontologicznym „moje” rozpoznanie *sacrum* na bruku wielkiego miasta nie różni się od nagłej intuicji, że przeżywanie jakiejś sytuacji przez „moją”

7/ Jednakże przesłanką owego skoku, przenoszącego Człowieka do wymiaru nieuwarunkowanego, jest odkrycie różnorodności powierzchni rzymskiego bruku – **syntetyczny ogłód** jest poprzedzony, ale nie warunkowany, przez **analizę, rozbiór**. Pomocne w tym okazują się byty, które są już dokończzone, stanowiąc pomniki własnej, „dokonanej” żywotności. Owe byty jawią się wrażliwemu obserwatorowi jako „ruiny całości”, jak np. owa Grecja, której „biały duch [...] podniósł się ku niebu / W szlaki d o k o n a n ą” (tamże, s. 136), za czasów Hadriana upostaciowana w marmurowej piękności Zofii z Knidos. Takie piękno „dokonane”, pozornie „całe”, lecz w istocie minione, budzące smutek z powodu przemijalności wszelkiego życia, nie transcenduje czasu, lecz objawia nam samą czasowość jako transcendencję, w świetle której wszelki byt, nawet najdoskonalszy, stanowi jedynie chwilę, fragment: „Pod tymi laury, których liść szeroki / Lamp różnobarwnych złamały promienie, / Szaty ją wiewne tulą jak obłoki / I układają na ciche kamienie – / Z rzeźbą ich łącząc tak żywą naturę / Jak rzeźba wpaja się w architekturę. / Zaiste, **odłam to jakiejś świątyni, / Gdzieś barbarzyńskim roztartej obuchem – / Nikt zeń całości nowej nie uczyni**, / Ni ją spokrewni z cudzoziemskim duchem: / Zawsze to będzie pamiątka bez-lzawa / Czegoś, co nie ma istoty ni prawa” (tamże, s. 86; por. też znany utwór *Marmur-biały*: „Grecjo piękna!... twe dziwiąc ramiona z marmuru / I – serce... pytam: co się też stało z H o m e r e m, [...] Gdzie jego grób? Lub chata? – mów!- chociażby szmerem / Fal egejskich, bijących w heksametr o skalę – / Rytmem klasku ich rzeknij – zapisz w piany białe [...] ...Och! Pani / Błękitno-oka, z równym profilem Minerwy... / – Stąd to zwaliska twoje są, jak ty nadobne: / Wita się je z radością!... a żegna z tęsknotą, / Rosami operłone rwąc fijołki drobne, / J e d y n e, co łzawieją tam... i rosną po to” (PW, t. 1, s. 100). Nikt tu na ziemi nie wskrzesi bytów, które spełniły swoją dziejową rolę. Owe byty powinny bowiem przejść przez grób, by wlatywać dalej, „Tam, gdzie jest N i k t i jest O s o b ą” (PW, t. 2, s. 120). Uświadamiając sobie poprzez nastrojowość (*Gestimmt-sein*) wewnętrzne pęknięcie bytu, jego fragmentaryczność (byty nie spoczywają w sobie, nie są zaokrąglone – por. przypis 3, lecz w owym pęknięciu objawiają architekturę niedokończonego gmachu ludzkości), człowiek otwiera się na ocalający cud transcendencji, którego dokonał (wiecznie dokonuje) zstępujący (i „dźwigający” człowieka) Bóg-człowiek.

indywidualną duszę wpisuje się z istoty w „historię świętą”, w dzieje Bożoczo-wieka, głowy człowieczeństwa, „Czoła-wieku”. Każdy „człowiek” powinien więc **wewnętrznie przeżywać** swoje niepowtarzalne uwikłanie w widzialną rzeczywistość pod kątem *sacrum* z tym, że nastrojowość sama w sobie nie wystarcza. Owa indywiduálna dusza, którą autor analizuje (duszę syna Aleksandra z Epiru, *alter ego* Norwida?), nie uświadamia sobie bowiem **sama**, że jego droga życiowa jest w istocie *imitatio Christi*, nie rozpoznaje więc znakowości swojej egzystencji – potrzeba na to łaski. Sakralną istotę jego drogi życiowej mógłby synowi Aleksandra objawić ogrodnik-Gwido-*Quidam*, w którego los w przedziwny sposób został spleciony, lecz którego przypadkowa (z punktu widzenia ogrodnika właśnie **nie-przypadkowa**, bo „ofiarna”) śmierć to uniemożliwia.

Powróćmy w tym punkcie do motywu „czczości”, która (chodzi teraz jednak o „duchową” czczość) domaga się również ukojenia w XX rozdziale poematu. Odnosi się teraz do samego „syna Aleksandra”, owego „nieświadomego kapłana”, „mającego mądrość na celu” (tamże, s. 85), któremu przebywający na obczyźnie Norwid nadał swoje własne rysy:

Zwątpienia czczość mu serce rozłożyła,  
I ciężar siebie poczuł, nieprzytomny  
Po świecie idąc, co, choć ślepa bryła  
I bez-zmysłowa, i taki ogromny,  
Nie traci przecież ciężkości swej środka:  
Równo się toczy, choć kometę spotka  
[...]  
Więc niby mówiąc: „C z c z o m i ” – do gospody  
Wszedł – Wonijące wraz mu na twarz chłody –  
Jakoby **chustę pot ocierającą**  
Rzucając – dziwnie bardzo otrzeźwiły –  
I mimowolnie wspomniał t w a r z c i e r p i ą c ą  
Gwida – gdy tak go odchodziły siły  
P r z e d t w a r d y m s ą d e m l u d z i b e z s u m i e n i a ;  
Lecz te, uboczne, pierzchły wraz wspomnienia –  
Ciekawszym było, skąd kwiaty? dla kogo? –  
Lub jak weszły do mieszkania drogą?  
(tamże, s. 187)

Sytuacja ta przywodzi na myśl początek wiersza *Litość*. Różnica polega oczywiście na tym, iż tu cierpiący na „chorobę wieku” syn Aleksandra („A on – na onym ogromie malutki – / Chromiał, że mdle go wydrożyły smutki”; tamże; „spleen” to świadomość – złudzenie? – iż „ja” jako „osoba” jestem całkowicie obcy „nie-ja”, „bez-osobie” wszechświata) po wejściu do gospody doznaje jednak ukojenia a że jego cierpienie jest bardzo wyraźnie umieszczone w sakralnym kontekście. Otrzeźwiający zapach kwiatów, które ktoś (*Quidam*)<sup>8)</sup> zostawił w jego pokoju, jest *expli-*

8/ Pachnące jak balsam kwiaty, który Quidam zostawia pod nieobecność syna Aleksandra w jego gospodzie (PW, t. 2, s. 175), są znakiem samoprzekraczającego się, ze swojej istoty rozlewającego się bytu Bożego. Transcendencja to

*cite* porównany z „ocierającą pot chustą” (w *Litości* każdy mógłby „lży ocierać chustą”, tu „chusta” usamodzielnia się, staje się jedyną w swoim rodzaju – tym samym wszystkie chusty odnoszą się do „pierwowzoru” chusty – św. Weroniki) i owe „wonijące wraz mu na twarz chłody” uobecniają synowi Aleksandra „mimowolnie” cierpiącą twarz ogrodnika-chrześcijanina Gwida.

Pamiętamy, że właśnie ów „Człowiek” (*Quidam*) posiada zdolność odczytywania znaków „historii świętej” zaszyfrowanych na rzymskim bruku, owej przestrzeni starożytnej *Seinsvergessenheit*. Można by go określić jako „nieświadomego kapłana”, **świadomego** „bezmiaru swojej nieświadomości”, którą należy stopniowo uświadomić. Wydaje się, że w tej „przypowieści” („nie zaś powieści” – por. listowną dedykację poematu do Krasińskiego, tamże, s. 79) elementy epiczne i liryczne się „znoszą”. Relację między autorem a światem przedstawionym z jego protagonistami można bowiem określić w następujący sposób: autor z punktu widzenia **egzystencjalnego** patrzy na świat oczami „syna Aleksandra z Epiru”, przeżywa filozoficzne rozterki (Artemidor, Mag) i porażki miłosne (Zofia z Knidos – Maria Kalergis). W odróżnieniu jednak od syna Aleksandra autor (Norwid) zna sakralny sens tego cierpienia. Nie oznacza to jednak wcale, że wie, jak można owym bólowi położyć kres. Wydaje się bowiem, że są one nierozłączną częścią drogi życiowej człowieka, męki Człowieka-*Quidama*, pragnącego się włączyć do „historii świętej”, utożsamiającego się z Bogiem-człowiekiem, Chrystusem. Ową prawdę „metafizyczną” wypowiada Gwido. Orodnik jest przykładem „Człowieka” (*Quidama*), ponieważ całym swoim życiem poświadczył swoje przywiązanie do sakralnego pierwowzoru Boga-człowieka. Jest więc **znakiem** (chciałoby się powiedzieć **znakiem znaczącym swą własną znakowość**), obrazuje drogę, którą Chrystus zadał każdemu „człowiekowi” (*quidamowi* – synowi Aleksandra z Epiru). Gwido jest gwarantem metafizycznej prawdy w poemacie o zaszyfrowanych znakach „historii świętej”, ale ze względu na jego autorytet „kapłański” musiał pozostać **w tle**. Chodziło Norwidowi bowiem przede wszystkim o to, by wyrazić egzy-

samoprzekraczanie: „Dziewka, przed koszem stanąwszy na chwilę, / Poczęła kwiatów dziwić się ozdobie, / Co jako senne dyszały motyle / Na strunach prętów: tak pieśni są w grobie / Poetów, w struny lir pozaklinane, / Kwitnąc, acz ciche i niezrozumiane” (tamże, s. 176-177). Samoudzielająca się natura kwiatów przeciwstawia się arabeskowej, „powierzchnownie” („wytartym f r e s k i e m każda z czterech ściana / Przedstawowała, jako bachus młody / Z nimfami sprawia winobrania gody” (tamże, s. 174) określoności wystroju pokoju syna Aleksandra. Otacza go więc ze wszech stron „martwota”, ale wewnątrz tego „grobu” rozlewa się balsam żywota: „Syn Aleksandra przezierał to w sobie, / Gdy wonie kwiatów skronie mu oblały, / Jak **posągowi na samotnym grobie** – / Więc bardzo czuł się osobny i – cały” (tamże, s. 192). Owe udzielające swą balsamiczną istotę kwiaty są ponadto „stosem” ofiarnym, dającym się na pastwę światu: „I wstał – kosz wziął w ręce, / Na łożu sygnął nim, z ową pustotą / Niezgrabną, którą gesta niemowlęce / Psują rzecz, cale nie troszcząc się o to – // Lampa u schyłku promień niosła drżący – / On legł na **kwiatów stos**, jak człowiek śpiący” (tamże, s. 193).

stencjalną prawdę cierpień młodego „nieświadomego kapłana”, człowieka pozbawionego kotwicy „pewnej” wiary w zdesakralizowanym, jednowymiarowym świecie.

Dlatego to i bohater jest tylko k t o s – j a k i s t a m c z ł o w i e k – *quidam*! Nic on nie działa, szuka tylko i pragnie dobra i prawdy, to jest, jak to mówią: nic właściwie nie robi, cierpi wiele, a zabity jest prawie przypadkiem, i to w jatkach.

Jest tam i drugi Q u i d a m, któremu to nazwisko przeszło było w imię własne, ale i ten jest tylko jakiś ogrodnik, jeden z miliona chrześcijan! Zali to jest tragiczne? – pozwalam Ci wątpić, wielki poeto! (tamże, s. 79 – list dedykacyjny do Krasińskiego)

Dzięki epickiej wieloperspektywistyczności tego poematu bolesne, „emocjonalne” rozterki ofiary „choroby wieku” znoszą się, zostają wyniesione na wyższy poziom. Przykładem postawy, która sama w sobie może się wydawać wyrazem emocjonalnego „ekshibicjonizmu”, przypominającego niektóre krótsze utwory „liryczne” Norwida (por. *Czemu*) jest np. monolog wewnętrzny, który syn Aleksandra wygłasza po opuszczeniu „salonu” Zofii z Knidos, gdzie doznał upokorzenia obojętności:

Czemu? – że jedno zimne spojrzenie  
Jak włóczę poszturch na skroś nie przebiło –  
Czemu? – że nie ją, jej ukochał c i e n i e –  
Albo nie znalazł w niej, co mu się śniło –  
Lub chciał, ażeby te wiedziała rzeczy,  
O których mniemał, że wiedzieć powinna –  
Mąż nierozsądny! – I któż go uleczy  
Z rany, co tyle krwawa i niewinna?

(tamże, s. 207)

Odpowiedź na to rozpaczliwe pytanie czytelnik jednak już zna dzięki Gwidowi-ogrodnikowi, mężowi posiadającego umiejętność odczytywania znaków „historii świętej” w życiu codziennym. Odczytujemy więc wspólnie z autorem (Norwidem) „nasze” (autorskie) cierpienia miłosne w kontekście Męki Pańskiej („**Jak włóczę poszturch na skroś nie przebiło**”). Takie cierpienie **ma sens**, a jego podobieństwo do męki Boga-człowieka przypieczętuje „przypadkowa” śmierć syna Aleksandra z rąk rozwścieczonego „szaleńca z toporem” (sługi pogańskiego kapłana), przy czym ową scenę widzimy (tzn. **interpretujemy**) znów oczami „Quidama-ogrodnika”, który sugeruje nam jej głębsze znaczenie:

Ogrodnik tylko, obecny tej sprawie,  
Wyciągnął rękę i rzekł: „Błogosławie  
Duszy twej – a wy! C o z n a c z y skonanie  
Młodzieńca tego, kiedy się dowiecie –  
Którzy jesteście ślepi Kainanie,  
Rozbijający braterstwo na świecie...”

(tamże, s. 212)

Równocześnie okazuje się jednak, że ów jakże oczywisty sens, „zniewalający” każdego „nieświadomego kapłana”, przeoczały ludzie obecni przy tym zabójstwie („widzą” tylko „zabójstwo” pogańskiego „kapłana”, lecz wymiar „boski” jest dla nich

tylko l i t e r ą, swoistym „prze-klęciem”, nie znają **treści** swoich **słów**: „P r z e - b o g i !! – / Tłum zaczął wołać – m o r d e r s t w o K a p ł a n a !”; tamże, s. 210): „Ale wy – byka minawszy toporem, / W człowieczej krwi się chłodzić – szaleni! [...] Precz z nim! – co on rzecze? – / Wołano. – Ktoś jest, ponury człowiecze”. Nasuwa się tu kłopotliwy problem. Z wyjątkiem ogrodnika nikt na „rzymskim bruku” (nie wyłączając nawet samej ofiary: „I rzekł: «Na targu – konać – jak w ojczyźnie / Konać – wyśmiewa się z siebie ironi»”; tamże, s. 211) nie zrozumiał przecież prawdziwego sensu śmierci syna Aleksandra, z którym autor się utożsamia. Autor (i „my” czytelnicy) na poziomie **metafizycznym** (punkt widzenia Gwid-ogrodnika) **wie** więc więcej, aniżeli **przeżywa** na poziomie **egzystencjalnym** (syn Aleksandra z Epiru). Czyż nie można by stworzyć „bezosobowego” świata przedstawionego, w którym napięcie między autorem „wiedzącym” a protagonistą „przeżywającym” zanika, powołać do życia (oczywiście w sensie **literackim**) świata na pierwszy rzut oka pobawionego wszelkich odniesień do *sacrum*, podczas gdy przy bliższym przyjrzeniu się odkrywamy, że w tej przestrzeni zostało jednak zaszyfrowanych wiele znaków „historii świętej”? Taki **egzystencjalny symbolizm** stanowi podstawę poetyki krótkich utworów epigramatycznych składających się na *Vademecum*. W tych utworach autor i odbiorca odsuwają się w równym stopniu w cień, wyłączając się ze świata przedstawionego. Sytuacja zapoznania świętości nie jest tam bowiem przedstawiona jako indywidualne doświadczenie jednego człowieka, z którym utożsamiam się „ja” *hic et nunc*, lecz jawi się jako **szereg** indywidualnych sytuacji, których podmiotem jest zawsze „k t o s – j a k i s t a m c z ł o w i e k – q u i d a m ” (tamże, s. 79). Takiej sytuacji autor, wspólnie z odbiorcą, nie **przygląda się**, nie unieruchamia jej poprzez drobiazgowe malowanie jej szczegółów, lecz przedstawia jej **przebieg** w czasie. Staje się ona **dramatem**, działaniem, a indywidualne rysy aktorów, ich wizerunki zacierają się wobec wciąż powtarzającego się **wątku** przeoczenia realiów **historii świętej**. Widzimy więc **efekt** tego dramatu, wywołany na „osobie” potencjalnych protagonistów (może to być **każdy człowiek**), ich **ruchy**, atrybuty, którymi się posługują, lecz owe osoby są same wzięte w nawias (ich wygląd staje się sprawą drugorzędną). Nie wiemy, w jaki sposób przeżywają ową sytuację – nie przedstawia się tu procesu autorefleksji:

Gdy płyną łzy, chustką je ocierają,  
Gdy krew płynie, z gąbkami pośpieszają,  
Ale gdy duch wycieka pod uciskiem,  
Nie nadbiegną pierwej z ręką szczera,  
Aż Bóg to otrze sam, piorunów błyskiem:  
– Wtenczas dopiero!...

Taki sposób prezentacji przybliży nam anonimowość każdego człowieka-*quidama* wobec alienującego społeczeństwa „lity”, wobec jego samotności w ślepym „ogromie wszechświata”, ale właśnie w tym punkcie, kiedy zaczynamy samego siebie ujmować w kategoriach anonimowości i obcości („ja” autor, ty „czytelnik”, nie którzy nie jesteśmy tożsami z nikim w szczególności, lecz ze wszystkimi poszczególnymi jednostkami – Krasiński rzekłby „szczególnikami” – w świecie, gdzie nie



ma „ogólnych” przypadków), staje się cud – przypominamy sobie nagle, że to wszystko już było, że przeżywał (*vorgelebt*) to już Chrystus, ów najprawdziwszy Człowiek, a dzięki temu każda jednostka jest w równym stopniu „[Q u i d a - m e m ], któremu to nazwisko przeszło było w imię własne [...] jeden z miliona chrześcijan”.

## Abstract

**Arent van NIEUKERKEN**  
**University of Amsterdam**

### **Personality and anonymity in a ‘parable’ about the Roman pavement**

The article attempts to show the relationship between the „visible” surface of the world and the Divine according to Cyprian-Kamil Norwid’s interpretation of Christian belief. This relationship is represented against the background of imperial Rome in the second century AD. When one looks at the colourful bustle of the Pagan capital from a Christian point of view, it becomes clear that its bright surface contains an added dimension that reveals itself in the dark (nightscapes) and depth (the catacombs). Thanks to this insight we understand that being is sacred in itself – the Divine is apparent „here and now” on the pavement of Rome. We (the author and the reader) discover (establish) certain tangible and bodily „configurations”: the „rock”-motive, „three” Christians who are persecuted for their refusal to participate in a „feast of the Emperor”, the young anonymous hero who unconsciously becomes a martyr for his belief in an essential humanity of the Divine (and *vice-versa* – the idea of God-man). Reality appears to us as the realm in which the holy and the profane, immanence and transcendence, time and eternity are intertwined.

However, it should not be overlooked that *Quidam* is a highly ironical poem. From an existential point of view, the author identifies himself with the anonymous „Son of Alexander” („Quidam”, „Everyman”), whose title character, in his quest for ultimate truth, arrives at acting like a Christian without being aware of his „imitating Christ”. His „sacrificial” identity with the example of God-man is suggested by the „second” Quidam, the „Gardener”, to whom the truth of Christianity had been *previously revealed*. The gardener is the „ideological” mouth-piece of the author – he lacks a psychological „depth”. The tension between the existential authenticity of a man in search of a not-yet consciously achievable fulfilment (the sacrificial death of Alexander’s son is, as a matter of fact, a form of fulfilment) and the truth as a result of simply accepting the dogma constitutes the essential features of the world of Norwid’s poetry – its meaning is not self-evident, but must be brought into the open by intellectual effort. God’s revelation is put into perspective by individual man.



## Ireneusz PIEKARSKI

Zanim rozległy się *Głosy w ciemności*.  
Albo o relacjach między tekstami jednego autora.  
Czyli tam i z powrotem

W dalekiej naszej przeszłości jest odpowiedź  
na wszystko. Jeśli istnieje jaka świętość, jest nią na-  
sza młodość i w tym sanktuarium zaczęły się wszyst-  
kie dłaczego.

Julian Strykowski<sup>1</sup>

### Do źródeł!

O tym, że proza Juliana Strykowskiego jest nierozzerwalnie związana z jego życiem, nie trzeba nikogo specjalnie przekonywać. Zwrócenie jednak uwagi na fakt, iż jest to najczęściej biografia *p r z e m i e s z c z o n a*, fingowana, każdorazowo pasowana do potrzeb konkretnych utworów – bywa wskazane. Badacze dość łatwo wpadają bowiem w pułapkę „utożsamienia” i bez należytego dystansu traktują dane tekstowe. Jednak wiele autobiograficznych tropów odcisniętych w narracyjnej fikcji domaga się podjęcia, konfrontacji z rzeczywistością niefikcyjną. Takim najbardziej intrygującym a prowadzącym w nieznane śladem są wzmianki o przedwojennych i wojennych próbach pisarskich Strykowskiego. Podążmy nim mimo piętrzących się trudności bibliograficznych, a w rezultacie może uda się nam ustalić, gdzie i kiedy debiutował autor *Głosów w ciemności*...

---

<sup>1/</sup> „Nowa Kultura” 1959 nr 17, s. 1.

W powieści autobiograficznej *To samo, ale inaczej* pisarz, wspominając czasy, zanim przyjął „długo wciskany [...] w rękę czerwony sztandar”<sup>2</sup>, wyznawał nie bez goryczy:

писаłem wiersze po hebrajsku, tłumaczyłem psalmy na polski. Moje opowiadanie *Pocałowanie dłoni*, *Neszikat Jad*, posłałem do Palestyny. Ale miesięcznik hebrajski „Meoznajim”<sup>3</sup> nawet mi nie odpowiedział. Kto wie, może zostałem pisarzem hebrajskim. Pojechałbym do Palestyny i los mój potoczyłby się normalną koleją. [...] Wystarczyłby list od redakcji, że opowiadanie *Pocałunek dłoni* [sic!] jest jeszcze niedojrzałe, ale wykazuje pewne obiecujące zadatki, i w starciu Polak-Żyd zwyciężyłby Żyd.<sup>4</sup>

I dodawał: „Mogę zapewnić, że opowiadania były dobre. Tego zdania był też znakomity hebraista i krytyk literacki Ozjasz Tillman”<sup>5</sup>. Zaś w wywiadzie-rzecz *Ocalony na Wschodzie* Strykowski przywołał krótki poemat napisany po polsku pt.: *Oczekiwanie*, który również dłoni był poświęcony. „Dłoń tańczy w nim w oczekiwaniu na kochanka”<sup>6</sup> – tak w skrócie autor przedstawił jego treść. Wiersz odczytany na posiedzeniu lokalnego kółka literackiego skupiającego początkujących lwowskich poetów najprawdopodobniej nie został nigdzie wydrukowany.

Nie mieliśmy funduszy dla założenia własnego pisma. Prawdę mówiąc, nikt by go nie kupował. Nie byłoby w nim ani jednego atrakcyjnego nazwiska<sup>7</sup>

– powiedział po latach twórca *Głosów w ciemności*.

2/ *Wielki strach. To samo, ale inaczej*, Warszawa 1990, s. 329.

3/ Chodzi o wydawany do dziś organ Towarzystwa Pisarzy Hebrajskich w Izraelu „Moznaim”. W 1980 r. w „Moznaim” ukazała się recenzja hebrajskiego przekładu *Austerii*. Po około pół wieku od pierwszej nieudanej próby nazwisko pisarza zagościło więc na łamach tego elitarnego izraelskiego pisma literackiego... (Zob. P. Elad, *Al Ha-Akhsanya*. „Moznaim” 1980 nr 50, s. 441-443).

4/ *To samo, ale inaczej*, s. 328, 329. W *Wielkim strachu* narrator podobnie opisuje stan, w jakim znalazł się protagonista opowieści, Artur, tuż przed wstąpieniem do partii: „pisywał hebrajskie wiersze, był pewien, że kiedyś ukażą się w druku. Odzyskał smak starej i nowej kultury, tłumaczył Izajasza i Brenera, *Psalmy* i Awigдора Hameiri na polski” (s. 25). Zob. też *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc*, Montricher 1991, s. 60-61.

5/ J. Strykowski *Wielki strach. To samo, ale inaczej*, s. 329.

6/ *Ocalony na Wschodzie*, s. 67.

7/ Tamże, s. 67. „Mieliśmy dużo zapału, dużo dobrej woli, każdy z nas pisał bardzo wiele i bardzo szczerze. Tylko że ta szczerść niewiele była warta. Nie wiadomo, co czynić ze sobą, jak zacząć, gdzie drukować. Nie było we Lwowie pisma literackiego, do pism warszawskich strach było posyłać” – tak z kolei wspominał schyłek lat 20. Jan Śpiewak (*Przyjaźnie i animozje*, Warszawa 1965, s. 136), jeden z inicjatorów owego poetyckiego spotkania opisanego w *Ocalonym*. W książce Śpiewaka (s. 131-166) znajdziemy więcej ciekawych informacji o formującym się wówczas w środowisku studentów polonistyki Uniwersytetu Jana Kazimierza kółku literackim. Jego trzon stanowili Stanisław Salzman *vel* Stanisław Sulikowski

W ostatnim opublikowanym przez Strykowskiego opowiadaniu, w *quasi*-biograficznym *Milczeniu*, znów natkniemy się jednak na wzmiankę dotyczącą *Oczekiwania*. Narrator, przywołując moment młodzieńczego natchnienia, wspomina:

Unosiłem się, jak bania poezji. Zamysł spoczął na pięknych palcach Mariana tańczących na białych zębach szeroko uśmiechniętego fortepianu. [...] I w ciszy domu przez noc napisałem poemat. Co za ohyda! Jakby usiadła na zielonej kanapie Mariana z owalnym lustrem kobieta. Zmiałem papier. Został tylko tytuł *Oczekiwanie*. I szczyłek utworu:

Tańczcie, tańczcie palce gwałtownie!  
Ucieka chwila jedna za drugą  
Zbledniesz i znikniesz, „miesiącu biały  
Romeów, zbójców i pijanych,  
Kupidynie odwieczny...”<sup>8</sup>

W pewnym sensie mamy więc jakiś drobny fragment tych literackich pierwocin. Na ile jest to autentyczny ułamek, na ile mozolna rekonstrukcja po latach, na ile zaś „współczesny fałszyfik”<sup>9</sup> dla niepoznaki pokryty patyną czasu – tego nie wiemy i z analizy tekstów Strykowskiego, i tych literackich, i tych dyskursywnych, nie dowiemy się. Nie mamy natomiast żadnych trwałych podstaw, by sądzić, że

(późniejszy ceniony eseista „Sygnałów”, pisujący tu również pod pseudonimem Stefan Frank), Stanisław Jerzy Lec, Natan Kaczka i Jan Śpiewak – sami seminarzyści prof. Kleinera. Kaczka debiutował w 1927 r., Salzman rok później. Pierwszy tomem *Zgrzyty*, drugi tomem *Przez pryzmat śmierci*. Oba wydane w Żółkwi zbiorki odnotowane zostały nawet przez lokalną krytykę (D. Dir *Wśród młodych poetów*, „Chwila” 1928 nr 3337, s. 7. Jest to być może recenzja pióra innego młodego lwowskiego poety Daniela Ihra, który *notabene* pozostał we wspomnieniach Strykowskiego jako Daniel Dier. Zob. *Ocalony na Wschodzie*, s. 65). Lec debiutował z lekką futurystycznymi *Barwami* w 1933 r., a Śpiewak swój pierwszy zbiór poezji ogłosił dopiero w 1938 r. (Jego *Wiersze stepowe* zapewniły mu pewien rozgłos i dały miejsce w literaturze polskiej obok innych katastrofistów-wizjonerów ze „szkoły ukraińskiej”: Józefa Łobodowskiego i Aleksandra Rymkiewicza). W swych wspomnieniach Jan Śpiewak nie wymienia Pesacha Starka. Los zetknął ponownie obu pisarzy w Warszawie w latach 1937-1939 (Strykowski wzmiankował, że Śpiewak czytał maszynopis fragmentu jego zaginionej później w zbombardowanej stolicy powieści o lotniku. Zob. *Zawsze zaczynam od nowa*. „Współczesność” 1971 nr 22, s. 3. Rozmawiał Jerzy Niecikowski) i po wojnie: w redakcji „Twórczości”, gdzie autor *Wierszy stepowych* prowadził dział recenzji poetyckich, a autor *Głosów* – dział prozy. W 1939 r. w zajętych przez Sowieców Lwowie – Lec, Salzman i Stark spotkali się w redakcji „Czerwonego Sztandaru” (znaleźli się w niej również np. Adam Ważyk i Aleksander Wat).

8/ J. Strykowski *Milczenie*, Kraków 1993, s. 27. Frazy w cudzysłowie nie udało się zlokalizować.

9/ Jak w przypadku nieporadnych, stylizowanych na młodzieńcze, fragmentów wierszy wtopionych w narrację *Czarnej róży* (1962), s. 40, 180, 363.

wiersz *Oczekiwanie* (czy też związane z nim tematycznie hebrajskie opowiadanie pt. *Pocałunek dłoni*<sup>10</sup>) został kiedyś, gdzieś opublikowany.

Kolejny trop. W rozmowie Szewca ze Strykowskiem trafiamy na następujący dialog:

- Wraz z wyzwoleniem się od syjonizmu i hebrajszczyzny został Pan komunistą, a potem polskim pisarzem. Zaczął Pan pisać tylko po polsku...
- Tak, małe opowiadanka, które niszczyłem.
- Czy nie szkoda, że się nie zachowały?
- Może. Sądzę, że nie. Prócz jednego, pod tytułem *Skrzyżowanie się dwóch pociągów*, napisanego z myślą o mojej siostrze [...].
- O czym było to opowiadanie?
- Jego bohater jechał do Worochty pociągiem, który skrzyżował się z drugim pociągiem. W oknie drugiego pociągu stała piękna kobieta. Opowiadanie kończy się poetycką prozą miłosną, w której jest tęsknota za ujrzaną przed chwilą kobietą, niedoścignionym ideałem.<sup>11</sup>

*Skrzyżowanie* – jak i wcześniej wzmiankowane utwory – zostało więc zniszczone. Wraca jednak. Znów w *Milczeniu*. Pianista Marian powiada, prowokując narratora do jednoznacznego określenia swej seksualnej orientacji:

- Czytałem w syjonistycznej „Chwili” twoje opowiadanie *Skrzyżowanie się dwóch pociągów*. [...] Jest tam jeden króciutki, ale wystarczający fragment. W oknie drugiego pociągu stoi chłopiec, podobny do Tadzia ze *Śmierci w Wenecji*. Podobał ci się?
- Nawet mi przez myśl nie przeszło naśladować Manna. Za wysokie progi. O Tadzium też nie myślałem.
- Opowiadanie twoje jest słodkie od pocałunków.

Słownik biobibliograficzny *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*<sup>12</sup> podaje: „Debiutował [Strykowski] po 1928 opowiadaniem *Skrzyżowanie się dwóch po-*

10/ Jedyna sugestia, że pierwotnie napisane po hebrajsku opowiadanie zostało jednak przetłumaczone i zamieszczone w prasie polskiej, pochodzi od Amiramona Gonen. Kuzyn pisarza, przytaczając fragment swojej rozmowy ze Strykowskiem, podaje: „Opowiedział [...] o momencie wyboru swojej drogi życia, kiedy napisał pierwsze opowiadanie. Po hebrajsku. Posłał je do pisma «Moznaim» w ówczesnej Palestynie, mówiąc sobie, że jeśli je przyjmą, zostanie pisarzem hebrajskim. Jeśli nie, pośle je do pisma polskiego. I tak się stało. «Moznaim» nie przyjął, pismo polskie przyjęło i tak został Strykowski pisarzem polskim”. (*Julian Strykowski, brat Mordechaja, „Rzeczpospolita”* 1998 nr 183. Dod. „Plus-Minus”). Przywołany z pamięci fragment rozmowy tylko w połowie pokrywa się ze znanymi skądinąd wypowiedziami Strykowskiego (por. np. cytowany już fragment z *To samo, ale inaczej*, s. 329, zob. także urywek z *Ocalonego na Wschodzie*, s. 61). Wydaje się jednak, że uwaga o polskim piśmie pełni w wypowiedzi Gonen’a raczej funkcję kompozycyjną niż poznawczą – doskonale wyważa bowiem szale anegdoty (zwieńczeniem której winna być etymologiczno-paraboliczna wzmianka – poczyniona gdzie indziej przez Strykowskiego – że hebrajskie słowo *moznaim* znaczy: „waga”).

11/ *Ocalony na Wschodzie*, s. 61.

12/ Oprac. zespół pod red. J. Zachowskiej i A. Szałagan, t. 8, Warszawa 2003.

*ciągów*, opublikowanym w syjonistycznym dzienniku «Chwila». Skąd ta data? I skąd pewność, że debiutował w „Chwili”? I że akurat *Skrzyżowaniem się dwóch pociągów*? Kto ma rację: Strykowski z *Ocalonego* czy narrator *Milczenia*? Tego dylematu nie podejmujemy się tu rozstrzygnąć bez kompleksowej kwerendy. Na razie zauważmy jedynie, że dwa wyżej przywołane świadectwa nie mają oczywiście tego samego statusu. Fraza z *Milczenia* pochodzi z tekstu fikcyjnego, choć wpisanego w konwencję wyznania, autobiografii<sup>13</sup>, podczas gdy wypowiedź z wywiadu pretenduje do miana twierdzenia obiektywnie weryfikowalnego – winna więc mieć, przynajmniej wstępnie, znacznie większy ciężar dla ustaleń historycznoliterackich.

Następny ślad. W *Milczeniu* czytamy:

Psychiatra po zbadaniu uśmiechnął się do mnie. Nikt do wariata się nie uśmiecha. Za ten uśmiech dałbym mu całe honorarium za opowiadanie *Dwie kawki*. (s. 40)

A w *Ocalonym na Wschodzie*:

Zapomniałem o mojej ulubionej kawce Tiutiu, bohaterce jednego z moich wczesnych przedwojennych opowiadań. (s. 34)

Czy i w tym przypadku chodzi o którąś ze zniszczonych nowelek? Strykowski po raz pierwszy wspominał o swych literackich próbach, wykreowanych postaciach, wątkach „domagających się ożywienia, ale skazanych na niebyt, gdyż nigdy nie mogły przemówić do czytelnika zaczarowanym, nieziszczalnym [...] wówczas kształtem czcionek drukarskich” – w roku 1953<sup>14</sup>. W ogóle wypowiedzi autora

13/ *Milczenie* sprawia kłopoty klasyfikacyjne zapewne dlatego, że lokuje się właśnie gdzieś pomiędzy formą autobiograficzną i powieściową. A w ostatnich latach „literacka powieść autobiograficzna przybliżyła się do autobiografii w takim stopniu, że granica między tymi dwoma zakresami stała się bardziej niepewna niż kiedykolwiek” (Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny (bis)*, przeł. S. Jaworski, w: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 189). Z jednej strony brakuje *Milczeniu* podstawowego wyznacznika autobiografii: „«afirmacji tożsamości» na poziomie aktu wypowiedzianego” (Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, tamże, s. 34), to znaczy jednoznacznego utożsamienia autora z narratorem-bohaterem. Z drugiej jednak nie dochodzi tu również do ostantacyjnego zawarcia tzw. paktu powieściowego – do czytelnika nie docierają bowiem żadne wyraźne i bezpośrednie paratekstualne sygnały fikcyjności tego tekstu (jedynym śladem jest nota wydawcy na 4. stronie okładki). Na poziomie wewnątrztekstowym „nieokreślenie jest całkowite” i czytelnik będzie mógł odczytywać utwór „wedle swego uznania, w rejestrze autobiograficznym lub powieściowym” (Ph. Lejeune *Pakt autobiograficzny*, s. 39). Czytelnik – tak. Lecz badacz – nie. Mówić o życiu Strykowskiego na podstawie *Milczenia* to jakby zawierać na własną rękę i własną odpowiedzialność pakt referencyjny z tekstem, podczas gdy należałoby raczej zaakceptować proponowany badaczowi przez tekst – pakt fantazmatyczny (zob. *Pakt autobiograficzny*, s. 54).

14/ J. Strykowski, *Tematem mojej pracy literackiej będzie walka narodu polskiego budującego nowe życie*, „Sztandar Młodych” 1953 nr 1, s. 3.

*Biegu do Fragalà* z lat pięćdziesiątych nie pozostawiają poszukiwaczowi jego juveniliów złudzeń: nie ma czego szukać!, przed wojną nic się nie ukazało, zaś przyszły autor wszystko, co wtedy napisał, zniszczył. W „Życiu Warszawy” czytamy np.

pisaniem zajmowałem się od najmłodszych lat. Na szczęście nie pozostało po tych gryzmolach śladu. Niszczyłem wszystko z poczuciem głębokiego wstydu.<sup>15</sup>

W „Nowinach Tygodnia”:

nigdy nie udało mi się moich utworów [...] wydać na świat. Nie próbowałem nawet tego. Wszystko, co napisałem, zostało przeze mnie zniszczone, prócz jednej powieści młodzieżowej, którą pisałem tuż przed wybuchem wojny. Ten fragment został zniszczony już nie przeze mnie...<sup>16</sup>

W „Nowej Kulturze”:

Zawsze wiedziałem, że jestem pisarzem. Mimo że nic nie ujrzało światła bożego. Wszystko darłem. I przestawałem pisać. [...] podzierałem papier i czekałem na cud. Niszczyłem „nowelki” – jakże znienawidziłem to słowo! I czekałem.<sup>17</sup>

W wywiadach z lat 60. pisarz dodawał wszak, iż w roku 1937 czy 1938 opublikował kilka opowiadań dla młodzieży gdzieś w prasie warszawskiej<sup>18</sup>. Może więc właśnie wśród nich znalazły się *Dwie kawki*, *Skrzyżowanie się dwóch pociągów*, a może nawet i *Pocałowanie dłoni*?

Jak dotąd same pytania. Wątpliwości tylko się mnożą. Gdzie szukać powyższych tekstów? W prasie polskiej, żydowsko-polskiej, hebrajskiej<sup>19</sup>, jidyszowej? Teoretycznie winniśmy wziąć pod uwagę wszystkie te możliwości. Jednak na podstawie wypowiedzi Strykowskiego wydaje się, że w grę wchodzi przede wszystkim polskojęzyczna prasa syjonistyczna. Od niej więc zacznijmy naszą wyprawę w Dwudziestolecie.

Strykowski dość często wspominał, że publikował w „Chwili”. Lecz – jak się okazuje po lekturze lwowskiego dziennika – nie własne nowele, ale przede wszystkim tłumaczenia: z hebrajskiego, rosyjskiego i francuskiego. Pesach Stark – bo

15/ Strykowski, *Fikcja i rzeczywistość*. „Życie Warszawy” 1954 nr 135, s. 4.

16/ Julian Strykowski o sobie i swoich książkach, „Nowiny Tygodnia” 1959 nr 13, s. 2.

17/ Wypowiedź pisarza w ankiecie „Nowej Kultury” (1959 nr 17, s. 1) pt.: *Dlaczego piszę*.

18/ Zob. np. L.M. Bartelski *Od Balladyny do Ruth*, „Nowa Kultura” 1961 nr 51, s. 1, 9. – W.P. Szymański *Rozmowa z Julianem Strykowskim*, „Tygodnik Powszechny” 1964 nr 21, s. 4. W rozmowie z K. Nastulaną z 1962 r. pisarz określa te opowiadania jako „nic nie znaczące” (Zob. *Imię własne pisarza. Rozmowa z Julianem Strykowskim*, w: K. Nastulanka *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 25).

19/ Strykowski zaczynał bowiem od pisania po hebrajsku. Pisarz podawał, że jako 12-latek napisał np. wiersz *Duda'im* (*Fioletki*), później zaś wiersz *Lo jad'a hazwaw maala lauf* (*Mucha w pajęczynie* lub dokładniej: *Nie umiała wyżej mucha polecieć*. Tłumaczenia tytułu za J. Strykowskiem).

tak brzmiało właściwe nazwisko pisarza i nim zazwyczaj podpisywał się w „Chwili” – przekładał głównie prozę nowohebrajską: opowiadania Awigdora Hameiriego, Saula Czernichowskiego, Mojżesza Smilańskiego; oraz literackie szkice Gerszoma Szofmana i Eliezera Steinmana. Z rosyjskiego zaś przetłumaczył dwie nowele: Aleksandra Niewierowa (autora znanej powieści *Taszkient miasto chleba*) i Yusipuna<sup>20</sup>, a z francuskiego nowelę Henriego Barbusse’a. W latach 1928-1932 pisarz zamieścił w „Chwili” 14 przekładów opowiadań i szkiców oraz jedną recenzję<sup>21</sup>, lecz nie wydrukował tu żadnej swojej próbki literackiej.

Autor *Głosów w ciemności* napomynał też o współpracy z krakowskim „Nowym Dziennikiem” i warszawskim „Naszym Przeglądem”. W pismach tych jednak – i w zamieszczanych w nich dodatkach dla dzieci i młodzieży<sup>22</sup> – nie znajdziemy nic oprócz pochlebnych wzmianek o tłumaczeniu *Śmierci na kredyt* dokonany przez dr. Pesacha Starka w 1937 r. Z codziennych pism stołecznych ukazujących się w interesującym nas okresie, należy zwrócić jeszcze do „5-tej Rano”, „Ostatnich Wiadomości”, „Nowego Głosu”<sup>23</sup>, również do ciekawych tygodników: „Lektura”, „Ster”. A także do przeniesionej z Warszawy do Lwowa reprezentacyjnej „Opinii” („Naszej Opinii”); warto też zerknąć do elitarnego „Miesięcznika Żydowskiego” oraz do miesięcznika „Renesans”. Lecz rezultatem tego „przeglądu żydowsko-polskiej prasy” ponownie będzie tylko stwierdzenie wymownej nieobecności: Stark w nich nie publikował...

Spróbujmy poszukać jeszcze w żydowskich pismach dla dzieci i młodzieży. W drugiej połowie lat 30. ukazywało się sporo takich gazet i gazetek w języku polskim, np.: „Diwrej Akiba” (Kraków), „Ku Wolności” (Kraków), „Okienko na Świat” (Kraków), „Kontratak” (Lwów), „Nasza Jutrzenka” (Lwów), „Zew Młodych” (Lwów), „Kroczymy” (Warszawa), „Masada” (Warszawa), „Młody Czyn” (Warszawa), „Słowo Młodych” (Warszawa), „Sprawa Młodych” (Warszawa), „Wolna Młodzież” (Warszawa)<sup>24</sup>. Niestety, wiele z nich nie zachowało się lub zostało bardzo poważnie zdekompletowanych. Nie ma nawet mowy o przesłaniu spisów ich zawartości. Stąd też i nadzieja na odnalezienie umieszczonych w nich tekstów – niewielka...

Pozostaje więc do sprawdzenia jeszcze jeden trop, ostatni. W „Naszym Przeglądzie” na początku marca 1938 r. pojawiła się wzmianka o nowym stołecznym

20/ Nie udało się ustalić, kto kryje się za tym pseudonimem.

21/ Zob. I. Piekarski „Chwilowy” tłumacz i recenzent – Julian Strykowski, „Pamiętnik Literacki” 2006 z. 2.

22/ „Dzienniczek”, „Mały Przegląd”.

23/ I oczywiście dodatków: „5-ta Rano dla Młodych”, „Nowy Głos Młodych”.

24/ Zob. I. Szajn, *Bibliografia żydowskiej prasy młodzieżowej wydawanej w Polsce w latach 1918-1939, w języku polskim*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1975 nr 2, s. 103-113. W *Bibliografii* Szajn wylicza 99 tytułów – w tym 10 jednodniówek i dwa roczniki. Należy jednak dodać, iż żywot większości tych pism był zazwyczaj efemeryczny.



tygodniku dla dzieci i młodzieży: o „Młodym Świecie”. Pisma tego nie znajdziemy ani w spisie sporządzonym przez Izraela Szajna<sup>25</sup>, ani w inwentarzu Paula Gliksona<sup>26</sup>. Czy zły los również je ominął?

Tym razem mamy szczęście i możemy podać ściśle informacje. Tygodnik „Młody Świat” redagowany przez Cecylię Becker wychodził od 13 marca do 25 grudnia 1938 r. W sumie ukazało się 26 numerów i wszystkie się zachowały<sup>27</sup>. „Młody Świat”, choć był organem żydowskim, unikał jednak ostentacyjnej identyfikacji z judaizmem, sporo zaś miejsca poświęcał sprawom polskim, pielęgnował kult Marszałka, rozbudzał uczucia patriotyczne. 16 stron wypełniały w dużej mierze nowele i wiersze (z dzisiejszej perspektywy największą gwiazdą na łamach pisma była tłumaczona z jidysz Kadia Mołodowska). Z tygodnikiem stale współpracowali: Alicja Strassmanowa, Celina Becker, Judyta Szafirówna, Alicja Makower, Leopold Fenigsztajn, C. Burska, St. Grzyb<sup>28</sup>. „Młodemu Światu” brakowało więc znanych i uznanych autorów, takich jak np. pisujący do „Chwilki” poeta: Maurycy Szymel. Nie znaczy to, że zamieszczane w nim opowiadania były słabe, na wyróżnienie zasługują szczególnie nowele Fenigsztajna, Szafirówny, Burskiej. Obok „działu literackiego” istniał także „dział popularnonaukowy” z artykułami np. o młodym Konradzie Korzeniowskim, o wynalezieniu lokomotywy czy o gruźlicy. Był również kącik porad praktycznych: jak zrobić latawiec, jak zbudować teatrzyk kukielkowy, jak skonstruować aparat fotograficzny. Pismo starało się więc być nowoczesne (też poprzez szatę graficzną: fotografie i fotomontaże na okładce) i otwarte, lecz z punktu widzenia dzisiejszego odbiorcy zabrakło mu trochę – jak wydaje się w porównaniu np. z redagowanym i tworzonym przez dzieci Korczakowym „Małym Przeglądem” – czegoś, co moglibyśmy nazwać „kontrolowaną przebiegłością”.

Autorem trzech zamieszczonych w „Młodym Świecie” opowiadań był też niejaki Łukasz Monastyrski. A jak wiemy z wypowiedzi Strykowskiego w *Ocalonym na Wschodzie* (167), Monastyrski to przecież jeden z jego pseudonimów, którym

posługiwał się w czasie wojny w redakcji „Wolnej Polski”<sup>29</sup>. Ale nawet gdyby pisarz nie poczynił tego wyznania, atrybucja nie powinna nastęrczyć większych problemów. W tych wydrukowanych w „Młodym Świecie” nowelach dostrzegamy już bowiem realia znane nam z *Głosów w ciemności* i *Echa*, rozpoznajemy sceny utrwalone później w *Syriuszu* i w *Milczeniu*. Zaznaczmy, że owe „wczesne” opowiadania pisane były przez 33-letniego mężczyznę, a od pierwszych rozdziałów *Głosów w ciemności* – powieści uznanej potem za arcydzieło – dzieliło je tylko 5/6 lat. Teksty te nie noszą więc na sobie piętna przedwczesnego debiutu, choć z drugiej strony, trudno byłoby je uznać za utwory już w pełni dojrzałe artystycznie.

10 kwietnia 1938 w 5. numerze pisma ukazuje się pierwsza z trzech zamieszczonych w „Młodym Świecie” nowel Łukasza Monastyrskiego *vel* Pesacha Starka. Są to: *Dwie kawki!* – trzystronicowa historia o ukochanym bracie Marku („mój brat był bohaterem. Zazdrościli mi go wszyscy” – wspomina narrator. „Naturalnie, że mnie bił, gdy się pchał do jego «paczki», ale byłem dumny z niego, bo był silny, a kochałem go, bo łapał dla mnie chrabąszcze” – dodaje), o jego podwórkowym rywalu Wacku i kawce Tiutiu, którą Marek złapał (ponoć w sadzie księdza) i ofiarował swemu młodszemu bratu, a która stała się przyczyną zatargu między chłopcami. Najbardziej dramatyczne wydarzenia opowieści rozgrywają się na pustym miejskim placu „z nieczynną, martwą pompą”, którego granicę wyznacza z jednej strony ogród szpitalny i „ciemny gęsty sad ruskiego księdza” „oddzielony od szpitala wąską uliczką”<sup>30</sup>. To tu dochodzi do walnej rozprawy o Tiutiu między Markiem i Wackiem. Gdy po bóje szczęśliwy narrator dociera do domu z ptakiem za pazuchą, niemiłosiernie wymiętoszonym, okazuje się jednak, że jego kawka spokojnie siedzi sobie w szafce spiżarki. „Więc Wacek nie ukradł mi Tiutiu? Nie ukradł. Nie ukradł”. Ojciec – po domowej awanturze – zabiera oba ptaki. Wychodzi, a sterczący w oknie chłopcy – młodszy z grymasem bólu i starszy z załzawionym okiem – widzą, że zmierza w stronę „księdzowskiego sadu” – „chińskiego muru”...

25/ Zob. poprzedni przypis.

26/ P. Glikson *Preliminary Inventory of the Jewish Daily and Periodical Press Published in the Polish Language. 1823-1982*, Jerusalem 1983. Po napisaniu niniejszego szkicu ukazała się bibliografia polskojęzycznych pism żydowskich (A. Cała, *Żydowskie periodyki i druki okazjonalne w języku polskim*, Warszawa 2005), która odnotowuje już „Młody Świat” i podaje współpracowników pisma.

27/ A. Cała (tamże) podaje, że ukazał się również nr 27 z 31 grudnia 1938. Nie ma go jednak w zasobach Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie ani Biblioteki Narodowej.

28/ Nazwiska nic nie mówiące nie tylko dzisiejszym czytelnikom, ale i niewiele badaczom polsko-żydowskiego Dwudziestolecia. Można jedynie odnotować, że Celina Becker zamieszczała tłumaczenia wierszy także w renomowanych lwowskich „Sygnałach”.

29/ W rzeczywistości w „Wolnej Polsce” ukazał się tylko jeden tekst podpisany L. Monastyrski. Była to recenzja dokumentalnego filmu pt.: *Bitwa o Ukrainę (Ukraina w ogniu)*, „Wolna Polska” 1943 nr 33, s. 4). Kolejne swoje artykuły, późniejszy pisarz opatrzył sygnaturami: J. Mang, Józef Mang, J.S., Jerzy Stark, i począwszy od 1945 r., Julian Strykowski. Z tym że do końca pracy w „Nowych Widnokręgach” i w „Wolnej Polsce” (do połowy sierpnia 1946 r.) używał wymiennie dwóch pseudonimów: Jerzy Stark i Julian Strykowski.

30/ Ten szkicowy opis placu pokrywa się z topografią przedwojennego Stryja (zob. np. *Plan król. woln. miasta Stryja*, sporządzony przez M. Sieczkowskiego i W. Wiktora w Stryju w 1922 r. Skala 1:5760. Na stronie: <http://www.shtetlinks.jewishgen.org/stryj/1922-map/1922-map.html>) i dokładnie przylega również do wyobraźniowej topografii placu bóżniczego zarysowanej później m.in. w *Głosach*, *Echu*, *Śnie Azryla*. Także bohaterowie nowelki (starszy brat Marek, pryncypialny ojciec, matka) to postacie przywołujące te z dojrzałej twórczości: starszego brata – Modchego, ojca – Tojwiego („policjanta Pana Boga”, w którym wre gniewna kapłańska krew), oraz znaną z dowcipnych powiedzeń Elke – „mędrca w spódnicy”.



Najmniej podobne – bo o tematyce sportowej – do znanej nam z lat powojennych twórczości autora *Głosów w ciemności* jest drugie opublikowane w „Młodym Świecie” (1938, nr 6) opowiadanie Monastyrskiego, pt. *Purca*: jak to syn szewca w przeciągu chwili – i na chwilę tylko... – stał się piłkarskim bohaterem miasta. Jeśli pseudonim Purca jest brzmieniową aluzją do żydowskiego słowa *puryc* (bogacz), to byłoby to okrutne, szydercze określenie ubogiego chłopca, który na mecze w parku Jordana – by tylko asystować kolegom zza bramki i w chwilach szczęścia podać drżącymi rękami uciekającą piłkę – przychodził w podartym dresie i bez butów. Nikt syna szewca, a tym bardziej jego emocji, nie zauważał („Chłopcy są często ślepi na cudze wzruszenia, bodaj dlatego że tak usilnie ukrywają własne”), aż do niezapomnianego spotkania o mistrzostwo klasy A między gimnazjalną *Skatą* i faworyzowaną *Pogonią*, kiedy to Purca obronił strzał nie do obrony. Czy ta bramkarska parada zmieniła jakoś jego życie? Tak, przestał przychodzić na mecze. „Ażeby nie umrzeć z głodu, musiał Purca sprzedawać cukierki i wodę sodową. Gdy ojca nie stało, nie miał nawet czasu zajrzeć do parku” – kończy narrator swoją opowieść o znajomym z dzieciństwa. I dodaje, że ilekroć go później spotykał, odwracał głowę, wstydził się za siebie i za kolegów...

Bohaterem ostatniej, najdłuższej noweli, sześciostronicowego *Dramatu w piwnicy* („Młody Świat” 1938 nr 9-10), też jest chłopiec, tym razem świeżo upieczony gimnazjalista z wymarzoną srebrną paskiem na kołnierzu. Ów pasek był przepustką do innego, lepszego świata, dawał mu powody do najwyższej dumy, a jednocześnie stanowił pretekst do wywyższania się i do pogardzania kolegami, którzy swą edukację zakończyli na 4 klasie szkoły powszechnej. Błyszcząca dystynkcja stała się więc symboliczną przyczyną odrzucenia, jednostronnego i bezapelacyjnego wykluczenia z rówieśniczego grona.

I ten jeden pasek położył się w poprzek ulicy Cerkiewnej dzieląc ją na dwa wrogie obozy. Jakże nierówne były siły! Do kasztanu, obok naszego domu, było moje państwo – puste i bezdzietne, a dalej szło się już nieprzyjacielskim chodnikiem aż do Placu Cerkwi. Po prawej stronie były wciąż takie same kasztany, co to wiosną wyglądały jak parada ogromnych świeczników. Po lewej – pulsowały domy i podwórza rojem chłopców. To było państwo Ludwika. [...] Kasztan obok naszego domu stał się rogatką wyjałowionego z chłopów świata.

*Dramat w piwnicy* to jednak nie tylko historia o srebrnym pasku i o będącej następstwem pychy samotności, ale też o mosiężnym dzwonku i marzeniu o aktorstwie. Bowiem *Dramat* to przede wszystkim rzecz o fascynacji kinem, rzecz o próbie „dorobienia teatru do dzwonka”. Wystawienie własnej „sztuki” kończy się jednak całkowitą kląpą. Zawiedziony marnym występem tłum chłopców demoluje scenę i prowizoryczne dekoracje w zamienionej na teatralną salę piwnicy. Nie oszczędza także reżysera-protagonisty, czyli narratora noweli, który ów aktorski epizod musiał potem długo odchorowywać. Motyw nieudanego przedstawienia łączy się w opowieści z postacią podwórkowego wroga, Ludwika, z którym bohater dzieli teatralną pasję i którego z różnych względów bardzo potrzebuje. To przecież Ludwik własnoręcznie wybudował „teatr” w piwnicy – tylko on miał na tyle inicjaty-

wy i sprytu, by tego dokonać, jednak nie dostał w zamian obiecaną rolę w skeczu obmyślonym przez narratora. Nie pozwolono mu nawet, by – niczym woźny – dzwonił na rozpoczęcie spektaklu i po przerwie. Jego upokorzenia dopełniło wyrzucenie ze sceny w obecności kompanów z ulicy Cerkiewnej.

Ludwikowi w przeciwieństwie do Purcy dane było spełnić swe młodzieńcze pragnienia: po latach zostaje sławnym aktorem. Do spotkania i szczerzej rozmowy przyjaciół-wrogów dochodzi w teatralnej garderobie. Wielki aktor scen stołecznych<sup>31</sup>, zmywając z twarzy makijaż, mówi o kłodach rzucanych mu pod nogi przez innych, które z uporem, samodzielnie usuwał, realizując swe marzenia. Mówi też o mosiężnym dzwonku, który po pamiętnej bójce w piwnicy wyrzucił, bo ten – stracił serce...

Wszystkie trzy nowele łączy konwencja wspomnień z dzieciństwa i wynikająca z niej narracja *ex post*, z perspektywy lat i nowych doświadczeń, pozwalająca na uogólnienia i moralizatorskie wtręty. Tenor dojrzałego narratora słyszalny w wielu miejscach opowieści często przechodzi też w chłopięcy dyszkont, świat – dodajmy świat chłopców (gimnazjalistów) – oglądamy bowiem również oczyma dziecka. A jest to perspektywa wyłącznie polska. Brat ma na imię Marek, koledzy to Julek, Ludwik, Felek, Wacek. Skutecznie egzekwujący karnego obrońca *Skaty* to zaś niejaki Piekarski. Świat żydowski znika z horyzontu, zostaje usunięty nawet nie na margines opowieści, ale zupełnie wyrugowany z jej kart. Gdy czytamy nowelki z mapą przedwojennego Stryja w ręku lub mając w pamięci późniejsze „galicyjskie” powieści Strykowski, odnajdziemy i tu, i tam np. ul. Cerkiewną, a w pobliżu cerkiew, szpital, plac z nieczynną pompą. Tyle że na mapie będzie to szpital żydowski, a plac z pompą okaże się placem bóżniczym, na którym obok synagogi stoi także żydowska łaźnia rytualna i *besmedrysz*, czyli dom nauki. Czy tego typu strategię przemilczenia wymuszał w jakiś sposób asymilatorski profil pisma? Raczej nie. W „Młodym Świecie” pojawiały się przecież opowiadania otwarcie podejmujące dylemat tożsamości żydowskiej (np. *Swoja i obca* Kartuskiej). Czy był to więc przejaw strachu uciekiniera obawiającego się Berezy Kartuskiej, który w Warszawie mieszkał bez meldunku i podpisywał się pseudonimem? W dużym stopniu zapewne tak. Wydaje się jednak, że przede wszystkim była to próba – niezbyt udana zresztą – przetłumaczenia samego siebie na obce, polskie realia. Dlatego nowelkom – w porównaniu np. z *Głosami w ciemności* – zabrakło charakterystycznej nuty autentyzmu, egzotyki i „ciemnej” nostalgii oraz przede wszystkim siły biorącej się z ukazania targających bohaterami religijnych konfliktów, wzniesienia się tych kilka centymetrów nad ziemię. Również tradycyjna narracja ujęta w ramy wspomnień z dzieciństwa nie dodała nowelom skrzydeł. Na tle innych powstających pod koniec lat 30. „w pełni dojrzałych” opowiadań, np. Cze-

31/ Ludwika droga do aktorstwa przypomina trudne początki kariery Ludwika Solkiego. Odnajdujemy, że w roku napisania noweli nakręcono film poświęcony temu wybitnemu aktorowi: *Geniusz sceny* (reż. Romuald Gantkowski). W 1938 Solski grał, reżyserował i dyktował w warszawskim Teatrze Narodowym.

chowicza, Konińskiego, Schulza, Gombrowicza, Iwaszkiewicza – te napisane przez Starka wypadają jeszcze dość „młodzieńczo”. Cóż, pojawiły się wszak w piśmie dla dzieci... Nie oczekujemy więc od nich za dużo, ale też ich nie lekceważmy. To, co w zestawieniu z twórczością literackiego Parnasu, jawi się jako słabość, w kontekście literatury młodzieżowej – apologii wcale nie wymaga.

Czy streszczone wyżej publikacje z „Młodego Świata” to literacki debiut pisarza? Wskażmy dwie wątpliwości. Po pierwsze, Pesach Stark mógł oczywiście wydrukować wcześniej jakieś swoje opowiadanie czy wiersz w piśmie nie objętym dotąd kwerendą. Po drugie – przypomnijmy – w polskich zasobach bibliotecznych brak pełnych zbiorów interesujących nas dzienników, tygodników i czasopism dla dzieci. Jednakowoż, choć nie mamy pewności – pewności całkowitej, absolutnej, stuprocentowej, jaką pragnęlibyśmy mieć – że opublikowana w kwietniu 1938 r. nowela *Dwie karuki* jest pisarskim debiutem Juliana Strykowski, to na podstawie zdobytych i zaprezentowanych wyżej informacji z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy zakładać, że tak właśnie jest.

## I z powrotem!

Wędrówka w górę rzeki, pod prąd rwącej dwudziestowiecznej historii – jakkolwiek długa i mozolna – nie jest samoistnym celem badawczej ekskursji. Dotarcie do „źródła” jest tak na prawdę dopiero początkiem literaturoznawczej lub, może ściślej, interpretacyjnej przygody: próby powiedzenia czegoś o pisarstwie autora *Głosów w ciemności* z nowej perspektywy. Z perspektywy dotąd nieznanych, a przez Strykowskiego dość często – przynajmniej w końcowym okresie życia – przywoływanych tekstów „młodzieńczych”.

Rozwijana tu z uporem akwaticzna metafora twórczości-rzeki obok ornamentacyjnej pełnić ma przede wszystkim funkcję perswazyjną: ma unaocznnić przyjęty przez nas postulat, że obszar (rzec można: dorzecze), po którym się poruszamy (czyli całokształt dorobku literackiego pisarza), jest pewną dającą się wyodrębnić dziedziną. Dziś zdroworoządkowe twierdzenie, że utwory napisane przez jednego osobnika podpisującego się np. jako Julian Strykowski, należy traktować łącznie, nie jest bowiem wcale powszechnie akceptowalnym aksjomatem, ale raczej hipotezą do udowodnienia<sup>32</sup>. Małgorzata Czermińska, rozważając zasadność badania takiego zbioru tekstów, pytała: „skąd w ogóle wiadomo, że trzeba (albo tylko można) teksty jednego autora rozpatrywać razem?”<sup>33</sup>. No właśnie, czy trzeba i czy można? Oczywiście dla badań np. typu psychologiczno-genetycznego czy tych opisujących meandry poetyckiej wyobraźni (przypomnijmy choćby wczesne prace Gastona Bachelarda) takie postawienie sprawy nie ma większego sensu. Jed-

<sup>32/</sup> Zob. np. M. Czermińska *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko. Warszawa 1996.

<sup>33/</sup> Tamże, s. 81.

ność grupie dzieł zapewnia stojący za nimi człowiek (jego jaźń, dusza, wyobraźnia) i to on jest w centrum zainteresowania. Pytanie o zasadność rozpatrywania korpusu tekstów jednego autora świta dopiero na strukturalistycznym horyzoncie. To tu staje się problematyczne. No bo czym – jeśli nie sygnującym je nazwiskiem twórcy lub gatunkowymi wymogami monografii – przekonująco (czytaj: naukowo) uzasadnić syntetyczne zestawienie tak diametralnie różnych utworów, jak np.: *Pożegnanie z Italią*, *Chiwu*, *Sodoma*, *Sen Azrila*, *Odpowiedź*, *Sarna*? Czermińska, manewrując między Scyllą psychologizmu a Harybdą ortodoksyjnego strukturalizmu, chwytą się metafory śladu i podążania nim: tekst jest śladem osoby<sup>34</sup>, a badacz tropicielem – powiada. „Z koncepcji śladu, z hipotezy autorstwa wynika konieczność, już nie tylko możliwość, ale konieczność właśnie – zajęcia się całością, wszystkimi wypowiedziami jednego autora”<sup>35</sup>. Metafora śladu (lub linii papilarnych) zakłada bowiem, że

trzeba szukać, dokąd ślady prowadzą i przechodząc od śladu do śladu, szukać kierunku na bezdrożach. Porównując wiele różnych wypowiedzi tego samego autora dostrzegamy, że oświetlają się one wzajemnie i pozwalają zauważyć to, co było niewidoczne w każdym tekście z osobna.<sup>36</sup>

Zatoczywszy strukturalno-semiotyczne koło, wracamy do ujęć od zawsze w literaturoznawstwie praktykowanych<sup>37</sup>. Zmierzymy się z tą staro-nową problematyką. Starą, gdyż – zasadniczo – nie będziemy tak naprawdę rozprawiać o czymś diametralnie innym niż np. Irena Sławińska, gdy pisała o jednym motywie antycznym (i jego artystycznych funkcjach) w poezji autora *Vade-mecum*. Nową, gdyż kwestia relacji międzytekstowych od momentu opublikowania przez uczoną artykułu o bruku rzymskim u Norwida niezwykle się skomplikowała, między innymi terminologicznie<sup>38</sup>.

Jak nazwać ten interesujący nas tu typ związków między tekstami jednego autora<sup>39</sup>? Z jednej strony, dokładne rozeznanie się w pojęciach ukutych przez bada-

<sup>34/</sup> Czermińska przywołuje tu pionierską rozprawę W. Panasa z 1983 r.: *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, w: *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Martuszczyńska, J. Sławiński, Wrocław 1983.

<sup>35/</sup> Czermińska *Hipoteza...*, s. 84.

<sup>36/</sup> Tamże, s. 84.

<sup>37/</sup> Przypomnijmy za Z. Mitosek (*Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 324), że w starożytności słowo „czytać” znaczyło między innymi „rozpoznawać ślady”.

<sup>38/</sup> Tekst I. Sławińskiej napisany został w 1956 r. Dekadę później J. Kristeva pisze artykuł-manifest badań intertekstualnych *Le mot, le dialogue et le roman* (który następnie wejdzie do jej książki *Séméiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969). I od tego momentu rozpoczyna się „terminologiczna eksplozja”.

<sup>39/</sup> Którego W.C. Booth (*Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago 1979, s. 268-272) nazywa – z braku lepszej nazwy – autorem-w-toku (*career-author*), w odróżnieniu od pisarza (*writer*), ja mówiącego (*dramatized author*), autora

czy intertekstualności oraz próba uzgodnienia ich niekongruencji wymagałyby odrębnego studium. Z drugiej, całkowite odcięcie się od nazewniczych nowinek byłoby niezbyt rozsądne (i uczciwe), przypominałoby wyważanie przymkniętych drzwi oraz wiązałyby się z koniecznością zaproponowania własnego terminu lub powrotu do odpowiednio zaadaptowanych ujęć tradycyjnych, np. do kategorii motywu wędrownego (toposu), obrazu, archetypu<sup>40</sup>.

Chodziłoby zatem o wyszukanie nadrzędnego terminu dla wielu szczegółowych interakcji zachodzących między tekstami jednego autora, od brzmieniowej aluzji i autocytatu poczynawszy, a na powracających postaciach i układach fabularnych skończywszy. Spośród funkcjonujących w literaturoznawstwie określeń: autotekstualność, intertekstualność autarkiczna, intertekstualność ograniczona, intertekstualność wewnętrzna<sup>41</sup>, intertekstualność<sup>42</sup>, intratekstualność<sup>43</sup>, au-

ukrytego (*implied author*), którego moglibyśmy również określić – pożyczając termin od J. Sławińskiego – jako hipotetyczny podmiot czynności twórczych; i od publicznego wizerunku (*public character*)”. Autor-w-toku to „stały ośrodek twórczy wyłaniający się z ciągu autorów ukrytych” [*the sustained creative center implied by a sequence of implied authors*] (s. 270).

- 40/ Kłopot polega jednak na tym, że wszystkie one odnoszą się do warstwy świata przedstawionego i z tego powodu nie mogłyby pełnić roli pojęcia nadrzędnego. Poza tym, ich użycie odsyłałoby bezwiednie w niepożądanym kierunku: bądź w stronę badania źródeł i wpływów, bądź ku samoistnym strukturom tekstowym czy ku psychice twórcy.
- 41/ L. Dällenbach (*Intertexte et autotexte*, „Poétique” 1976 nr 27, s. 282-283) używa terminu *autotekstualność* oraz jego synonimu *intertekstualność autarkiczna*. Odnoszą się one jednak wyłącznie do relacji wewnątrz pojedynczego tekstu. Dällenbach wykorzystuje dwa podziały, których wcześniej dokonał J. Ricardou. Pierwszy na *intertekstualność ogólną* – która dotyczy relacji między tekstami różnych autorów, i *intertekstualność ograniczoną* – relacje między tekstami tego samego autora (J. Ricardou, „*Claude Simon*”, *textuellement*, w: *Claude Simon. Analyse, théorie. Colloque de Cerisy*, red. J. Ricardou, Paris 1975, s. 17 nn). I drugi na *intertekstualność zewnętrzną* – związki między różnymi tekstami, i *wewnętrzną* – relacje tekstu względem siebie samego (J. Ricardou *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris 1971, s. 162-167). Po nałożeniu ich na siebie Dällenbach otrzymuje układ potrójny: *intertekstualność ogólna* [générale], *ograniczona* [restreinte] i *autarkiczna* [autarcique]. *Autotekstualność* byłaby więc częściową lub całościową „reduplikacją wewnętrzną” (podkreślm: wewnętrzną!) na poziomie językowym (tu np. mieściłoby się zjawisko autocytatu) lub na poziomie świata przedstawionego – tu np. takie zjawiska jak teatr w teatrze, dzieło w dziele itp. (Zob. też L. Dällenbach *Reflexivity and Reading*, przeł. A. Tomarken, „*New Literary History*” 1980 nr 3).
- 42/ „Intekstualność” ma szerszy zakres niż interesujące nas zjawisko: „intekst” to każdy tekst w tekście. Zob. P. Torop *Zagadnienie intekstu*, przeł. T. Bogdanowicz, „*Pamiętnik Literacki*” 1991 z. 2.
- 43/ Zob. G. Genette *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris 1992, s. 284. Dla Genette’a „intratekstualność” to szczególna odmiana międzytekstowych relacji,

toparafraza<sup>44</sup> – na potrzeby niniejszego szkicu wybieramy termin pojawiający się w przypisie rozprawy Michała Głowińskiego: „autointertekstualność”<sup>45</sup>. Wskazywałby on – w naszym ujęciu – na relacje między tekstami jednego autora – zarówno te ostentacyjnie jawne, jak i te pieczołowicie skryte; relacje zamierzone, takie które wprowadzają między utwory element gry, zróżnicowania. I nie chodziłoby tu wcale o uchwycenie często nieistotnej i niemożliwej do zrekonstruowania intencji autorskiej, lecz raczej o dotarcie do intencji tekstu<sup>46</sup>, przede wszystkim o zidentyfikowanie wewnątrztekstowych sygnałów, śladów współzależności. Michael Riffaterre wskazywał na agramatyzmy, konstrukcje sylleptyczne, aluzje brzmieniowe, na semantyczne braki domagające się wypełnienia – jako na obiektywne, tekstowe (strukturalne) wykładniki relacji intertekstualnych. Ich uwzględnienie jest obligatoryjne, a ich przeoczenie prowadzi ku niezrozumieniu. Do dostrzeżenia owych znaków niepotrzebna jest zaś wcale erudycja czy poetyckie wyczucie, lecz wystarcza lingwistyczna kompetencja. Są to bowiem sygnały natury gramatycznej i leksykalnej<sup>47</sup>. Ryszard Nycz nazywa ten typ – „in-

w których teksty podpisane tym samym nazwiskiem lub pseudonimem odbijają się wzajemnie, jak to ma miejsce np. w różnego typu kontynuacjach narracyjnych czy dalszych ciągach powieści, sagach rodzinnych. Jako przykłady tego wewnątrzautorskiego przekraczania immanencji tekstu Genette wymienia cykle W. Scotta czy F. Coopera, sagi pióra J. Galsworthy’ego lub przedsięwzięcia obliczone na znacznie większą skalę, jak choćby *Komedie ludzką* H. Balzaka. M. Pfister z kolei odnosi „intratekstualność” do koncepcji dialogowości M. Bachtina, a więc do wielogłosowości, polifoniczności w obrębie poszczególnego dzieła (*Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „*Pamiętnik Literacki*” 1991 z. 4, s. 186). M. Riffaterre również ogranicza „intratekstualność” do relacji w łonie tekstu (*Syllepsis*. „*Critical Inquiry*” 1980 nr 4). Podobnie – choć jeszcze trochę inaczej – traktuje to pojęcie M. Dąbrowski: jako przejaw postmodernistycznej autorskiej gry z własnym pojedynczym tekstem (*Postmodernizm: myśl i tekst*, Kraków 2000, s. 113-121).

- 44/ Zob. I. Iwasiów *Autoparafraza jako sygnatura*, w: *Ja, autor...*, s. 163. *Autoparafraza* często bywa zbyt szeroka zakresowo i dlatego niemal zawsze wymaga wyostrzenia. Z czego Iwasiów zdaje sobie sprawę, pisząc, że w przyjętym przez nią rozumieniu nie zawsze musi to być „(auto)parafraza spełniająca warunki definicji słownikowej” (tamże). Jednak metaforyzowanie parafrazy, nazywanie parafrazą czegoś, co nią nie jest, nie ma większego sensu.
- 45/ M. Głowiński *O intertekstualności*, w tegoż: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 10.
- 46/ Zob. U. Eco *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996, zwłaszcza s. 27, 63-67.
- 47/ Zob. M. Riffaterre *Intertextuality vs. Hipertextuality*, „*New Literary History*” 1994 nr 25, s. 785. Riffaterre przekonująco analizuje tu rolę intertekstu w postaci jednej głoski: w słowach *Dafne* i *Delfica* z wiersza Gerarda de Nerval zamiast poprawnego i oczekiwanego zapisu przez *ph* pojawia się bowiem *f*. Ten agramatyzm domaga się wyjaśnienia i w interpretacji badacza takowe znajduje. Zob. też tegoż: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Faliccy, „*Pamiętnik Literacki*” 1988 z. 1.

tertekstualnością właściwą<sup>48</sup>. Czasami jednak takich jawnych sygnałów brak, ale pojawiają się inne, mniej wyraźne. Nycz postuluje więc uwzględnienie także sfery granicznej – „intertekstualności wtórnej”, „fakultatywnej”, „narzuconej”, czyli nieposiadającej „określonych wykładników tekstowych, lecz niekiedy wywierające[j] nie mniejszy wpływ na wyczytywane znaczenia utworu – jak w przypadku alegorezy, pewnych interpretacji figuralnych (w sensie Auerbachowskim) czy aplikacyjnych (w terminologii Cullera)”<sup>49</sup>. My też podobnie szeroko rozumiemy tu zjawisko „autointertekstualności”. W przypadku korpusu tekstów jednego autora interpretant, czyli znak, tekst, kontekst pozwalający zrozumieć funkcję intertekstu bywa „rekonstruowalny” dopiero na przestrzeni wielu dzieł, a czasem dopiero w przestrzeni autobiograficznej – używając poręcznego terminu Philippe’a Lejeune’a. Poszczególne teksty są więc samowystarczalne, „gramatyczne”, lecz potraktowane jako całość ujawniają zarówno pewne braki, jak i sieci niedostrzeganych wcześniej powiązań (np. brzmieniowych). Takie ujęcie lokowałoby się więc gdzieś pomiędzy semiotyką intertekstualną a intertekstualną hermeneutyką. Zofia Mitosek pisała:

Analiza intertekstualna zbliża się w wielu wypadkach do hermeneutyki; zrozumienie funkcji intertekstu wymaga przywołania całego łańcucha skojarzeń tekstowo-językowych oraz kulturowo-biograficznych, w których interpretant nie zawsze daje się odróżnić od intertekstu, a o rezultacie badania często decyduje wiedza badającego.<sup>50</sup>

„Autointertekstualność” w przyjętym tu rozumieniu byłaby więc oczywiście odmianą „intertekstualności” i z drugiej strony kategorią nadrzędną w stosunku do „autotekstualności” (albo „intertekstualności wewnętrznej”, czyli wewnątrztekstowej, tak jak ją rozumieją np. Jean Ricardou lub Kazimierz Bartoszyński<sup>51</sup>). Proponowane pojęcie jest też na tyle ogólne, że mogłoby objąć zjawiska bardziej szczegółowe (z intertekstualnością nie zawsze kojarzone), takie jak – odpowiednio zaadaptowane do naszych potrzeb – np. autocytaty struktur<sup>52</sup> (w tym autocytaty person<sup>53</sup>), autoserie tematyczne<sup>54</sup> czy postacie wynajęte<sup>55</sup> – samemu sobie.

48/ R. Nycz *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 64.

49/ Tamże, s. 64.

50/ Z. Mitosek *Intertekstualność*, w: *Teorie badań literackich*, Warszawa 1995, s. 338.

51/ Zob. K. Bartoszyński *Postmodernizm a „sprawa polska” – przypadek „Miazgi”*, „Teksty Drugie” 1993 nr 1.

52/ Zob. D. Danek *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*, w: *O polemice literackiej w powieści*, Warszawa 1972.

53/ Zob. K. Uniłowski *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1991 z. 2.

54/ Zob. J. Abramowska *Serie tematyczne*, w: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.

55/ Zob. Th. Ziolkowski *Figures on Loan. The Boundaries of Literature and Life*, w: *Varieties of Literary Thematics*, Princeton 1983.

Strykowski określał swą twórczość mianem realizmu mistycznego, czyli takiego, który unosi się kilka centymetrów nad ziemią. Ów „efekt lewitacji” – tak go pokrótce nazwijmy – brał się głównie z poruszanej w opowieściach tematyki, zaś „efekt realności” (użyjmy tym razem znanego sformułowania Rolanda Barthes’a) wynikał oczywiście z ukształtowania narracji. Upraszczając, można by powiedzieć, że pod względem techniki proza Strykowskiego podobna jest do *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej, a biegunowo odległa od praktyk jawnie intertekstualnych, takich jak np. *Ulysses* Jamesa Joyce’a. Lecz przezroczystość takiego pisarstwa jest, jak to pokazuje np. Janusz Sławiński<sup>56</sup>, rezultatem szczególnych zabiegów stylizatorskich, a nie ich braku.

U Strykowskiego oczywiście też dochodzi do cytowania i posługiwania się fragmentami utworów literackich, modlitw czy opowieści chasydzkich, szczególnie ważny i częsty jest „hipotekst” Szekspirowski<sup>57</sup>, a także romantyczny. Najwyraźniejszy zaś kulturowy system odniesienia to oczywiście judaizm z jego toposami miasteczka, Księgi, Prawa i klótni z Bogiem<sup>58</sup>.

W niniejszym szkicu interesuje nas jednak działanie „siły dośrodkowej”, która sprawia, że po lekturze opowieści Strykowskiego mamy wrażenie ich komplementarności, a przynajmniej jakiegoś ząbienia się. I nie chodzi tu bynajmniej wyłącznie o dość oczywiste nawiązania i kontynuacje w ramach pewnego cyklu (*Głosy w ciemności* i *Echo*) czy w ramach tomu opowiadań, np. w *Imieniu własnym*. Chodzi o zjawisko znacznie szersze, obejmujące teksty z różnych okresów i z różnych konwencji. Impulsem zaś popychającym do tego typu odczytań są odkryte przedwojenne nowele autora *Snu Azrila*. Rozważmy pokrótce dwa symptomatyczne przypadki: „casus Tiutiu” i „casus skrachowanego przedstawienia”.

Epizod opowiedziany w *Dwóch kawkach* tematycznie łączy się z *Głosami w ciemności*. Nie wszedł jednak do tej powieści. Czy znalazłby się w kolejnych woluminach planowanej początkowo na dziesięć tomów sagi?<sup>59</sup> A może jednak tam się

56/ Zob. J. Sławiński *Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej*, w: *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998.

57/ Zwracał nań uwagę np. B. Owczarek („Heinz” Juliana Strykowskiego, czyli o poszukiwaniu, w: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje*, red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Warszawa 1974). G. Borkowska pytała: „Dlaczego Szekspir? Dlaczego Hamlet? Dlaczego teatr? I odpowiadała: „Sądzę, że na wybór konwencji teatralnych skazuje pisarza nie tyle lęk przed odsłonięciem niepożądanych w danej chwili elementów biografii, i nawet nie sam homoseksualizm, ale powiązana z orientacją homoerotyczną niezdolność do autoidentyfikacji” (*To samo, ale inaczej. Warianty biograficzne w prozie Juliana Strykowskiego*, w: *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Warszawa 2000, s. 195, 208).

58/ Zob. W. Panas *Topika judajska*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Warszawa 1996.

59/ „Przyznam się, że mój pierwotny plan przewidywał, że Aronek zda maturę, skończy studia uniwersyteckie i po latach zginie w powstaniu warszawskiego getta. [...] Plan



znalazł?! Dekalogii – jak wiemy – ostatecznie Strykowski nie napisał. Ale powstała przecież dylogia. W dopowiedzianej po 42 latach kolejnej części *Głosów w ciemności* (1946) – w *Echu* (1988) – już na drugiej stronie natkniemy się na ptasi motyw, który rozwinie się następnie w cały ptasi wątek. Wprawdzie koguci... Nie rezygnujemy wszak z tej jakże odległej – wydawałoby się na pierwszy rzut oka – analogii nazbyt szybko i nazbyt łatwo. Co ma kawka do koguta? – zapytajmy jednak bez zwłoki i bez ogródek. Po pierwsze to, że ukochany przez Aronka biały kurczak nazywał się tak samo jak szara kawka – Tiutiu. Po drugie to, że mieszkał w ciemnej szafce spiżarki jak „starsza o 50 lat” kawka, po trzecie to, że koguty – jak kawki – też przez pewien czas były dwa. A po czwarte to, że los i jednego, i drugiej związany był jakoś z „księżym sadem”.

Strykowski wielokrotnie powtarzał, że nie umie zmyślać, że niemal wszystko, co napisał, wypływa z autentycznych doświadczeń, a z drugiej strony dodawał, iż nawet „najbardziej autobiograficzne elementy muszą w sztuce zostać przetworzone. Że zmartwychwstają jako fikcja”<sup>60</sup>. Przyjrzyjmy się bliżej owym rezurekcjom rzeczywistości w tekstach.

Pisarz, nieustannie czerpiąc ze źródeł pamięci, niejako skazany jest na powracanie do tych samych schematów, powielanie ich w różnych sytuacjach fabularnych. Wydaje się, że kawka z naszej noweli (1938) stoi właśnie u początku pewnej serii, pewnego łańcucha „fikcjonalizacji”, którego kolejnymi ogniwami byłyby: kos z *Leśnego spaceru* (1975), kogut z *Echa* (1988) i tytułowa sarna z przedostatniego napisanego przez Juliana Strykowskiego opowiadania (1992). Obserwujemy tu stopniowe odchodzenie od generującego obraz doświadczenia<sup>61</sup>, jego artystyczne wykorzystywanie i przetwarzanie – jego stopniowe zmartwychwstawanie w fikcji, w przemienionej postaci oczywiście. Początkowo dochodzi tylko do lekkiego wahnięcia: miejsce niewielkiej szarej kawki zajmuje mały czarny kos<sup>62</sup>, później pojawia się biały kogut, a na końcu, mająca już niewiele wspólnego z poprzednikami, sarna<sup>63</sup>. Tym, co usprawiedliwia powyższe zestawienie i łączy cztery przywołane tu zwierzęta – a są to w zasadzie wszyscy liczący się przedstawiciele fauny

przewidywał dziesięć tomów” – wyznawał Strykowski (*Ocalony na Wschodzie*, s. 245). W wydrukowanej w „Młodym Świecie” noweli narrator-bohater chodzi już do szkoły, podczas gdy w *Głosach w ciemności* dopiero się do niej wybiera.

60/ *Imię własne pisarza. Rozmowa z Julianem Strykowskim*, w: K. Nastulanka *Sami o sobie...*, s. 31. (Wywiad z 1962 r.) Za komentarz do tej wypowiedzi niech wystarczy nam w tym miejscu przywołanie znanego obrazu R. Magritte’a, który przedstawia fajkę, a zatytułowany jest: *La trahison des images – Ceci n’est pas une pipe*.

61/ O tym, że kawka Tiutiu nie była wytworem wyobraźni, ale ptakiem „z piór i kości”, zaświadcza pisarz w *Ocalonym na Wschodzie* (s. 34).

62/ Oba ptaki należą do tego samego rzędu: wróblowe.

63/ Tu należy zwrócić uwagę, że w *Sarnie* obok bohaterki tytułowej pojawia się również kogut.

w twórczości Strykowskiego – jest funkcja, jaką pełnią w fabule opowieści<sup>64</sup>. Funkcja, nazwijmy ją tak, bycia-ukochanym-towarzyszem-dziecięcego-bohatera, bycia namiastką innej, nieosiągalnej miłości, ucieleśnieniem marzeń o lepszym świecie, lecz jednocześnie synonimem niespełnienia, niepełności i niepewności istnienia. Nie bez znaczenia wydaje się także w tym procesie tracenia i zachowywania ciągłości pomiędzy następującymi po sobie obrazami – kwestia brzmienia. Zauważmy, że nasz szereg układa się w aliteracyjny ciąg: kawka, kos, kogut, poza którym znajduje się tylko, niemal całkowicie już wyemancypowany, jego ostatni członek – sarna<sup>65</sup>. Owa inicjalna współdźwięczność<sup>66</sup> jest elementem pośredniczącym między poszczególnymi etapami wyzwania się wyobraźni twórczej z autobiograficznego kontekstu.

Byłby to przykład wewnątrzautorskiego motywu wędrownego (postaci samemu sobie pożyczanej), który w trakcie swej peregrynacji podlega bardzo daleko idącym przekształceniom. Następuje tu ruch od faktu ku fikcji. Transformacji poddane zostają wszak tylko cechy zewnętrzne bohatera. Jego funkcjonalna tożsamość nie zostaje zakwestionowana. Zmieniają się kształty, lecz niezmienna pozostaje relacja i to ona jest ostoją, matecznikiem prawdziwości w literackim świecie. Obserwując kolejne stadia przekształcania pierwotnego obrazu, dostrzegamy, że jego efektem jest kondensacja znaczeń<sup>67</sup>, metaforyzacja i semantyczna opalizacja<sup>68</sup>.

W twórczości autora *Głosów* silniej widoczna jest jednak strategia odwrotna, zmierzająca nie ku metaforyzacji – jak w przypadku kawki Tiutiu w koguta czy sarnę przemienioną – lecz raczej ku biografizacji fikcji, ku odsłanianiu wcześniej zapisanego, ale jakoś zamaskowanego w opowieści wydarzenia. Najwyrazistszym – lecz oczywiście nie jedynym – jej przykładem jest ewolucja wątku homoerotycz-

64/ „Nie należy porównywać składników tekstu, ale ich funkcje” – powiada np. M. Riffaterre (*Podjęcie formalne w badaniach historycznoliterackich*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, T. IV, Cz. 2, Kraków 1996, s. 301), odwołując się do koncepcji W. Proppa, którą w wielkim uproszczeniu można by zaprezentować następująco: nieważne jak w bajce magicznej wygląda i zachowuje się dajmy na to wróg bohatera: może to być ziejący ogniem smok, mieszkająca w domku na kurzej nóżce starucha z czarnym kotem na ramieniu czy diabeł-elegant, ale jego zadanie jest jedno, jego funkcją jest szkodenie (w ściśle określonym momencie fabuły) bajkowemu protagoniście.

65/ Niemal, gdyż i tu uwidacznia się dźwiękowa paralela: asonans, i również – identyczny rozkład spółgłosek: kawka – sarna (xaxxa – xaxxa).

66/ Można by tu mówić o śladzie intertekstu. Śladzie nikłym, dostrzegalnym dopiero w przestrzeni autobiograficznej.

67/ O pojęciu kondensacji w badaniach literackich zob. N. Frye *Words with Power. Being a Second Study of „The Bible and Literature”*, San Diego 1990, s. 148-149. Por. też S. Freud *Praca marzenia sennego*, w: *Objaśnianie marzeń sennych*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1996.

68/ Por. I. Piekarski *Szatan, Bóg i Mesjasz. O „Sarnie” Juliana Strykowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 2003 z. 4.



nego: od założenia maski (*Dramat w piwnicy*), przez jej zsunięcie (*Syriusz*) aż do ostentacyjnego zerwania (*Milczenie*). O emocjonalnej relacji między Ludwikiem a narratorem w *Dramacie w piwnicy* (1938) – informuje jedna mglista, aluzyjna fraza: „dzwonek stracił serce”, która rangi interpretacyjnego sygnału nabiera dopiero przez powtórzenie i umieszczenie w finale opowiadania. W podejmującym „przedwojenny” wątek rozmowy przyjaciół-wrogów *Syriusza* (1971) pada już jednoznaczne – choć wypowiedziane jakby mimochodem – zdanie: „Ja ciebie kochałem”. A z kolei *Milczenie* (1993) to całe literackie studium owego „splątania uczuć” (jak je nazwie narrator), czyli relacji z nienawidzonym i kochanym jednocześnie mężczyzną.

Nie znaczy to jednak, że ostatecznym celem „autointertekstualnych” dociekań jest ustalenie „prawdziwej” wersji zdarzeń przez wyeliminowanie czy oczyszczenie wcześniejszych zmetaforyzowanych wariantów. Lektura *całociała*, dostarczając tła porównawczego, chroni więc przed pułapką prostego biografizmu: blokuje możliwość takich odczytów autobiograficznych, które nie uwzględniałyby współczynnika fikcyjności. W *Milczeniu* prawdziwe nie muszą być (i nie są) szczegóły, np. wzmianka o publikacji w „Chwili” – wielce prawdopodobnej skądinąd. Prawdziwa musi być opisana relacja.

Dwa ostatnie opowiadania zbliża dodatkowo brzmienie imion bohaterów. W *Syriuszu* przyjacielem narratora z lat młodości jest Jakub Stein, który obecnie w Ameryce nazywa się Jack Stone. W *Milczeniu* przyjaciel to Jakub Wald, który po wyjeździe do Palestyny zmienia imię i nazwisko na Jakow Jaari. Nowe imiona i nazwiska w nowych ojczyznach utworzone zostają na tej samej zasadzie: translacji. Z niemiecko-żydowskiego *Stein* powstaje angielskie *Stone* (kamień), podobnie niemieckie *Wald* (las) przeistacza się w hebrajskie *Jaari* (*jaar* = las).

Zauważmy już teraz tytułem podsumowania, choć będzie to na razie stwierdzenie na wyrost – gdyż jego przekonujące uzasadnienie wymagałoby sądnego studium – że w twórczości Strykowskiego niebagatelną rolę (istotną na wielu poziomach organizacji tekstu) odgrywa antroponimia i homojofonia. Matka biblijnego Lota, Ninsun, z *Sodomy*, w której sumeryjskim imieniu pobrzmiwia hebrajskie *nin*, czyli syn, potomek – robi wszystko (mianowicie, zmusi wnuczkę do kazirodztwa), by ród Lota trwał. Nie bez powodu też uosabiający w tym dramacie los narodu żydowskiego chłopiec-anioł nazywa się Jidlaf (Jid znaczy przecież w jidysz Żyd). Piękny, wysoki, błękitnooki blondyn Marian z *Milczenia* poznany zostaje w restauracji Dorfmana, zaś Maryna Dorfmanówna z *Wielkiego strachu* jest piękną, wysoką blondynką. Inna bohaterka z *Wielkiego strachu*, Rachela Marcus, to wujeczna siostra Artura, tak jak Hinda... Marcus z *Głosów w ciemności* to bardzo bliska kuzynka... Aronka. Historia Lilli Perle z *Syriusza* odbija się w opowieści Lilki z *Heinza*. Przykłady takich związków można by mnożyć.

Gdy spróbujemy objąć spojrzeniem całokształt dzieła autora *Głosów*, zauważymy, że biografie oraz imiona bohaterów wirują, cechy i sylwety postaci częściowo nakładają się i przeświecają przez siebie. Ukochana, której bohater czyta miłosne wiersze w sierpniową noc nad rzeką, raz jest komunistką (*Syriusz*), raz syjonistką

(*Ajeleth*). Uczony i nieporadny dr Stefan Thiel z *Czarnej róży* jest trockistą, a „nienamienowany profesor wszech nauk” nieśmiały Ozjasz Till z *Milczenia* nauczycielem z żydowskiego gimnazjum. Rzeczywiste wydarzenia, postaci, przestrzenie swobodnie dopasowywane są przez autora do potrzeb danej fabuły. Strykowski gra ze swoją biografią. Buduje atmosferę szczerości, prawdziwości przez ciągłe biograficzne odwołania i aluzje, lecz równocześnie mnoży warianty życiorysu, podważając możliwe utożsamienia: raz brat jest kochany, raz nienawidzony. Raz Rachela wyjeżdża do Palestyny, raz zostaje. Poza tym nie mamy wcale pewności, że to ta sama Rachela... Pasujące do siebie elementy z poszczególnych opowieści nie układają się w „prywatny epos Pesacha Starka ze Stryja”. Pozostają „fragmentami wielkiej spowiedzi”.

Od razu pojawia się też wątpliwość: być może to, co bierzemy tu za rodzaj gry z odbiorcą (i sobą samym), jest tylko pewną (może nawet niepożądaną) komplikacją wynikającą z długofalowego i konsekwentnego stosowania „metody biograficznej”. Związki między utworami jawiłyby się wtedy jako produkty uboczne wyobraźni karmiącej się niemal wyłącznie przeżyciem i konkretem, jako zemsta palimpsestu.

Powstaje jednak pytanie: po co nazywać w takim razie koguta zupełnie niepasującym doń imieniem Tiutiu? Po co nadawać postaciom pełniącym te same funkcje identyczne imiona lub imiona jakoś ekwiwalentne? Czy odwołanie się do freudowskiej kategorii podświadomości w czymkolwiek nam pomoże? Wydaje się raczej, że autor *Głosów w ciemności* celowo, świadomie buduje sieć powiązań obrazowo-brzmieniowych. Z uporem trwa przy pewnych postaciach, imionach, dźwiękach... Jego celem jest przecież ocalić od zapomnienia: postawić nagrobek zniszczonemu światu i zamordowanemu narodowi. Wpisać siebie i bliskich w Księgę. Wpisać dokładnie, bez błędów; lub jakoś zaszyfrować.

Strykowski w wywiadzie powiedział kiedyś: „Słowo. Słowo jest to wielka rzecz. Emanacja ducha człowieka”. I dodał:

Literatura jest wieczna. To jedyna prawda. Proza, poezja. Wieczna, jak słowo jest wieczne, jak człowiek jest wieczny. Bo jest z całą pewnością wieczność, wieczność jest [...]. Jeśli tak, to pewnie jest i jakiś Bóg. Może on jest wiecznością?<sup>69</sup>

Ireneusz Kania zauważał, że: „absolutyzacja tekstu to wręcz rodzaj kryptoreligii, bardzo charakterystycznej dla wielu żydowskich intelektualistów, formalnie [...] niewierzących”<sup>70</sup>. Również z postawy twórczej Juliana Strykowskiego – żydowskiego intelektualisty, formalnie przecież niewierzącego – przebija właśnie ta wiara w rekreacyjną moc słowa, w literaturę – która przywraca pamięć oraz zatrzymuje istnienie.

69/ *Odejścia. Z Julianem Strykowskim rozmawia Teresa Krzemień*, „Kultura” 1981 nr 30, s. 6.

70/ I. Kania *Jabes, czyli o składaniu rozsypanego Tekstu*, w: E. Jabes *Powrót do Księgi*, przeł. A. Wodnicki, Kraków 2005, s. 124.

## Abstrakt

**Ireneusz PIEKARSKI**

**The John Paul II Catholic University of Lublin**

**Before the 'Voices in the Dark' reverberated. Or, on relations between texts by a single author. Or, to and fro**

A two-part essay, split into a bibliographical and an interpretative section. The first section determines the date Julian Strykowski made his literary debut, basing upon the search query and the writer's utterances, and discusses some of his hitherto-unknown stories dating back to the pre-war period. Part two is a quest for terminology and methodology proving adequate to the autobiographical and monolithic nature of Strykowski's output. It attempts at grasping the interrelations between individual works by the author of *Głosy w ciemności* ['Voices in the Dark'] and outlining a comprehensive self-intertextual perspective.

## Michał KACZMAREK

### Narratologia pamięci. *Casus* Stanisława Vincenza<sup>1</sup>

Podmiot pamięci oraz jego pamięciowe strategie narracyjne to dwa podstawowe zagadnienia narratologii pamięci, która stanowi jeden z wymiarów wieloaspektowej mnemologii wpisanej w cykl Vincenza. Mówiąc o podmiocie pamięci i jego wielopostaciowości w odniesieniu do dzieła *Na wysokiej połoninie* oraz jego autora dostrzec można znaczną złożoność problemu. Z jednej strony należałoby wyodrębnić ten podmiot pamięci, jakim jest sam Vincenz jako autor, człowiek dysponujący własną autentyczną pamięcią i sytuujący się poza tekstem. Z drugiej strony mamy do czynienia z wewnątrztekstowym podmiotem pamięci, a dokładniej z wielością podmiotów (postaci jednostkowych i zbiorowych) obdarzonych własnymi pamięciami, w jakie wyposażył je autor w procesie kreacji literackiej<sup>2</sup>. Podmioty te umiejscowione są na różnych poziomach struktury dzieła i wchodzi między sobą w złożone relacje i związki.

---

<sup>1/</sup> Szkic stanowi jedną z części projektu zatytułowanego *Mnemologia Vincenza* poświęconego zróżnicowanym aspektom kategorii pamięci w cyklu *Na wysokiej połoninie*. Ogólny zarys i główne zagadnienia mnemologii Vincenza zaprezentowano w osobnym artykule – *Mnemologia według Vincenza. Z problemów wiedzy o pamięci i/w literaturze (rekonesans)*, „Kwartalnik Opolski” 2006 nr 1, s. 43-56. Mnemologia Vincenza, oprócz narratologii pamięci, obejmuje między innymi kwestie genologii pamięci (szkic w druku: *Genologia pamięci: od wspomnienia prostego do wspomnienia literackiego [z problemów mnemologii Vincenza]*, „Literatura Ludowa” 2006), retoryki pamięci, pamięci postaci oraz pamięci jako kategorii filozoficznej, które przedstawione są lub będą w odrębnych szkicach (w fazie realizacji).

<sup>2/</sup> Są one zatem „literackimi reprezentacjami pamięci”. Zob. M. Rembowska-Pluciennik *Nieznosna powaga bytu. O reprezentacjach pamięci i świadomości w cyklu podolskim Włodzimierza Odojewskiego*, w: tejże *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Universitas, Kraków 2004, s. 155-239.

Potrzeba przybliżenia charakteru i funkcji podmiotu pamięci utożsamionego z zewnętrznym wobec tekstu autorem nie ma na celu zbadania psychologicznych właściwości pamięci Vincenza. Istnieje co prawda szereg faktów, na podstawie których można by wywnioskować, iż jego autentyczna pamięć należała do nieprzeciętnych<sup>3</sup>. Nie to jest jednak dla nas najistotniejsze. Rzeczywista pamięć Vincenza interesuje nas przede wszystkim ze względu na jej przedmiot. Pamięć autora, gromadząca fakty i doświadczenia biograficzne, treści z różnorodnych sfer wiedzy i życia znajduje wyraz i przełożenie w jego twórczości. Pamięć tę można by określić niemal „encyklopedyczną”<sup>4</sup> w sensie jej wszechstronności i bogactwa. Vincenz wykorzystywał ją w całej okazałości w swoim pisarstwie, ale i w umiłowanych przez siebie rzeczywistych dialogach i rozmowach z ludźmi. Wydaje się, że najcenniejszy „pałac pamięci” pisarza (jak powiedziałby św. Augustyn) wypełniony był doświadczeniami związanymi z Huculszczyzną, wyniesionymi z dzieciństwa i młodości, trwale zapamiętanymi, powtarzаныmi, ale i reinterpretowanymi. Drugi „skarbiec” tej pamięci zawierał erudycyjną wiedzę zdobytą w czasie wszechstronnych studiów, uzupełnianych w okresie emigracyjnym. O ile doświadczenia wcześniejsze mienia się blaskiem i bogactwem przede wszystkim w wystawionym Huculszczyźnie literackim i „trwałym pomniku”<sup>5</sup>, o tyle erudycyjne skarby wiedzy zawarte zostały w twórczości eseistycznej i wspomnieniowej Vincenza.

Podczas lektury *Na wysokiej połoninie* czytelnikowi wydaje się, że to właśnie pamięć doświadczeń pochodzących z dzieciństwa i młodości na Huculszczyźnie najbardziej wpłynęła na kształt i treść dzieła życia Vincenza, co potwierdza także pogląd (zarówno Gandhiego, jak i samego Vincenza) o nadrzędnej roli dzieciństwa w kształtowaniu człowieka<sup>6</sup>. Cała literacka wizja Wierchowy Hucul-

3/ Sugestie takie nasuwają się po lekturze jego erudycyjnej eseistyki, na podstawie faktów pamięciowej znajomości tekstów literackich (zob. B. Mamoń *Stanisław Vincenz – pisarz ładu i nadziei*, cz. 2, „Tygodnik Powszechny” 1982 nr 44, s. 4; A. Ziemilski *Saga o Stanisławie Vincenzie*, „Wierchy” 1979, s. 44), w oparciu o wypowiedzi jego najbliższych i znajomych na temat jego zdolności, cech charakteru i osobowości. O „wybornej pamięci” Vincenza wspominał Peter Marbach (*Dialog Stanisława Vincenza. Kalejdoskop wspomnień i obrazów*, przeł. J. i J. Bukowsky, w: *Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza (1888-1971)*, red. J.A. Choroszy, J. Kolbuszewski, Leopoldinum, Wrocław 1992, s. 41). Także żona pisarza nieraz podkreślała zalety pamięci męża w przytaczaniu faktów i zdarzeń oraz swobodę cytowania tekstów z pamięci (I. Vincenzowa *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem* publikowane na łamach „Regionów” w latach 1993-2001).

4/ Zob. J. Olejniczak *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 122 i 124.

5/ J. Kolbuszewski *Stanisława Vincenza czytanie krajobrazu. Na wysokiej połoninie*, w: *Studia o Stanisławie Vincenzie*, red. P. Nowaczyński, Red. Wydaw. KUL, Lublin–Rzym 1994, s. 227.

6/ W jednym z esejów Vincenza czytamy: „dziecko uczy się najwięcej w pierwszych latach życia, a wychowanie zaczyna się od poczęcia. Nie jest żadną nowością, że

skiej „wrosła z podziwu dla urody świata i z fascynacji zapamiętanych krajobrazów dzieciństwa, krajobrazów utraconych później i odzyskiwanych poprzez fikcję literacką”<sup>7</sup>. Jak wiadomo, były to własne doświadczenia i odczucia huculskiego świata, ale równie istotną (jeśli nie istotniejszą) rolę odegrały zasłyszane przez Vincenza opowieści, wspomnienia, legendy, podania etc., z którymi zapoznali go bliscy i znajomi. Jego dziecięca pamięć była więc wzbogacana odrębnymi pamięciami, cudzymi wspomnieniami i opowieściami osób z najbliższego otoczenia<sup>8</sup>. Treści ich pamięci jednostkowych, współtworzące regionalną pamięć zbiorową, oraz scalająca je „żywa pamięć” Vincenza<sup>9</sup>, stały się fundamentem treściowym, kompozycyjnym i strukturalnym cyklu. To dzięki autentycznej pamięci pisarza gromadzącej to wszystko, Vincenz był rzeczywistym i jak sam siebie określał „ostatnim opowiadaczem huculskim”<sup>10</sup>, który pisząc tetralogię, czerpał z pamięci cudzych.

matka, ojciec albo niańka, otoczenie rodziny, wsi czy ulicy, ludzie, zwyczaje, przyroda i zwierzęta zaważają więcej na człowieku niż szkoły i późniejsze wykształcenie” (*Rocznice Gandhiego*, Zpp, s. 299). Do cytowanych dzieł Vincenza stosuję następujące skróty: Ps – *Prawda starowieku. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowy Huculskiej*, Pogranicze, Sejny 2002; Z – *Zwada*, Pogranicze, Sejny 2003; Lzn – *Listy z nieba*, Pogranicze, Sejny 2004; Bw – *Barwinkowy wianek*, Pogranicze, Sejny 2005; Zpp – *Z perspektywy podróży*, Znak, Kraków 1980; Psd – *Po stronie dialogu*, PIW, Warszawa 1983, t. 1-2. W nawiasach podaję też tytuły esejów lub wspomnień. W przypadku cytatów z innych wydań *Na wysokiej połoninie* odsyłam do osobnego przypisu.

7/ B. Mamoń *Stanisław Vincenz...*, s. 4.

8/ Vincenz tak pisał o nich w *Aneksie* do pierwszego wydania *Na wysokiej połoninie*: „należałoby chyba wymienić opowiadania Dziadzia i Babci, niani Pałahny, gajowych Ihnata i Łukjena, woźnicy Ilka, gawędy niezapomnianego, jedyne opowiadacza Petra Kuzyka lub Marka Biłohołowego, sąsiada z pod Czarnohory, a także tych ludzi, co dożyli aż do czasów dzisiejszych: Matijka, świętnego i dumnego starca [...] z rodu Zelenczuków-Iwankowych; nawpół ociemniałego a pełnego humoru Fedja Szykieryka z Perechrestnego [...]; Jurka Fedczuka-Hrabczuka [...] mędrca górskiego, pełnego życzliwości dla ludzi; Marijki Czornysz [...] biednej chałupnicy, pełnej poczucia godności i delikatności, i wielu, wielu innych po płajach, połoninach, chatach, kolibach, któżby mógł ich wszystkich spamiętać; w końcu gazdę-inteligenta Petra Szykieryka-Donykowa, pełnego czulego nabożeństwa dla dawności. Oto są – «źródła»”. (S. Vincenz *Aneksy*, w: tegoż *Na wysokiej połoninie. Obrazy, dumy i gawędy z Wierchowy Huculskiej*, Rój, Warszawa 1936, s. 706). O autentycznych opowiadaczach bliskich Vincenzowi zob. też A. Madyda *W poszukiwaniu jedności człowieka i świata. Folklor w twórczości Stanisława Vincenza*, Towarzystwo Naukowe, Toruń 1992, s. 15.

9/ M. Klecel *Wzór Vincenza*, „Więź” 1990 nr 11-12, s. 122 i *passim*.

10/ Cyt. za: B. Hadaczek *Huculski świat Stanisława Vincenza*, w: tegoż *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*, Ottonianum, Szczecin 1993, s. 122.



Taka też jest geneza wewnątrztekstowych podmiotów pamięci – pamięć rzeczywistych postaci, huculska pamięć zbiorowa oraz autentyczna pamięć pisarza zostały przetransponowane na ich literackie odpowiedniki. Innymi słowy, wewnątrztekstowe podmioty pamięci reprezentowane są przez pełniących funkcje drugorzędnych narratorów bohaterów literackich, przez przedstawioną zbiorowość huculską oraz przez głównego narratora. Wielość głosów i wielość pamięci szeregu autentycznych osób znalazła literacki wyraz w polifoniczności i dialogowości cyklu<sup>11</sup>.

„Wielogłosowość”<sup>12</sup> czy też wielopodmiotowość pamięci objawiająca się w „wieści tysiącznoustej” (Ps, s. 235), znajduje swoje realizacje w prymarnych kategoriach narratologicznych: w osobach „powiastunów” (lub opowiadaczy), w ich narracyjnych aktach wspominania-”powiastowania” (lub wspominania-opowiadania) oraz w ich wytworach i przekazach projekcji pamięciowych, które przyjmują formę opowieści, względnie „wieści”, ujmowanych tu jako „narracje pamięci” (do tych wrócimy w dalszej części szkicu).

Problem złożonej konstrukcji narratora *Na wysokiej poloninie* był podejmowany już niejednokrotnie<sup>13</sup>. Wyodrębniano kilka postaw, m.in. narratora jako ludowego opowiadacza i gawędziarza, narratora jako badacza i znawcę kultury ludowej, a także narratora o konstrukcji autobiograficzno-wspomnieniowej<sup>14</sup>. W centrum uwagi powinna się tutaj jednak znaleźć ogólna i zbiorcza kategoria powiastuna obejmująca postawy wielu narratorów tetralogii. Przy czym kategorią tą obejmujemy nie tylko tych, którzy zostali jednoznacznie i wprost określani przez Vincenza „powiastunami”, ale wszelkie osoby przekazujące swoje lub cudze wspomnienia i opowieści. Według Vincenza powiastuni to „długowieczni ludzie [...] o przebogatej pamięci” (Ps, s. 64). To najczęściej wiekowi opowiadacze, których celem i wewnętrznym imperatywem było przekazywanie opowieści, „wieści”, pieśni i prawd pod postacią żywego słowa, nieustanne ich przypominanie (Ps, s. 496) w najrozmaitszych sytuacjach i okolicznościach. To dzięki nim i wraz z nimi trwała, „długo żyła pamięć żywa” (Ps, s. 64). Powiastun to człowiek, który „na wspomnie-

niach gra[ł] jak na cymbałach”<sup>15</sup>, jednakże jego „doświadczenie mnemiczne”<sup>16</sup> obejmowało nie tylko własne przeżycia („Starcy [...] patrzą na wiek przeżyty, wspominają, ważą w sobie czas młodości swej” – Ps, s. 235-236), ale również cudze, zbiorowe, oraz cały ogrom wielopokoleniowych doświadczeń przekazywanych od wieków w opowieściach („Starzy gazdowie opowiadają wspomnienia i podania o dawności, o starowieku” – Ps, s. 87). Powiastun przekazywał więc wszystko to, o czym pamiętał, oraz to, co było warte i godne dalszego upamiętniania i utrwalania.

Jego rola nie polegała jednakże na automatycznym zapamiętywaniu treści opowieści i pieśni ani też na mechanicznym odtwarzaniu ich z pamięci przed słuchaczami. Pamięć powiastunów nie była więc „pamięcią mechaniczną” (Hegel)<sup>17</sup>, „ruchową”, opartą na nawyku – *mémoire-habitude* (Bergson)<sup>18</sup>, nie była też „powtórzeniem”, „nawykiem” – *Habitus* (Deleuze)<sup>19</sup>. Powiastuni, niezależnie od tego, czy wspominali doświadczenia własne, czy też zasłyszane od innych, za każdym razem poddawali je reinterpretacji, co jest naturalną cechą ludzkiej pamięci<sup>20</sup>. Ich pamięć była raczej Bachtinowską, estetycznie produktywną „pamięcią twórczą”<sup>21</sup> lub też „pamięcią kontemplacyjną”, która wyobraża – *mémoire-image* (Bergson), pamięcią, którą powiastując w gronie słuchaczy, opowiadacz uzupełniał, a zarazem wzbogacał własną interpretacją i wyobraźnią.

Jak wcześniej wspomniano, w tetralogii Vincenza odnajdujemy co najmniej kilku powiastunów. Pierwszym i nadrzędnym jest główny, autorski narrator (*porte-parole* Vincenza), udzielający głosu innym, wpisanym w świat przedstawiony powiastunom. Perspektywa narracyjna tego podmiotu pamięci, jak i specyfika jego pamięci w różnych fragmentach dzieła ulega zmianom. Po pierwsze, w konstruk-

11/ Dzieło Vincenza jest wzorcową egzemplifikacją Bachtinowskiej teorii polifoniczności literatury, na co zwróciła uwagę Jolanta Ługowska (*Folklorystyczne formy gatunkowe w strukturze literackiego dyskursu. Na przykładzie cyklu „Na wysokiej poloninie”*, w: *Vincenz i krytycy. Antologia tekstów*, wyb., wstęp i oprac. P. Nowaczyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Skłodowskiej-Curie, Lublin 2003, s. 283). Por. też W. Próchnicki *Człowiek i dialog. „Na wysokiej poloninie” Stanisława Vincenza*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1994.

12/ J. Olejniczak *Arkadia i male ojczyzny...*, s. 125-127.

13/ Zob. m.in. szkice w zbiorze *Vincenz i krytycy*: I. Sikora *Tetralogia huculska Stanisława Vincenza*; K. Jakowska *Jak opowiedziano prawdę starowieku? Uwagi o narracji Stanisława Vincenza*; P. Nowaczyński *O „Prawdzie” starowieku. Struktura – mit – idee*; a ponadto A. Madyda, *W poszukiwaniu...*, s. 10-19.

14/ K. Jakowska *Jak opowiedziano...*, s. 241.

15/ B. Sokołowska *Romantyczne znaki ocalenia w epopei „Na wysokiej poloninie” Stanisława Vincenza*, w: *O dialogu kultur i wspólnot kresowych*, red. S. Uliasz, Wydawnictwo WSP, Rzeszów 1998, s. 115.

16/ Posługuję się pojęciem Zofii Rosińskiej (*Doświadczenie mnemiczne, czyli fenomen pamięci według Zygmunta Freuda*, „Dialogi” 2002 nr 1-2, s. 67).

17/ G.W.F. Hegel *Encyklopedia nauk filozoficznych*, przekł. wstęp i kom. Ś.F. Nowicki, PWN, Warszawa 1990, s. 478.

18/ H. Bergson *Pamięć i życie*, wybór tekstów G. Deleuze’a, przeł. A. Szczepańska, Pax, Warszawa 1988, s. 54. Por. też J. Kulczycki *Problem psychofizyczny w filozofii Bergsona*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1996, s. 100.

19/ G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, KR, Warszawa 1997.

20/ Mam na myśli słynne badania Frederica C. Bartletta (*Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, The University Press, Cambridge 1932). Por. też I.M.L. Hunter *Pamięć. Fakty i złudzenia*, przeł. S. Garczyński, PWN, Warszawa 1963, s. 100-132.

21/ M. Bachtin *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. przekł. i wstęp E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986, s. 157 i 162.

cji narratora autorskiego uwidacznia się szerokie spojrzenie ogarniające całokształt świata przedstawionego. Perspektywa ta jest możliwa za sprawą „epickiej pamięci”<sup>22</sup> narratora, pamięci niemal nieograniczonej, gromadzącej wszystkie elementy świata przedstawionego<sup>23</sup>. Po drugie, mamy do czynienia z „pamięcią historyczną”<sup>24</sup> narratora sięgającego daleko wstecz, w przeszłość historyczną Huculszczyzny, a więc czasy, jakie nie były związane z bezpośrednim doświadczeniem biograficznym Vincenza. Po trzecie wreszcie, wyraźnie zaznaczana jest w tetralogii, wymieniona wcześniej za Krystyną Jakowską, postawa autobiograficzno-wspomnieniowa<sup>25</sup>. W tym przypadku fundamentalne znaczenie ma pamięć autobiograficzna pisarza przeniesiona na narratora, którą najogólniej można określić jako „to, co przypomina się człowiekowi na temat własnej przeszłości”<sup>26</sup>.

Zmienność perspektyw i strategii narracyjnych została skonfigurowana ze zmiennością rodzajów pamięci, jakimi dysponuje ich podmiot. „Pamięć jest przede wszystkim zdolnością epicką”<sup>27</sup>, sięgający do niej narrator czerpie ze skarbu opowieści mówionych oraz ze źródeł pisanych (literackich, etnograficznych, rękopiśmiennych i drukowanych), ma wiedzę niemal nieograniczoną oraz ogromne możliwości kreacyjne<sup>28</sup>. Przedstawianie treści pamięci epickiej może zatrzymać się na pewnym poziomie ogólności i wtedy jest spojrzeniem panoramicznym, obejmującym cały świat Huculszczyzny wraz z jej genezą, mitologią, dawnością, obyczajowością i kulturą. Uwidacznia się to we fragmencie wprowadzającym i inicjującym epicką opowieść *Prawdy starowieku*: „Lecz myśl nasza, lecąc teraz wspomnieniem

22/ M. Klecel *Sztuka dialogu według Vincenza*, „Nowe Książki” 1991 nr 8, s. 21. Por. też W. Próchnicki *Człowiek i dialog...*, s. 28.

23/ „Epika cechuje miłość i wierna pamięć wobec swego świata”, jak pisał Vincenz o Conradzie i Homerze (*Conrad a konwencje*, Psd, t. 1, s. 153).

24/ E. Czaplewicz *Czas Vincenza*, w: *Vincenz i krytycy...*, s. 166.

25/ Por. z „perspektywą wspomnieniową (retrospekcyjną)” w pracy Henryka Markiewicza (*Autor i narrator*, w tegoż: *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 87).

26/ W.H. Brewer *What is Recollective Memory?*, w: *Remembering Our Past. Studies in Autobiographical Memory*, ed. by D.C. Rubin, Cambridge University Press, Cambridge 1996. Cyt. za: T. Maruszewski *Kodowanie kolejności zdarzeń w pamięci autobiograficznej*, „Roczniki Psychologiczne” 2001 t. 4, s. 78.

27/ W. Benjamin *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, przeł. K. Krzemieniowa, w: tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 256.

28/ Jak pisał Wilhelm Wackernagel, to w epice właśnie pamięć i fantazja posiadają „najpełniejszą, najszerszą przestrzeń, by rozwinąć swoją siłę; tu mogą one jak nigdzie odnowić wspomnienie zdarzeń lub zmyślić, że coś się zdarzyło” (*Poetik, Rhetorik und Stilistik. Akademische Vorlesungen*, Halle 1873, s. 45. Cyt. za: M.R. Mayenowa *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000, s. 24).

za głosem trembity, nie unosi nas tym razem ku sprawom smutnym, przeciwnie, ku radośnie pogodnym, ku dawności starowieku” (Ps, s. 11).

Narrator o pamięci epickiej może wnikać w pamięć konkretnych powiastunów (udzielając im głosu) i bohaterów cyklu, stając się „świadomością świadomości”<sup>29</sup> innych podmiotów pamięci, świadomością, która decyduje o tym, co i jak zaprezentuje z cudzych doświadczeń mnemicznych. Epicka pamięć narratora umożliwia więc względnie obiektywny (bo przefiltrowany przez świadomość i pamięć pisarza) ogląd świata przedstawionego z pewnego oddalenia, a zarazem pozwala na skupienie uwagi i zbliżenie uwewnętrznianych lub uzewnętrznianych świadomości i pamięci wybranych postaci lub powiastunów. Główny narrator zdaje się ufać przede wszystkim pamięci epickiej zbudowanej na pamięciach i opowieściach powiastunów, ludzi starych, ograniczając zarazem rolę pamięci historycznej: „O Fudorze można niejednego dowiedzieć się z aktów sądowych, także z zachowanych listów, lecz najdokładniej od starych ludzi, którzy go pamiętają, bądź też o nim słyszeli” (Lzn, s. 419).

Vincenz nie odrzuca jednak pamięci historycznej w zupełności, gdyż na niej także się opiera. Źródła historyczne, z jakich korzystał przy pisaniu swego dzieła (kroniki, akta sądowe, opracowania historyczne etc.) ujawniają się w bezpośrednich odwołaniach narratora przyjmującego w niektórych fragmentach postawę zbliżoną do dziejopisa lub kronikarza:

Osobistości historyczne słynne czy to w dziejach kontynentu, narodu czy powiatu, należy wymieniać ostrożnie, aby czegoś nie sfałszować, gdyż są rzekomo węzłami dziejów, co najmniej są na widowni publicznej. Nawet w blahym opisie wspomnień o zamierzczłym chramie leśnym na Riabyńcu jest obowiązkiem dziejopisa wystrzegać się wszelkiej prywatnej wyobraźni. (Z, s. 269)

Pamięć historyczna w tetralogii jest jednak usytuowana na dalszym planie, w cieniu pamięci epickiej i pamięci autobiograficznej.

Ta ostatnia wyrażona jest z kolei we fragmentach odsyłających do autentycznych doświadczeń narratora autorskiego, a więc do jego zsubiektywizowanego doświadczenia mnemicznego wyrażanego wprost, na przykład w jednym ze wspomnień z dzieciństwa:

Dzieckiem jeszcze marzyłem nieraz o tym, by stać się koniem: takim spokojnym, łagodnym srokaczem, którego białe plamy śniegiem się wydają przy kontraście pasów brunatnych lub czarnych. [...] A potem – będąc chłopcem chciałem już tylko opiewać konie i przyjaźń moją rozszerzyłem na wszystkie konie, starałem się odgadnąć duszę, charakter i dolę każdego konia, którego spotykałem (Ps, s. 24-25) –

lub też przeniesionego na którąś z postaci dzieła (na przykład na dziecięcego bohatera Siunę w *Barwinkowym wianku*, będącego *porte-parole* autora). Pamięć autobiograficzna ograniczona biografią pisarza nie jest oczywiście tak bogata, jak

29/ M. Bachtin, *Estetyka...*, s. 44.

wszechogarniająca pamięć epicka, jednakże można powiedzieć, iż to właśnie te dwa rodzaje pamięci dominują w postawie głównego narratora cyklu, są wobec siebie komplementarne i umożliwiają pełną realizację funkcji powiastuna, opowiadacza czy też gawędziarza.

Jak wcześniej zaznaczono, kategoria powiastunów obejmuje także podmioty pamięci (narratorów drugoplanowych) usytuowane na innych płaszczyznach dzieła, utożsamione z wybranymi bohaterami nazwanymi tak przez autora (na przykład Andrijko z Ropy-Uroczyska) lub kwalifikującymi się jako powiastuni z uwagi na spełniane przez nich charakterystyczne role osób powiastujących i wspominających (na przykład Maksym Szumej powiastujący z rewaszy rodowych; Tanasij Urszega, który „Pamięć miał szczególną”, między innymi do opowieści). Niektórzy z nich są postaciami autentycznymi lub skonstruowanymi prawdopodobnie na wzór rzeczywistych typów znanych Vincenzowi z Huculszczyzny. Ponadto wielokrotnie występują w cyklu anonimowe podmioty pamięci, jednostkowe („Czasem zjawił się taki dziad, co raz na kilka lat opuszczał swój wierch, powiastował o dawności, wskrzeszał ją przed słuchaczami” – Ps, s. 88) i zbiorowe („ludzie górscy pamiętali [...] i wspominali dokładnie stroje Foki” – Ps, s. 34). Ich doświadczenie mnemiczne przekazywane jest przez narratora autorskiego.

Za prymarnego narratora tetralogii, w którym pisarz dokonał syntezy pamięci epickiej, autobiograficznej oraz historycznej, można uznać narratora autorskiego, ogarniającego cały świat przedstawiony. Jego złożoną konstrukcję należy tłumaczyć istotną funkcją pośrednika, jednocześnie powiernika cudzych pamięci i przekaziciela ich treści. To właśnie przekaz odgrywa znaczącą rolę w dziele Vincenza, a więc przekazywanie treści pamięci oraz strategię ich przedstawiania. Należałoby się tu zatrzymać nad drugą z prymarnych kategorii narratologii pamięci, a mianowicie nad opowiadaniem lub powiastowaniem.

Vincenzolodzy wielokrotnie orzekali, że zdecydowana większość tekstów wpisanych w dzieło *Na wysokiej połoninie* ma charakter mówiony<sup>30</sup>. Teksty te przynależą do sfery słowa żywego, wypowiedzianego wobec słuchaczy. Nie bez znaczenia jest tu fakt, iż Vincenz, posługując się w dziele żywą mową, w rzeczywistości sam należał do urodzonych opowiadaczy<sup>31</sup>. Cecha ta zbliża go do Paska. Obaj służyli z daru gawędziarstwa, obaj też dokonali podobnego zabiegu pisarskiego, mianowicie zapisu opowieści, diametralnie jednak odmiennych pod względem treści

30/ Również syn pisarza Andrzej Vincenz podkreślał, iż „całe *Na wysokiej połoninie* jest tekstem mówionym, jednym wielkim opowiadaniem” (*Posłowie do „Barwinkowego wianka”*, w: Vincenz i krytycy..., s. 65).

31/ Zob. wspomnienia i szkice w zbiorze Vincenz i krytycy: J. Iwaszkiewicz *Stanisław Vincenz. Wspomnienie*, s. 59; A. Vincenz *Posłowie do „Barwinkowego wianka”*; I. Sikora *Tetralogia...*, s. 139; J. Łukasiewicz *Powieść Vincenza – polskie konteksty*, s. 259. Również Miłosz mówił o Vincenzie jako „gadaczu” (A. Fiut *Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 16), a Andrzej Ziemiński o „niezrównanym gawędziarzu i opowiadaczu górskim” (*Saga o Stanisławie...*, s. 49).

i przeznaczenia. O ile Pasek spisał wspomnienia dotyczące przede wszystkim swojej osoby, o tyle Vincenz utrwalił na piśmie głównie cudze opowieści<sup>32</sup>.

Cudze słowo w tekście, jak wiadomo, wymaga zastosowania określonych technik przytaczania. Opowieści i wspomnienia powiastunów ujmowane są u Vincenza na różne sposoby. W mowie niezależnej przytaczane są na przykład rodowe wspomnienia powiastującego Maksyma (Lzn, s. 133-137) albo wspomnienie Marijki Czornysz o Foce Szumejowym (Ps, s. 90). Mowa pozornie zależna dominuje w relacjonowanych przez narratora głównego opowieściach Andrijka o Dmytryku Wasylukowym w *Prawdzie starowieku*. Często dochodzi tu do zatarcia granicy między opowiadaniem narratora głównego i powiastuna Andrijka. W tychże fragmentach odnaleźć można także formy typowe dla mowy zależnej („Przekazuje nawet Andrijko, że góry w owe czasy były wyższe” – Ps, s. 311). Zastosowanie mowy zależnej i pozornie zależnej sugeruje, iż treści i kształty przytaczanych wspomnień uzależnione są od pamięci głównego narratora. Opowieści tak przekazywane nie są więc tekstami wiernie odtwarzanymi, ale rekonstruowanymi przez pamięć nadrzędnego powiastuna. W przypadku mowy niezależnej można mówić o „konwencji doskonałej pamięci”<sup>33</sup> narratora, który jedynie umownie dokładnie cytuje całą opowieść lub wspomnienie.

Pamięć powiastunów będąca skarbnicą własnych i cudzych opowieści oraz wspomnień jest gwarantem ich dalszego trwania w pamięci wielopokoleniowej. Opowiadanie, przekazywanie, powiastowanie tekstów w tetralogii Vincenza jest zdefiniowane ich pamięcią i posiada nacechowanie mnemiczne – to wewnętrzny imperatyw przekazywania i powiastowania opowieści-z-pamięci, ale i pamięci-w-opowieści jest motywacją aktów narracyjnych opowiadacza. Przewodnią sentencją powiastunów (i nie tylko) może tu być zdanie przytoczone przez Maksyma: „człowiek choć raz w życiu wszystko opowiedzieć musi” (Lzn, s. 220). To w pa-

32/ W przypadku opowieści Paska można przyjąć, iż te były prawdopodobnie wielokrotnie przez niego opowiadane, zanim zostały spisane. Natomiast co do opowieści zasłyszanych przez Vincenza, wiemy z pewnością, iż „sam autor [...] niejako głośno opowiadał swoim przyjaciółom, zanim różne wątki ułożyły mu się w pełne opowiadania, zanim zaczął pisać” (S. Vincenz, *Aneks...*, s. 681). Próbę odczytania *Pamiętników* Paska w świetle zagadnień prozy pamięci przedstawiłem w referacie: „*Memoria*” staropolska. „*Pamiętniki*” Jana Chryzostoma Paska jako dawna forma prozy pamięci, wygłoszonym na konferencji zatytułowanej *Różnorodność form narracji w literaturze dawnej* (Uniwersytet Opolski, Opole, 25 listopada 2004 r.). Rozszerzona wersja referatu w tomie pokonferencyjnym (w druku).

33/ A.A. Mendilow *Time and the Novel*, Introd. by I. Isaacs, P. Nevill, London 1952. Cyt. za: M. Głowiński *Dokument jako powieść*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 202. O „konwencji doskonałej pamięci” zob. też: M. Głowiński *Od dokumentu do wyznania: o powieści w pierwszej osobie*, w: tegoż *Prace wybrane*, t. 1: *Powieść młodość polska. Studium z poetyki historycznej*, Universitas, Kraków 1997, s. 249; S. Eile *Strategia układu czasowego*, w: tegoż *Światopogląd powieści*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, s. 204-207; H. Markiewicz *Autor i narrator*, s. 89.

mięci powiastującego tkwi źródło opowieści; z jego pamięci wynika również inicjacja aktu narracyjnego; podobnie cały proces opowiadania związany jest z mechanizmami działania pamięci; wreszcie sam cel powiastowania może się koncentrować na funkcji upamiętniania. Wszystko to w cyklu autora *Dialogów z Sowietami* raz jest przedstawiane *expressis verbis*, a czasem jedynie implikowane. Należy jednocześnie zaznaczyć, że jednym z prymarnych zamierzeń Vincenza nie była prezentacja psychologicznych mechanizmów działania pamięci powiastunów (choć dokonał tego w przypadku nielicznych bohaterów), ale wyraźne podkreślenie i zasygnalizowanie doniosłości oraz niezbędności pamięci powiastunów w powiązaniu z ich aktami powiastowania.

Ujawnia się tu specyfika dualnych struktur pamięciowo-narracyjnych (*process of remembering-and-narrating, dual act of remembering and narrating*)<sup>34</sup> typowych dla prozy pamięci<sup>35</sup>. Opowiadanie-powiastowanie staje się wspomnianiem, a wspomnianie staje się opowiadaniem-powiastowaniem. Mówiąc słowami Marka Zaleskiego: „Narracyjne *continuum* jest tu imitacją *continuum* pamięci”<sup>36</sup>. Jeśli w typowym akcie wspomniania mamy do czynienia najczęściej z projekcją bezpośredniego, osobistego i indywidualnego doświadczenia podmiotu wspominającego, to w cyklu Vincenza akt ten zostaje poszerzony o wspomnianie-opowiadanie cudzych doświadczeń, oraz o wspomnianie-opowiadanie różnego rodzaju przekazów („wieści”). Te, zanim uzyskiwały ostateczny kształt literacki, ewoluowały w kolejnych aktach przekazywania: przekazu między autentycznymi osobami a pisarzem, przekazu między bohaterami literackimi a narratorem autorskim, przekazu między narratorem autorskim a odbiorcą tekstu. W tego rodzaju przekazach wspomnienia i opowieści ulegały treściowym i formalnym przekształceniom, poddawane były swoistej „hermeneutyce pamięci” i podlegały konstruktywnym, dekonstruktywnym i rekonstruktywnym aktom przypominania i interpretowania<sup>37</sup>. Przykładem takiej szkatułkowej struktury przekazu i wielopodmiotowego stopniowania wspomnień jest fragment dotyczący przemowy (przechodzącej we wspomnienie) Dmytra Wasylukowego na wiecu gazdowskim – przemowa ta jest przytaczana przez narratora autorskiego za opowieścią Andrijka z Ropy-Uroczyska, który to przytaczał tę wypowiedź w swoich opowieściach o Dmytryku (Ps, s. 433-437). Przekazy-

34/ Zob. J. Olney *Memory and Narrative. The Weave of Life-Writing*, University of Chicago Press, Chicago 1998. Por. też J. Kordys *Pamięć i opowiadanie*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Universitas, Kraków 2001, s. 161.

35/ O głównych wskaźnikach prozy pamięci pisałem w szkicu *Wokół prozy pamięci (zarys problematyki)*, w: *Człowiek i czas. Studia i szkice o literaturze współczesnej*, red. E. Dąbrowska i A. Pryszczewska-Kozolub, Wydawnictwo UO, Opole 2002, s. 119-128.

36/ W pracy Zaleskiego teza ta odnosi się do prozy Zygmunta Haupta i Andrzeja Kuśniewicza (*Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 55).

37/ J. Olney *Memory and Narrative...*, s. 66.

wanie treści mnemicznych w *Na wysokiej połoninie* ma więc charakter wielopoziomowy i wieloosobowy (występuje tu narrator pierwszoosobowy, jednostkowe „ja” i zbiorowe „my”, oraz narrator trzecioosobowy również w dwóch liczbach „on” i „oni”, istnieje tu też swojego rodzaju bezosobowość wspomnień).

Wspominanie-opowiadanie konstituuje Ricoeurowskie „narracje pamięci”, a więc „narracyjne ujęcie artykulacji w s p o m n i e ń w p a m i ę c i” podmiotu<sup>38</sup>, zarówno tych wypowiedzianych (mówionych) wobec słuchaczy jak i tych wewnętrznych, immanentnych (myślanych). I jedne i drugie tworzą teksty typowe dla prozy pamięci. W tego rodzaju tekstach materia narracji staje się pamięć<sup>39</sup>. Narrację pamięci można traktować zarówno jako sam proces wspomniania, jako jego transpozycję<sup>40</sup>, ale także jako końcowy efekt tego procesu, jego wytwór, czyli tekst mnemiczny (prozy pamięci). Narracje pamięci traktowane jako procesy w dziele Vincenza mają najczęściej postać wspomniania uzewnętrznianego w opowiadaniu powiastunów, jednakże są tu też obecne nieliczne narracje pamięci przedstawiane w formie immanentnych procesów wspomniania u wybranych bohaterów. Mówione narracje pamięci pozbawione są najczęściej autorefleksji, introspekcyjnej analizy czy głębi psychologicznej, gdyż istotniejszy jest tu sam przekaz treści mnemicznych, a nie refleksja podmiotu pamięci nad procesem ich przywoływania. Tym samym w przypadku mówionych narracji pamięci trudno odnaleźć sygnały, które wyraźnie określałyby którąś z pamięciowych strategii narracyjnych opartych na metaforach Andrzeja Hankały, choć w przypadku przekazywania cudzych opowieści i wspomnień najbliższą strategią mogłaby być metafora re-konstruktora<sup>41</sup> jako pamięci, która dekonstruuje autentyczną formę i treść przekazu

38/ P. Ricoeur *Pamięć – zapomnienie – historia*, przeł. J. Migasiński, w: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. i wstęp, K. Michalski, Znak i Fundacja im. S. Batorego, Kraków 1996, s. 27. O „narracjach pamięci” i „pamięci narracyjnej” piszą również: K. Kaniowska *Antropologia i problem pamięci*, „Konteksty” 2003 nr 3-4, s. 62-64; A. Cavarero *Opowiedz mi moją historię*, przeł. A. Klimczak, „Pamiętnik Literacki” 2004 z. 3, s. 28-39. Grzegorz Grochowski pisze natomiast o „narracji wspomnieniowej” (*Fikcje osobiste i prawda artystyczna*, „Teksty Drugie” 2003 nr 2-3, s. 6-10; *Poetics of Memory*, w: *Memory and Text. Cognitive and Cultural Aspects*, eds. T. Dobrzyńska, R. Kuncheva, Sofia 2005, s. 97-122).

39/ M. Loba *Pamięć i narracja*, „Scripta Neophilologica Posnaniensia” 2004 t. 6, s. 295.

40/ Zob. H. Markiewicz *Autor i narrator*, s. 87.

41/ A. Hankała wyodrębnił cztery podstawowe sposoby metaforycznego ujmowania pamięci ludzkiej: metaforę asocjacyjną – pamięć jako sieć, metaforę poznawczą – pamięć jako magazyn, metaforę konstrukcyjną – pamięć jako konstruktor (dla potrzeb literaturoznawczych posłużono się nieco zmodyfikowanym i poszerzonym pojęciem „re-konstrukcji”, czyli odtwarzania i tworzenia jednocześnie) i metaforę teleologiczną – pamięć jako agens (*Wybiorność ludzkiej pamięci*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2001, s. 27-51). Literackie egzemplifikacje owych metafor omówiłem w szkicu *Pamięć, czyli obecność (na przykładzie prozy Włodzimierza Odojewskiego)*, „Kwartalnik Opolski” 2003 nr 4, s. 53-64.



określonego podmiotu, rekonstruuje i konstruuje zarazem nową interpretację tego przekazu. Wskazują na to chociażby deklaracje narratora: „Nie piszemy tutaj historii [...], jedynie okruchy przekazane ze wspomnień przez babki, ciotki i niańki dodają nam smaku” (Bw, s. 32). Podstawą cyklu Vincenza były „huculskie opowiadania o dawności, już znikające odgłosy i wspomnienia, zapomniane prawie wątki opowieści”<sup>42</sup>. Tym samym próbował on i „usiłował zrekonstruować, skoncentrować i ułożyć w cykle starą epikę huculską. Usiłował też sam dalej tworzyć – w jej duchu”<sup>43</sup>. Są to więc przekazy re-konstruowane z urywków, resztek, elementów i fragmentów zanikających wspomnień i opowieści, „ruiny pamięci”<sup>44</sup> nadbudowywane własną inwencją twórczą. Jednocześnie główny narrator cyklu w niektórych miejscach zdaje się sugerować przestrzenne metafory pamięci i skłaniając się ku poznawczemu ujęciu narracji pamięci (pamięć jako magazyn), obiera inną strategię narracyjną, gdy traktuje pamięć jako „komorę” („Z jego pamięci jak z komory bogackiej nieraz czerpaliśmy te skarby, wieści starowieku” – Ps, s. 90) albo „księgę” („Także słuchaczowi, który [...] potrudził się, by przekartkować nasze wspomnienia” – Z, s. 57).

Wymienione wcześniej pamięciowe strategie narracyjne uwidaczniają się wyraźniej w introspekcyjnych, immanentnych i myślanych narracjach pamięci w tych momentach, kiedy narrator główny prezentuje wewnętrzne stany wybranych bohaterów. Przykładem asocjacionistycznego ujęcia narracji pamięci (pamięci jako sieci) jest przedstawienie wewnętrznej mowy Petra Czornysza, zwanego Mandatem, którym targają wyrzuty sumienia po przypadkowym i domniemanym zabójstwie Jasia Tomaszewskiego w *Zwadzie*:

Od czego by zacząć. Chyba od tego przekłętą rozdroża, gdy czort go skusił, aby poszedł na butyn. Ale od którego butynu? Od ostatniego Fokowego, czy od dawniejszego pańskiego? Tak, tak od dawniejszego. Właśnie miał się żenić. Wasyłynka, słodycz w oczach, w kolanach też. Do ślubu, wesele na koniach, pojechali hurmą do Krzyworówni, po drodze. [...] Tak. O czym by to wspominać? Jak zobaczył Wasyłynkę przez okno. W pasie ściśniętą krajką niby osa, ależ nie osa ona, pszczoła miodonośna. [...] Nie tak, jeszcze dalej wstecz. Jeszcze zanim zobaczył Wasyłynkę, przychodziła inna. Ujrzał ją w kąpiel przez gałęzie, od gardła przez brzuch coś nim szarpnęło i coś z niego trysnęło. (Z, s. 450-451)

Proces wspomniania opiera się tu na kolejnych, spontanicznych skojarzeniach przypominanych miejsc, faktów, zdarzeń i postaci. Tworzy sieć stycznych ze sobą i połączonych wspomnień. Łączenia między poszczególnymi wspomnieniami stanowią Arystotelesowe „miejsca wspólne” (*loci communes*), które zestawiają ze sobą poszczególne elementy mnemiczne przez ich styczność w przestrzeni i czasie oraz

przez podobieństwo<sup>45</sup>. Jedno wspomnienie przywołuje zaraz następne: rozdroże – butyn Fokowy – butyn pański – ożenek – Wasyłynka – ślub – inna kobieta. Sieć różnych wspomnień stopniowo wnika w coraz odleglejszą osobistą przeszłość Mandata, rozszerza się o coraz to inne jej fragmenty, i w efekcie końcowym sięga w okres wczesnego dzieciństwa (Z, s. 450-453).

Przykładem nieco innej strategii może być prezentacja wspomnień Tytusa. Ten, po powrocie z dalekich podróży, jadąc na wesele do Krzyworówni spędza noc w swoim starym domu. Odkrywa stare, ale znajome miejsca i przedmioty, „wspominając z początku mimo woli, a potem rozpamiętując coraz dokładniej” (Bw, s. 110), rozpoznaje dom – „takie schronienie jak *ja* człowiecze” (Bw, s. 113), później wędruje swoimi ścieżkami, przypomina sobie krajobraz niczym „memento”, czyta „w otwartej księdze Bukowiny” (Bw, s. 121), aż w końcu odnajduje „korzeń zapomnianej wiedzy” (Bw, s. 124). Jest to rozpamiętywanie celowe, teleologiczne, które zmierza do tego, „aby przypomnieć sobie siebie samego” (Bw, s. 109). Pamięciowa strategia narracyjna ujęta w formułę agensa, a więc w metaforę pamięci, która poprzez swoje „działanie” wpływa na dalszy los Tytusa, jest zarazem rozbudowaną figurą *anamnesis* szczególnie akcentowaną przez Vincenza w całym jego pisarstwie.

Narracje pamięci jako zapisy procesów psychologicznych schodzą w tetralogii na plan dalszy wobec narracji pamięci jako tekstów będących efektem twórczej pamięci powiastunów, a więc tekstów mnemicznych każdorazowo konstytuowanych przez odmiennych opowiadaczy oraz występujących w zróżnicowanych formach genologicznych. W przypadku tetralogii Vincenza wszelkie opowieści, wspomnienia, przekazy o charakterze mnemicznym (wykluczając introspekcyjne, myślane narracje pamięci niektórych postaci), można określić zbiorczą kategorią „wieści” należąca już do sfery genologii pamięci.

Podsumowując rozważania nad zagadnieniami narratologicznymi tetralogii Vincenza ujmowanymi w perspektywie mnemologii, można stwierdzić, iż konstrukcyjna figura powiastuna staje się podmiotem narracyjnym z własnym doświadczeniem mnemicznym, opowiadanie i powiastowanie zostają utożsamione z narracyjnymi aktami wspomniania, a opowieść („wieść”) uzyskuje formę tekstu mnemicznego, właściwego dla prozy pamięci.

42/ S. Vincenz *Aneks...*, s. 681.

43/ Tamże.

44/ Zob. E. Donato *Ruiny pamięci: fragmenty archeologiczne i artefakty tekstowe*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 3, s. 319-320.

45/ Arystoteles *O pamięci i przypominaniu sobie*, w: tegoż *Dzieła wszystkie*, przeł., wstęp i kom. P. Siwek, t. 3, PWN, Warszawa 1992, s. 240-244.

# Abstract

**Michał KACZMAREK**  
**Opole University**

## **The narratology of memory. The case of Stanisław Vincenz**

This article discusses the issues of narratology of memory in Stanisław Vincenz's novel-cycle *Na wysokiej poloninie*, which, along with genology, rhetoric and other related issues, forms part of Vincenz's multi-aspect mnemology. The way the narrator is structured and the narrative structures appearing are viewed in terms of the memory category which fulfils certain determined functions therein. The several narrative subjects (the author/narrator and the characters acting as narrators) allows one to speak of a common universal category of narrator as a *poviastun* [story-teller], i.e. a person with a certain memory at his or her disposal, performing acts of recollection/story-telling (or, recollection/*poviastun*-ing). The numerous memory narrations present in the Vincenz text imply multi-optional memory-based narrative strategies, being contemplated in the essay. In a mnemonological perspective, the *poviastun* becomes a narrative subject with his/her own 'mnemic experience'; story-telling/*poviastun*-ing becomes identified with narrative acts of recollecting, whereas the story (or, the 'tidings') assumes the form of a mnemic text being proper with prose of memory.

# Świadeictwa

## Czesław MIŁOSZ i Janina MIŁOSZOWA

Listy niepublikowane

Listy Czesława Miłosza (i Janiny Miłoszowej)  
do Zofii i Tadeusza Brezów

I.

3 XII [19]45

Kochani Tadziowie,

Bądźcie łaskawi wydać oddawcy tego listu, p. Goszczyńskiemu – nasze rzeczy, które zostały po różnych kątach. Wypisałam je na karteczce memu szwagrowi, może czegoś nie pamiętałam – dla moich rodziców jest ważny każdy drobiazg – więc niech on zadecyduje. Wiadro, jeśli Wam potrzebne, zostawcie – jeśli nie – to szwagier zabierze.

Książki i rękopisy Czesława niech zostaną – rękopisy prosimy zachować w biurku, jeśli jest coś na wierzchu – zdaje się, że jakaś teczka z umowami i egzemplarze *Robinsona* – które Cześ zostawił w pośpiechu na półce – włóżcie do biurka.

Bardzo Wam dziękujemy za opiekę nad mieszkaniem i rzeczami. Myślę, że w ciągu miesiąca zdecydujemy, czy chcemy mieszkanie zachować – jeśli nie – to może jakaś zamiana byłaby wskazana, pieniądze wówczas przekazalibyście naszym rodzinom. Ale teraz jeszcze nic nie wiadomo.

Ściskamy Was najserdeczniej i wspominamy bardzo czule

Janka<sup>1</sup> Czesław

---

<sup>1/</sup> Tekst do tego miejsca pisany ręką Janiny Miłoszowej.

[dopisek ręką Czesława Miłosza:]

W razie komplikacji z pociągiem przenocujcie p. Goszczyńskiego, naszego szwagra, b. prosimy – Miłoszowie.

[Adres na odwrocie kartki:]

K r a k ó w ul. Św. Tomasza 26 m 11.

2.

[bez daty; grudzień 1945<sup>2</sup>]

Kochani Tadeuszu,

tyle czasu to trwało. Podobno jutro jedziemy. Nie mogłem przyjechać do Krakowa, jak zamierzałem, a to z powodu spraw rodzinnych – bo straciłem matkę, która umarła 22 XI na tyfus brzuszny pod Gdańskiem. Będąc tam, kiedy matka miała się już lepiej, pisałem artykuły o tej krzywdzie repatriantów, ale wątpię, czy Balicki<sup>3</sup> to w całości wydrukuje.

W ciągu tych tygodni spędzonych poza Krakowem czułem się ciągle źle ze zdrowiem i poza tym smutno mi bardzo. Jestem silnie trącony i jedyne, czego pragnę, to odpoczynku w jakimś sanatorium i jazda wcale mi nie w smak.

Tą drogą żegnam się z Wami i z Boczarami<sup>4</sup>, których zechciejcie od nas pozdrowić. Może naprawdę ty, Tadeuszu masz rację – może trzeba żyć jak najbardziej oszczędzając energii, bo to wszystko ruchliwe mierzi mnie i nudzi.

Mieszkanie nasze zachowajcie dla nas. Gdyby jednak była możliwość korzystnej transakcji – a korzystna to jednak kilka dziesiątków tysięcy – sprzedajcie naszą część, bo postanowiliśmy raczej nie mieszkać w Krakowie po powrocie – jest on demoralizujący, za mało w nim Polski.

Na biurku moim zostały książki c u d z e, z bibliotek: Jagiellońskiej, seminarium anglistycznego i Wyki. Muszę was obarczyć oddaniem ich w ten sposób, że

<sup>2/</sup> Por. list z 16 stycznia 1946 – „Spędziliśmy w Londynie 5 tygodni”, co pozwala ustalić datę na pierwszą połowę grudnia, a datę wyjazdu z Polski – około 13 grudnia 1945.

<sup>3/</sup> Stanisław Witold Balicki (1909-1978) krytyk teatralny, redaktor; w 1945 roku mieszkał w Krakowie i był redaktorem naczelnym „Dziennika Polskiego” (w *Przedmowie do Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945-1950* Miłosz jako redaktora gazety wskazuje Jerzego Putramenta). Miłosz publikował „Dzienniku...” cykl artykułów *Przejażdżki*, podpisywanych „czmił”.

<sup>4/</sup> Tadeusz Boczar z żoną – współlokatorzy w krakowskim mieszkaniu; Miłoszowie zajmowali 2 pokoje, trzeci – Boczarowie.

Wykę<sup>5</sup> trzeba zawiadomić, a po biblioteczne powinien przyjść albo przysłać kogoś Turowicz<sup>6</sup>. Na kominku – i może gdzie indziej – zostały manuskrypty – raczcie je przechować, na równi z książkami.

Turowicz weźmie poduszkę, kołdrę i buty żołnierskie.

Klucze (2 komplety) odbierze mąż siostry Janki, p. Goszczyński, który też weźmie do Warszawy te rzeczy, których nie zdołaliśmy zabrać (pościel) – przyjedzie z kartką od nas i z wyliczeniem rzeczy.

Informuję, że plenipotentę na zajmowanie się moimi sprawami finansowymi itd. ma mój brat Andrzej Miłosz, Drewnica przez Nowy Dwór, powiat Gdański, albo adres inny: Emilia Miłosz, Gdańsk, Karłowicza 61b, dla Andrzeja Miłosza.

Całuję was i ściskam

Wasz Czesław

P.S. Sztukę Twoją i Stasia<sup>7</sup> przyslijcie mi koniecznie i szybko na adres Władysław Niziński, M.S.Z., Wydz[iał] angloamerykański, dla mnie. Będę starał się ją lansować.

[Dołączona osobna karteczka<sup>8</sup>:]

W c z a r n e j s z a f i e

Tobół z pościelą związany sznurkiem, dwie papierowe torby z wełną  
2 talerzyki, pled grubo.

Poza tym:

Pudełko z nićmi (nożyczki malutkie)

malutka poduszcza w kwiaty

w k u c h n i

Słoik ze szmalcem, dwa dzbanki, jeśli niepotrzebne, to parę noży – i różne drobiazgi w mojej szafie do uznania

Kawałek mydła do prania

w s p i ż a r n i

Worek z fasolą

W s z a f e c z c e n o c n e j – szciotki do butów (3 lub 2)

z o s t a j e w ł a s n o ś ć T u r o w i c z ó w (przyjdą po to):

różowa poduszka, na której leżała poszewka i ręcznik – oraz fioletowa kołdra.  
poza tym buty wojskowe w schowku na bieliznę.

<sup>5/</sup> Kazimierz Wyka (1910-1975) w 1945 r. był adiunktem na Uniwersytecie Jagiellońskim, w tymże roku objął redakcję nowo powstałego miesięcznika „Twórczość”.

<sup>6/</sup> Jerzy Turowicz (1912-1999) od 1945 roku był redaktorem „Tygodnika Powszechnego”.

<sup>7/</sup> Była to sztuka Tadeusza Brezy i Stanisława Dygata *Zamach*. Prapremiera odbyła się w Teatrze Polskim w Poznaniu, opublikowany był tylko akt I – „Odrodzeni” 1946 nr 4.

<sup>8/</sup> Ręką Janiny Miłoszowej.



3.

Guroy [?] by Clyde 16 I 1946

Kochani Tadzio, wio,

żeśmy do was nie pisali, nie znaczy, żebyśmy o was zapomnieli. Wspominamy was tak często, że musi się to wam udzielać. Podobno wyszły *Mury Jerycha* – tak wynioskowałem z „Odrodzenia”. Piszę ten list ze statku – stoimy drugi dzień u ujścia Clyde za Glasgowem – ktoś jedzie na ląd, więc piszemy. Twoje recenzje teatralne czytałem regularnie w Londynie – jedyna rzecz w „Odrodzeniu” czytelna. „Przekrój” i „Twórczość” są w Londynie w sklepach z czasopismami – powiedz Eilemu<sup>9</sup>, że są to dwa czasopisma, które robią dobrą reklamę prasie polskiej, bo o innych tego powiedzieć nie można. Przed samym wyjazdem dostałem do ręki mój tom wierszy. Na ogół wydany starannie, choć przebolełem ciężko szereg błędów druku, z gatunku tych najbardziej zjadliwych, co to sens jest, ale zamiast „wielkich” drukuje się „wszelkich”. Zresztą tych błędów nie jest dużo, Turowicz dobrze się spisał, ale jak zwykle coś się wkradło.

Spędziliśmy w Londynie 5 tygodni – niezliczone mnóstwo ludzi, Anglików i Polaków. Nie mogłem nadążyć. Storm Jameson<sup>10</sup> cudna, obnosiła się z nami jak z jajkiem. Dostała wspinały dar – polską wódkę, która tu jest na wagę złota. Nasz statek wiezie ładunek whisky do Ameryki, ale whisky w Londynie jest rzadkością – i tak ze wszystkim – zaciskanie pasa i eksport.

Boczarom powiedzcie, że nie mogliby się zaopatrzyć w Londynie w te cudne szczegóły garderoby, które mają. Przez 5 tygodni usiłowałem kupić spodnie i bez skutku. Heroiczne ubóstwo i wstrzemięźliwość w tej Anglii. Czujemy się dobrze – dopóki nie zaczęło kołysać. Coś w rodzaju sanatorium. Zresztą cały Londyn był czymś w rodzaju sanatorium – b. wiejskie i ciche miasto, żadnych łapanek. Wiem że przyszły do Krakowa jakieś listy m.in. od Eliota – poznałem go osobiście – b. miły, czarujący człowiek. Całujemy was czule, musicie napisać o plotkach krakowskich koniecznie, 49 East Cedar Street, Chicago.

Poproś Tadiu bardzo Glüksmana<sup>11</sup>, żeby przysłali mi egzemplarze autorskie do Ameryki. Egzemplarze mojej książki dostałem w Londynie przypadkowo, od kogoś, kto kupił i przywiózł samolotem – ale autorskie mi się należą. I koniecznie *Mury Jerycha* – obiecuję recenzję.

9/ Marian Eile, wieloletni redaktor tygodnika „Przekrój”, do którego Miłosz przed wyjazdem z Polski stale pisywał.

10/ Jameson Margaret Storm (1891-1986) – pisarka angielska, autorka powieści obyczajowych.

11/ Rafał Glüksman (1912–1962), historyk sztuki, wydawca. Wówczas był redaktorem naczelnym w „Czytelniku” – wydawnictwie, w którym w 1945 r. ukazał się tom wierszy Czesława Miłosza *Ocalenie*.

Pozdrów Glüksmana ode mnie i podziękuj za starania dokoła książki. Niech wie, że jestem mu wdzięczny – i s z c z e r z e. Boczarów pozdrawia p. Markiewiczowa<sup>12</sup>, a poza tym bardzo serdecznie my.

Całuję Czesław

[dopisek<sup>13</sup>:]

Pozdrowienia Janka

Janka karmi mewy w locie, kąpie się i przygotowuje się do żygania [sic]. W samolocie Warszawa Londyn żygała [sic] bez przerwy.

Bardzo zaprzyjaźniliśmy się ze Słonimskimi i Topolskim<sup>14</sup>.

[notatka na marginesie, przy wzmiance o Eliocie:] Wyce powiedz, że przekład *Ziemi jałowej* może być zaopatrzone w dopisek: „z upoważnienia autora”.

4.

[bez daty]

Czesław Miłosz

Polish Consulate

149-151 East 67 street

N.Y.

Kochani Tadzio, wio,

Jesteśmy w New Jorku i tu zostajemy. Może to lepiej. Dużo się zmieniło.

Jestem jak najlepszego zdania o profesorze<sup>15</sup> – b[ardzo] to zdaje się porządnym i miłym człowiekiem. Chciałbym wam opisać, jak odkryłem Amerykę, choć kilka zdań. Londyn wydaje mi się prawie swojszczyzną, czymś w rodzaju Zakopanego czy Leśnej Podkowy – tak tam cicho, miło i spokojnie. Budowanie takich miast jak New Jork jest bzdurą. Domy są o wiele za wysokie, kretyńskie miganie tysięcy

12/ Markiewiczowa [Londyn]

13/ Ręką Janiny Miłoszowej.

14/ Feliks Topolski (1907-1989), malarz, rysownik; od 1935 mieszkał w Londynie; od 1940 był korespondentem wojennym (albumy *Britain in War*, *Russia in War*, *Three Continents*); od 1953 wydawał *Topolski's Chronicle* – rysunkową kronikę obyczajów angielskiego społeczeństwa.

15/ Profesor – Oskar Lange

neonów, które olśniewa, jak mogłem stwierdzić, przybyszów z Europy, jest tanią efektów. Jeżeli slumsy londyńskie są brzydkie, to tutaj są kilometry i kilometry ulic, wobec których Łódź jest cudem piękności. Ubóstwo i brzydota, śmieci palą się na ulicach, prusaki biegają po ładach *drug-store'ów* i badawczym oczkiem patrzą na klienta pijącego mleko. Mało rzeczy da się porównać ze smutkiem tych dzielnic – groza cywilizacji nie prowadzącej do nikąd. W ogóle mam ciekawe refleksje na temat losów cywilizacji, ale mniejsza z tym.

Prowincja zdaje się jest ładna. Jeździłem do Waszyngtonu, który jest b. przyjemny (na 4 godziny jazdy 2 g[odziny] spóźnienia pociągu). A mają w tym Waszyngtonie galerię obrazów! no! Te El Greki (1937!), te Rembrandty i Włochy (1945!), jest na co patrzeć. A New Jork ciężkie miasto. Po pierwsze, nie ma mieszkań. Latamy z wywieszonym językiem i nic. Jeżeli w gazecie ukazuje się ogłoszenie, to o 6 rano mieszkanie jest już wzięte. Zżera to nas finansowo, bo mając *kitchenette*, można jeść w domu, co o wiele taniej, no i hotel rujnuje, a już mieć pokój w hotelu jest wysoką szansą. Przyjechałem tu obdarty, bo w Londynie nic nie mogłem kupić (kupony, a mając kupony też nic porządnego się nie dostanie, bo nie ma). Tutaj jest wszystko – ale system Świętokrzyskiej – rzędy gotowych ubrań, cmokanie, przymierzanie, wszystkie akcesoria. Żeby mieć ubranka takie jak Boczarowie, którzy pozostają wzorem elegancji od bieguna północnego do Australii – trzeba mieć kupę pieniędzy – bo krawiec bierze za robotę 80 dolarów, podczas gdy gotowe kosztuje 50, a materiał 20. Wszystko jest drogie i dolar traci na wartości.

Jeżeli chodzi o moją pracę, to zdaje się, że będzie to [tu?] małe piekielko: Kasern, który jest tu 1 ½ miesiąca, dziobie nosem w biurko i jest już śmiertelnie wyczerpany, przypomina to pracę w wielkiej redakcji + koncerty, teatry, *party* itd. Mam dużo wprowadzeń z Anglii i z trwogą ich używam, bo każde rozpętuje potworną maszynę *lunchów* i *dinerów* i *cocktail partys*. Myślę, że jeżeli przeszedłem niemiecką okupację, to i to jakoś przetrwam, nienaruszony na ciele ani na umyśle, zachowując pogardę, która jest mądrością.

Wyluszczyłem ciemne strony New Jorku, zapominając dodać, że lato jest tu tropikalne – upalne, wilgotne, z moskitami. Ale są i dobre strony: 1) Mleko 2) Mleko 3) Mleko 4) wszystkie owoce b. tanie 5) Nieliczni ludzie ciekawi, do których się dobiore i którzy mało mają wspólnego z 9/10 tutejszej literatury wypełnionej thrillerami i *best-sellerami*. Myślę, że z krajów nam znanych największe zainteresowanie poważną literaturą i problemami pisarskimi jest we Francji, potem w Polsce, potem długo nic, potem w Anglii, potem długo nic, potem w Ameryce. Myślę, że największym i jedynym wcieleniem poety żyjącego w Europie zachodniej jest T.S. Eliot, którego poznałem w Londynie – a w Ameryce takiego poety nie ma.

Bardzo ciebie proszę, Tadiusz, przyslij mi jak najszybciej swoją powieść i sztukę. Bądź solidny, nie odwołaj, poproś o to samo Andrzejewskiego i Dygata i naciśnij Glüksmana, żeby przysłał mi egzemplarze autorskie. P r z y s y ł a j c i e m i w s z y s t k o we własnym interesie, bo chłonność tutejszej maszyny wydawniczej jest fantastyczna, a moje osobiste kontakty duże.

Przepraszam Eilego i Kuryluka<sup>16</sup>, że nie przysyłałem im artykułów. Będę się starać, chociaż boję się, że z trudem podołam tutejszym zapotrzebowaniom. Ściskam was czule.

M i e s z k a n i a n i e w y r z e k a m y s i ę ! Nie będziemy tu siedzieć wiecznie.

Czesław

P.S. Xeniusia<sup>17</sup> jest w San Francisco.

5.

[bez daty]

Czesław Miłosz  
149-151 East Street  
Polish Consulate  
New York 21.

Kochany Tadiusz,

list ten jest sprowokowany bezpośrednio podróżą do Polski p. Miry Złotowskiej, która jest przedstawicielką wielkiej firmy wydawniczej w New Jorku Reynal and Hitchcock i członkiem komitetu redakcyjnego wielkiego tygodnika „Time”. Naopowiadałem jej tyle o Tobie jako o perle ukrytej w muszli Krakowa i kontynentu, że pewno ciebie odwiedzi. Okaż jej całą swoją czarującą przychylność, a nie wątpię, że zadowolenie z tej znajomości będzie obustronne. Poinformuj ją szczególnie o utworach stosownych do tłumaczenia na angielski, od *Murów Jerycha* zaczynając, chociaż niestety nie znam całości Twojej powieści i mój entuzjazm opiera się tylko na znajomości paru rozdziałów. Może jest to książka, która utwierdzi tylko cudzoziemców w przekonaniu, że wszyscy Polacy są antysemitami? Nie masz pojęcia, co my tu cierpimy z powodu idiotycznych historii antyżydowskich w Polsce. Słowo Polak staje się powoli równoznaczne ze słowem „nazista” i poruszenie z powodu antysemityzmu w Polsce jest większe niż z powodu Oranienburgów i Oświęcimów. Co myśli o tym rząd polski to mało kogo tu obchodzi: oskarża się polski naród.

Pisałem już do Ciebie. Aklimatyzujemy się powoli. Użyłem: 2 litry mleka, które codziennie wypijam, robią swoje. Wrastam powoli w robotę – mam nadzieję, że uda mi się zrobić coś pożytecznego. Piszę poza tem, mimo że mam trudne warunki.

<sup>16/</sup> Karol Kuryluk (1911-1967), od 1945 do lutego 1948 redaktor tygodnika „Odrodzenie”, w latach 1949-1951 dyrektor PIW. Miłosz przed wyjazdem z kraju współpracował z „Odrodzeniem”, przysyłał swoje teksty także ze Stanów.

<sup>17/</sup> Xeniusia – Ksenia Żytomirska.

ki mieszkaniowe – o wiele gorsze niż w Krakowie: mała pokoina (sic) i nie można nic znaleźć.

Na ogół czuję się dobrze, bucham pomysłami, tylko czasu mało. Napisz do mnie kochanie [??] obszernie. Jestem spragniony małych plotek literackich, poza tem ciekaw jestem, jakie są losy mojej książki. Co parę tygodni odzywa się we mnie ambicja autorska, której nie mam nic do zaofiarowania, bo to tak, jakbym książkę wrzucił w wielką studnię, z której żaden głos nie dochodzi. Żadnych nowości książkowych tu nie przysyłają, diabli wiedzą czemu, niedbalstwo.

Ściskam Cię mocno a Zosi rączki całuję, a piszcie.  
Boczarów pozdrówcie

Czesław Miłosz

P.S. Czy nie możecie znaleźć 11-12 letniej dziewczynki, najlepiej sieroty, taką dziewczynką chce się zaopiekować pewna Amerykanka i zaopatrywać ją we wszelkie paczki. Jeżeli znajdziecie, podajcie nazwisko, imię, d a n e i adres.

[dopisek Janki Miłoszowej:] Tadeu kochany i Zosiu kochana, bardzo czule Was ściskam oboje. Stęskniłam się za wami, proszę napiszcie. Tadeu jednak ma rację, ociągając się z wyjazdem. Warunki mieszkaniowe b. trudne, a przez to, jak sami wiecie, wszystko staje się ciężkie, poza tem ten cały „świat” to jednak bujda. No pewnie – jest dobra prasa, wspaniałe pisma, książki, filmy całego świata, mnóstwo samochodów, światła, świecideł, tandety, nie tandety, pięknych dziewczyn i chłopców, bogaczy, nędzarzy, wspaniałości i ohydy – możesz patrzeć na to, co piękne, udawać, że reszty nie widzisz – ale jeśli chodzi o wnętrze twoje własne, o tzw. Duszę, to nie potrafisz tego zameblować przy pomocy wyżej wymienionych szczegółów.

Odpoczynek to jest – owszem, chociaż pierwszy miesiąc był rozpaczliwie ciężki. Piszę wam prawdę, odczytacie to w naszych „czterech ścianach”.

Bardzo chcę dostać od Was list. Czekamy. Co u Was? Czy Zosia pracuje. Ściskam Was kochani

Janka

Mają wprowadzić paczki z gwarancją dostarczenia już niedługo, wtedy wyślemy Wam prezenty.

6.

Czesław Miłosz  
151 East 67 street  
New Jork 21. N.Y.  
Lu 258 West 71 street  
New Jork 23 N.Y.  
(adres prywatny)

23 VIII [19]46

Kochany Tadeu!

Trzy hurra na cześć spokojnego mędrca, który, nie wątpię, zaopatrzony jest w nowy paltocik i berlaczę. Właśnie dowiedzieliśmy się o przyznaniu tobie nagrody 100.000 zł i cieszymy się z tego ogromnie. Musiały to być bardzo zabawne rozrabiania przed-nagrodowe i tylko żal mi Jerzego Andrzejewskiego. Zresztą nic nie wiemy, jak się to odbyło, jak i nie wiemy, jak odbyła się nagroda poetycka m[iasta] Krakowa<sup>18</sup>, której niedostanie nie przyczyniło mi wiele zgryzot, raczej zdziwiłem się, że miałem tak wiele głosów, nie będąc człowiekiem poważnym jak Przyboś. Ale tańce i w jednym i drugim wypadku bardzo mnie interesują i będę rad, jeżeli dostarczysz mi trochę rozkosznych plotek.

Przyzwyczailiśmy się już do Ameryki, co polega na zdaniu sobie sprawy, że dla Europejczyka w pewnym wieku jest to kraj, do którego nie można się przyzwyczaić. Każdy kraik ma jakieś placyki, jakieś uliczki, jakieś zapachy, które przywiązują, i nawet w brzydocie ma coś osobliwego. Tu nie. Życie wśród wielkiej dekoracji teatralnej zrobionej przez dekoratora o nie najlepszym smaku, przy poceniu się w dodatku, bo klimat krakowski, tylko porządnie podwilgocony i utropikalniony, i czy gorąco, czy zimno, tak samo duszno. A konsulat, gdzie nikt właściwie nie robi mi krzywdy, jest jak każde urzędowanie sprawą, na którą od dawna mam pogląd wyrobiony, i szczerze mi żal czasu, który mu poświęcam, spełniając zresztą podobno dobrze moje obowiązki. Myślę, że mimo wszystko warto było, bo uczę się świata lepiej, niżbym to robił, siedząc w Krakowie, a przede wszystkim uczę się dalszego odrzucania wielu zainteresowań i szacunków dla przeróżnych rzeczy ludzkich i literackich jako do bredni. Niestety, życie literackie i w sensie francuskim, polskim czy nawet angielskim (nawet) tu nie istnieje, w całej Ameryce nie ma ani jednego pisma, które by było poświęcone wałkowaniu tzw. prądów literackich i artystycznych. Francuscy malarze, którzy tu byli w czasie wojny i na których się snobowano, zrobili ciężką forszę i uciekli do Francji. Poezja amerykańska, z której Amerykanie są piekielnie dumni, jak ze wszyst-

<sup>18/</sup> Nagroda literacka miasta Krakowa – kandydatami byli Broniewski, Miłosz i Przyboś; nagrodę przyznano Przybosiowi za *Miejsce na ziemi*.

kiego zresztą, co amerykańskie, wydaje mi się, z małymi wyjątkami, b. słaba. Teatr przeważnie na poziomie sprzed tego czasu, kiedy pojawiły się jakiekolwiek zagadnienia inscenizacyjne: oleodruk. Filmowi Hollywood dał bardzo skutecznie radę. Mówię to nie dlatego, żebym miał polskie kręcenie nosem na wszystko za granicą albo czuł się w obowiązku obrzydzać ludziom podróże, ale że tak naprawdę jest. Ostatecznie jest to kraj, gdzie 100% ludności stanowią *petits bourgeois* i śmieszą mnie głębokie opinie naszych marksistów w kraju, że tu patrzeć a wybuchnie rewolucja. Wstrząsy gospodarcze tak, ale kiedy w kraju są zdania, że Krzycki może zostać co najmniej vice-prezydentem Stanów, to na to nas ogarniają konwulsje śmiechu. To wspinała komedia, jak nic nieznaczące zjawiska i postacie, filtrując się przez odległość, nabierają doniosłości. Prawdziwą potęgą, o której w Polsce się nie wie, jest tutaj Frank Sinatra, piosenkarz na poziomie naszego Fogga, chuderlawy młodzieniec, którego samo ukazanie się doprowadza tłumy kobiet do hysterii. Na ogół trzy są rzeczy, które tu są cenne: 1) Obrazy starych mistrzów, których te dranie nawiozły tu wielką ilość, choć nie bardzo umieją podać; 2) Technika prozy, znakomita. Oczywiście 90% produkcji książkowej to sentymalna czy sensacyjna szmira, od wielu miesięcy best-sellerem nr 1 (co tydzień ukazuje się lista best-sellerów) jest książka pewnego babiszona pt. *Egg and I*, opisująca przygody tegoż babiszona jako właścicielki farmy kurzej. Kiedy widzę że ciągle dalej jest na pierwszym miejscu, ogarnia mnie pasja i postanowiłem na złość książki nie przeczytać, a jej czytelników zakulić w kajdany i cały dzień kazałbym im czytać Przybosa. Ale jest ich zbyt wielu. Pewno baba już zebrała milionik dolarów. Remarque ze swoim *Arch of Triumph* wszedł na listę i zszedł z listy (swoje zarobił + 250.000 dolarów, jeżeli się nie mylę, za prawo filmowania), pamiętniki Ciana weszły i zeszły, książka fizyków nuklearnych, którzy wynaleźli bombę atomową, ostrzegająca przed tą zabawą, weszła i zeszła, a to ścierwo się trzyma. Ale nawet technika szmiry jest dobra, a mają kilku prozaików całą gębą, będę piłował, póki się nie przełoży na polski William Faulknera. Gdybyś wziął Balzaca, zaprawił Weyssenhoffem, przyrzucił Rzewuskim i dodał szczyptę proustowego makaronu – miałbyś mniej więcej pojęcie. Czy dostałeś książki, które posłałem dla Związku Literatów w Krakowie na Twój rece. Był tam komplet różnych czasopism i paczka z książkami, powiózł to Ordyński, miał to oddać w Ministerstwie Kultury z prośbą o przesłanie tobie. Jeżeli się nie mylę, był tam Faulkner.

3) Wreszcie polityka. Jest to zapewne najciekawszy kraj, skąd można obserwować wygibasy polityki zagranicznej w erze tego ponurego wiedeńskiego Kongresu, który napęłnia szczerem obrzydzeniem. Co mają ciekawe i dobre, to dziennikarstwo, szczególnie dotyczące problemów międzynarodowych i moje pasje w tym kierunku doznały znacznego zaostrzenia.

Sumując, wszystko to dobre, ale nie na zbyt długo i będę dążył do tego, aby po pewnym czasie pozbyć się swoich funkcji M.S.Zowca i uciec do starej Europy.

Mam propozycję od dużej firmy zrobienia antologii poezji polskiej (współczesnej). Jeżeli się tego podejmę, to będą mi potrzebne książki, o które tu trudno.

Będę b. wdzięczny, jeżeli Ty albo Zosia zrobicie mi mały secik i wręczycie Ksaweremu Pruszyńskiemu, który wkrótce wyjeżdża do Polski. Myślę, że Tuwima, Wierzyńskiego, Lechonia, Słonimskiego, Wittlina wygrzebię, chciałbym więc: 1) Tom Lieberta; 2) Tom Gałczyńskiego (wiem, jak o to trudno); 3) Tom Jarosława; 4) Tomiki Czechowicza (stoją wśród moich książek w Krakowie); 5) *Dębem rosnę* (sztorcem staję) Flukowskiego; 6) Wiersze Sebyły; 7) Tomiki Broniewskiego; 8) Coś Brunona Jasińskiego; 9) Antologię poezji polskiej Fryderyka (jeżeli uda się wam ją upolować) – no i to, co uznacie, że może mi się przydać. Wszelkie koszty pokryję w ten sposób, że wydam polecenie wypłacenia należności za którąś korespondencję Tobie, Tadeuszu. Wdzięczny też byłbym za zebranie i przesłanie mi jednej kopii antologii poezji angielskiej, która jest w naszym mieszkaniu w stanie kartkowym. „Czytelnik” krzywi się na nią, pewno ma węża w kieszeni i nie chce mu się płacić praw za stare przekłady Kasproviczowej albo Trzaski i Ewert.

Twój i Dygata *Zamach* dostałem, b. dziękuję. Niestety, to tak wygląda, że wobec tego, iż na Broadwayu wystawiają tylko hity, które idą po 4, 5, 6 lat, słabe są szanse, jeżeli sztuka nie jest odpowiednio-sentymalnie-programowo amerykańska. Akcja jej nie jest *s a m a w s o b i e* dość żywa, aby dla publiki nie wiedzącej nic o undergroundzie była jasna. Zresztą tu są b. szczególne wymagania. Były już dawno próby wystawienia *Lata w Nohant*, ale na przeszkodzie stały: 1) zbyt duża subtelność (publiczność nie zrozumie); 2) Romans matki i córki z Chopinem (nie-moralność). Mam taką instytucję, International Students Theatre Library, która zaopatruje w repertuar teatru studenckiego i aż piszczy do sztuk polskich. Ale to jest gratis i instytucja ma charakter ideowy, jest uboga i nie może nawet opłacić tłumacza, a Ambasada nie pali się z dawaniem mi pieniędzy na takie cele. Ten brak pieniędzy na tłumaczenia to jest zasadnicza trudność. Co innego, kiedy sama np. firma wydawnicza zgadza się opłacić tłumacza. Będę jeszcze mówić o „zamachu” z moją agencją literacką (tu bez agencji nic się nie załatwia).

Oczekuję też *Murów Jerycha*, obiecując sobie wielkie rozkosze. Wierzę, że uda się powieść tu puścić po angielsku. Wydawcy tutejsi są ogromnie łapczywi na książki stanowiące całość. Buskówna, która jest tu przedstawicielką „Czytelnika”, sprzedała już Szmaglewską, Dygat ma szanse, Andrzejewski nie, bo nowel, a szczególnie makabrycznych nie chcą. *Wielki tydzień* by poszedł, ale za krótki na książkę. Są wśród wydawców b. inteligentni i dobrej woli jegomoście, wspólnie z Buskówną byśmy twoją książkę przep[...], choć sądzę z rozdziałów, które znam, że nie zrobiłaby takiej kasy jak *Egg and I*...

Ściskam Cię Tadeuszu bardzo serdecznie i Zosię, jeżeli mi wolno, też. Pozdrowienia dla Boczarów z wyjątkowo brzydko ubranego kraju

Czesław Miłosz

7.

[bez daty]

Kochana Zosiu,

Przesyłam Ci żądane dokumenty, sama będziesz wiedzieć, co z tego można zrobić. Otrzymałem listy od Tadzia i Wyki. Otóż myślę, że przepisywanie tekstów wierszy po zrobieniu wyboru na miejscu jest nieco problematyczne, bo przecież nie chodzi o dobre s a m e w s o b i e utwory, ale o takie, które dobrze by wypadły w przekładzie angielskim. Tak że lepiej zdobyć, co się da w książkach, chyba że dało by się ustalić wiersze dobre dla przekładu na miejscu w Krakowie, ale wątpię, czy to możliwe. Antologię uprzejmie proszę oddać Pruszyńskiemu, zaklinając go, aby jej nie zgubił.

Ściskam Cię i Boczarów pozdrów, muszę iść na lunch, ząb mnie boli, nie mogę w żadnym graciarskim sklepie dostać stołu, półek na książki też nie mam, bo był strajk i nie ma drzewa, cholerny artykuł wisi mi nad głową + ból zęba, dziewczyna w barze gdzie się stołuję daje mi listy do szofera ambasadora, kupiłem książkę Glücksmanowi, o którą prosił, „New Age Books” – taka kolekcja nie istnieje, są tylko „New Directions”, które przeważnie uprawiają awangardowość z siwą brodą, Polska jest tu znienawidzona za antysemitizm więcej niż Niemcy, ząb to ścierwo, kupić coś w New Jorku – na to trzeba zmarnować cały dzień, zadenuncjować moich gospodarzy do O.P.A czy nie, oto pytanie. Ciekawe, czy Demokraci rozłoży się w wyborach z powodu sprawy Wallach – Byrnes<sup>19</sup> – Truman czy nie, przeczytałem sztukę [William] Wycherleya *The country wife* (XVII wiek), najbardziej nieprzyzwoita sztuka, jaką napisano, mam mieć odczyt o poezji polskiej na Columbia, jakie szczęście mieszkać w kraju, gdzie nie trzeba pić wódki, ząb, ząb, zupa, dąb.

Ściskam

Czesław Miłosz

<sup>19/</sup> James Francis Byrne, polityk Partii Demokratycznej, który na wieść o porozumieniu w Jalcie podał się do dymisji, lecz prezydent Truman przywrócił go do służby dyplomatycznej. Jako sekretarz stanu towarzyszył mu na konferencji w Poczdamie.

8.

[Nadruk:] Ambasada R.P. w Waszyngtonie – Polish Embassy Washington 9, D.C. 2640 16th Street, N.W.  
478/SZ-107

5 listopada, 1946

Kochany Tadzio i Zosiu,

Polecam Wam gorąco panną [sic] Annę Waterman, która udaje się do Polski. Jest to młoda dziewczyna, absolwentka jednego z najlepszych college'ów amerykańskich – Vassar College. Jest jedynaczką, córką profesora fizyki i jest wykwestem najbardziej kulturalnego amerykańskiego środowiska. Zainteresowania jej są literackie, a pozatem jedzie do Polski, aby i poznać, i pomóc, chce uczyć tam języka angielskiego. Nie wątpię, że zajmiecie się nią szczerze, myślę że Boczarowie też się nią zaopiekują. Takich kwiatów przyjeżdża do nas mało. Chciałbym złagodzić szok, jakiego dozna, przyjeżdżając do jednej z najbardziej zniszczonych części Europy. Bardzo nam takich osób potrzeba, bo z tego wynikają później zmiany w nastrojach tutejszych kół uniwersyteckich, odnoszących się do Polski przeważnie nieufnie. Więc bądźcie dobrzy,

Ściskam Was czule

Czesław Miłosz

Mr. And Mrs. Tadeusz Breza,  
Św. Tomasza 26-11,  
K r a k ó w.  
Maszynopis z podpisem odręcznym.

9.

16 VI [19]47

Kochany Tadzio,

Każdy twój list jest dla mnie ogromną uciechą. Twój list ze Szwajcarii dostałem. Czytuję twoje korespondencje ze Szwajcarii, które są pyszne. Nęka mnie to mieszkanie. My przez sezon 1947/48 zostajemy pewnie w Ameryce, na dalszą przyszłość po prostu nie mam żadnych konkretnych planów, więc trudno mi coś powiedzieć. Bardzo chciałbym przyjechać w jesieni do Polski, ale ta propozycja została, jak dotychczas, przyjęta przez moich pryncypałów bez zbytniego entuzja-



zmu. Posyłam ci papier urzędowy o mieszkaniu w Krakowie. Jeżeli absolutnie musisz zapłacić za nasze meble (a zwróć uwagę, że biurko i tapczan są nasze własne, zdobyte własnym przemysłem, więc meble objęte ukazem to ten okropny kolorowy set z pluskami) to trudno, zwróć się do siostry Janki, Henryki Goszczyńskiej, Warszawa-Praga, Wileńska 39 m.11, ona dysponuje naszymi pieniędzmi. Czy pluskwy mają zapewnione dobre warunki i czy rozmnażają się w sposób niehamowany? Jeżeli im w tych meblach kolorowych naprawdę bardzo dobrze, to możesz te meble po prostu miastu oddać, nie leży w mojej naturze przeszkadzanie naturalnym procesom. Wolałbym oczywiście uniknąć wydatku. Tylko jeżeli mus, to weź te pieniądze.

Więc urodzenie się naszego syna było sensacją? Chowa się dobrze, ale łatwiej jest mieć dziecko w Polsce niż w Ameryce. Codziennie toczymy debaty, co z nim robić, bo jak tu dać radę wszystkiemu bez żadnej pomocy domowej? Tu ludzie zagraniczni tak się urządza, że sprowadzają dziewczyny z Europy, każda Angielka, Francuzka czy Polka pracuje tutaj za utrzymanie i małe pieniądze, rada, że znalazła się w Ameryce. Ale koszt sprowadzenia i tak na niewidzianego, nie wiadomo, jakie kukło się wyfasuje. Więc się męczymy, pełni skrupułów w dodatku, czy to warto sprowadzać nowego człowieka, który absolutnie nic nie wie o tej straszliwej mess, na tak niespokojny świat, ale akcja nierodzenia dzieci jako protest jest jeszcze kwestią przyszłości, przewiduję to mniej więcej na czas, kiedy nasz mały dorośnie. Wtedy rządy będą prowadziły ciężką walkę z obywatelami, którzy ani rusz nie będą chcieli. Ale czy ja ten świat stworzyłem? Czy to mój globus? Jak nie, no to nie mój interes. *Qu'il se débrouille*. Zresztą świat jest pomimo wszystko uroczy, dopóki są na nim drzewa i ptaki, często żyję w stanie sensualnego podniecenia, siedziałbym tylko i opisywał sprawy wzroku i słuchu. Mam swoje nowe wierze, ale po co mi drukować, jeżeli mi z nimi dobrze.

Bardzo martwi mnie Jerzy Andrzejewski. Czy nikt u licha nie podejmie się mu wytłumaczyć, że jego powieść jest okropna? To zupełnie jak z rogiaczem, wszyscy wiedzą, tylko on nie.

Pozdrawiam Was oboje bardzo serdecznie w swoim i Janki imieniu.

Uściśnienia

Czesław

Manuskrypt twój otrzymałem z Rzymu od Ksawerego.

Napisz mi parę słów rzeczowej informacji, tobie ufam, jak to jest z trudnościami w korespondencji z zagranicą, które podobno istnieją? Czy to prawda, że listy trzeba odbierać na pocztę, a czy wysyła się po prostu, wrzucając do skrzynki?

Cz.

[Maszynopis. Podpis i dopisek odręcznie.]

10.

16 V [19]48

Kochani Tadeu i Zosiu,

nie zapominajcie o przyjaciółach. Czasami trzeba coś do przyjaciół napisać, nawet jeżeli pisanie jest profesją. Czy życie kameralnie (z ciastkami, które robi Zosia, a Tadeusz mówi: „Pyszne, Zośka, pyszne!”), czy towarzysko? Czy w naszym mieszkaniu w Krakowie mieszka Morstin, bo telegraficznie swego czasu przesyłałem upoważnienie dla niego przez M.S.Z., ale nie dostałem wiadomości później, suponuję [?] więc, że to zostało załatwione, jak proponowałem.

U nas chwała Bogu wszystko rozwija się wg rutyny. Już lato, zieleń wezbrała naokoło naszego domku i ptaki się kłócą. Nasz Antek szerzy spustoszenie w domu, biegając nieco jeszcze pijanym kroczeniem. Janki dzień roboczy = 12 godzin, bo służba jest nadal nieosiągalna, murzyńskie służące są przedziwną rasą. Po pierwsze, jeżeli już przyjdą, to nic nie robią, markując wysoce umiejętnie, co jest zrozumiałe, bo okazy ich plemienia, które traktowały pracę zbyt serio, dawno już wymarły. Trudno jednak je dostać, bo albo telefonują, że przyjść nie mogą, bo mają lekcję muzyki, bo boli je głowa, albo umawiają się i nie przychodzą po prostu.

Więc Janka haruje ciężko. Ja właściwie też, i ciągle są we mnie spreczne chęci – żeby już rzucić tę dyplomację i żeby ciągnąć dalej. Z tym rzuceniem to nie takie proste: człowiek przywiązuje się do czegoś, co robi. Teraz już powiedzieć można, że pierwszy okres mego pobytu w Ameryce był trudny, jeżeli chodziło o moją pracę, nie miałem żadnej pozycji, która by umożliwiała zrobienie czegoś, dużo by o tym mówić, ale choćby cię smażyło w smole, nie mów co się dzieje w szkole. Właściwie praca z jakąś logiką i sensem zaczęła się dopiero od końca zimy ub. roku, tj. 1947. I myślę, że litewski upór daje rezultaty. Np. jak Ameryka Ameryką a Polska Polską, żaden rząd polski nie zrobił tutaj tego, co nam się udaje, tj. stworzenie katedry kultury polskiej imienia Mickiewicza na Columbia University, co się właśnie finalizuje, tfu! tfu! żeby nie uroczyć. I inne takie rzeczy mnie interesują, i jednym słowem stałem się wysoko kwalifikowanym pracownikiem służby zagranicznej, obecnie w stopniu II sekretarza Ambasady.

Oto poważny dylemat – ten dzień cały spędzany poza domem, dla człowieka, który kocha tylko siedzenie w domu i dłubanie w papierach. Mimo to robię dużo dla siebie, przeszedłszy na nocny tryb pracy. Zagadnienie nie jest proste, bo np. w kraju, mając więcej czasu, nie miałbym tych źródeł ani książek, a ponieważ nie jestem prozaikiem, który czas mierzy od powieści do powieści, dla mnie to ważne. No, ale nic nie trwa wiecznie, trzeba skorzystać z tej Ameryki, bo drugi raz to Amerykanie mnie tu już nie wpuszczą.

Musisz napisać mi, a raczej wyrzucić na papier w formie bezładnej, masę płotek. Będę ci za to wdzięczny. Janka właśnie robi obiad przy kuchni, która kuchni

nie przypomina, bo jest to biała fabryczka, z podziałkami i sygnałami, a mały Miłosz robi piekło, wyciągając z szafki rondle, grzechocząc, trzaskając drzwiami itd.

[Cału?]jemy was serdecznie

Co myślisz o mnie?

Czesław Miłosz

||.

[bez daty<sup>20</sup>]

Kochani Zosiu i Tadziu,  
niestety – nie mogę być w niedzielę u Pniewskich. Bardzo żałuję, bo obiecywa-  
łem sobie z tego wiele rozkoszy. Moje [...] zmysły ożywają tylko w takim otocze-  
niu. Może innego dnia??

Ściskam

Czesław

[Dopisek ołówkiem u góry kartki – ręką Brezy?:] Idę do Pniewskich, by dać  
znać.

## Listy do Kazimierza Wierzyńskiego

I.

C. Miłosz  
10, avenue de la Grange  
Montgeron (S. et O.)

Drogi Kaziu,  
Pytasz o dom<sup>21</sup>. Otóż

- 1) Dom jest ciepły. Dla mnie życia w zimnie nie ma, nie mogę pracować. Poza tym ma czynne, dotąd funkcjonujące kominki. Nigdy w [piecu?] nie palili-  
śmy, bo byłoby za gorąco, centralne ogrzewanie wystarcza, ale można, dla  
przyjemności. Sądzę, że teraz dom będzie jeszcze cieplejszy wskutek izola-  
cji założonej na strychu (wbrew mojemu mało chętnemu do takich wydat-  
ków skąpstwu), izolacja została założona nie z powodu chłodu, ale z obawy  
przed pożarem w lecie.
- 2) Dom jest zaopatrzony w słowniki: Lindego, Karłowicza, Brücknera, Shorter  
Oxford i *Etimologiczkiej russkowo jazyka*.
- 2) Wyjeżdżamy na rok szkolny tj. do 1 lipca. Co dalej, nie wiem. Nie jest na-  
szym zamiarem przenosić się tam na stałe i tutaj dom likwidować. Jadę na  
wykłady, nie wykluczam, że tamto miejsce b. mi się nie spodoba. W każdym  
razie baza jest tu.
- 3) Cena. Za dom moglibyśmy dociągnąć do 200 dolarów miesięcznie, w wy-  
padku wynajęcia Amerykanom, którzy mają dzieci w wieku szkolnym, a to  
z powodu idealnego położenia – przy bramie koedukacyjnego liceum (*lycée-  
pilote*). Włożyliśmy jednak w dom tak dużo – kiedy tu nastaliśmy była sodo-  
ma i gomora – i Janka tak na dom chucha (ostatnio odmalowana została  
łazienka i kuchnia), że nie mielibyśmy ochoty wynajmować nieznanym  
i zastać wszystko stratomowane. Wam wynajęlibyśmy za 100 dolarów miesięcz-  
nie, co chyba nie jest dużo, jeżeli tyle kosztuje pokój w prywatnym hotelu.  
Jeżeli p. Halina wraca 29go, to chyba znaczy, że tutaj do Paryża na ten dzień [?]  
przyjechała? Odezwiw się.

Ściskam

Czesław

[Data na stemplu: 26.9.1960]

[Adresat:] Monsieur Kazimierz Wierzyński, Chateau de Beaupré, par Gondre-  
court (Mense)

<sup>20/</sup> List późniejszy, z czasu przyjazdu Miłosza ze Stanów do kraju – Elżbieta i Bohdan  
Pniewscy mieszkali stale w Warszawie, Brezowie mieszkali w Warszawie od 19 r.  
Prawdopodobnie – koniec grudnia 1950 lub początek stycznia 1951.

<sup>21/</sup> Umowę zawarto. Halina i Kazimierz Wierzyńscy mieszkali w domu Miłoszów  
w Montgeron przez kilka lat swego pobytu we Francji.

2.

Cz. Miłosz  
2601 Ridge Rd.  
Berkeley, Cal.

18. X. [1960]

Drodzy Wierzyńscy!

List dostałem dopiero wczoraj tj. 17. X. choć nosi datę 11. X – czyli szedł prawie tydzień. Czemu tak długo? W załączeniu list do [ ] – chyba wystarczy? Sądzę zresztą, że sam kontrakt wystarczy.

Podróż odbyliśmy gładko, wieczorem 10 X byliśmy w Berkeley. Zaraz, bo następnego dnia, miałem już „klasę”. Niestety, jeżeli tutaj biblioteka uniwersytecka jest dobrze zaopatrzona w polonica, to nie w dziale najnowszej poezji i krytyki (oczywiście polskiej), a to mi jest potrzebne do seminarium z nowoczesnej poezji polskiej (od Młodej Polski). Czekam niecierpliwie na książki wysłane pocztą – coś tam z potrzebnych książek wetknąłem. Nie wykluczam, że zwrócę się do Was z prośbą o wyłuskanie z moich półek jeszcze pewnej ilości tomików wierszy, ale na razie sprawdzam, co jest w katalogach tutejszej biblioteki.

Mamy nadzieję, że czujecie się u siebie. Co do *arroseur*<sup>22</sup> w Arc en-Ciel – to jeden został nam dany na próbę i ten bierzemy, drugi mieli sprowadzić, nie było go wtedy na składzie, ale z niego rezygnujemy, zostając przy tym który dali (bo mieliśmy wziąć albo jeden albo drugi).

Z Piotrusiem mamy trudności, bo nie wiadomo, jak go nauczyć po angielsku. Poszedł do szkoły, ale powiedział po powrocie, że już tam nie pójdzie, że duszno, brudno, że berbecie przerabiają tabliczkę mnożenia którą umie itd. Toni jest już zaangażowany w swojej Junior High School w zacieklą kampanię wyborczą, oczywiście w obozie Kennedy’ego. (W Montgeron należał do obozu anty-gaullistów).

Ściskam Was

Czesław

[Adresat:] Mr K. Wierzyński, 10, avenue de la Grange, Montgeron (S. et O.), France

List do Antoniego Słonimskiego

I.

Czesław Miłosz  
10, avenue de la Grange  
Montgeron (S. et O.)

28 XII [19]57

Drogi Panie Antoni,

Dziękuję za list z 19 grudnia. Muszę w skrócie opowiedzieć, jak moje książki znalazły się w bibliotece MSZ w W[arsza]wie. W końcu 1950 r. pakowaniem ich zajmował się woźny ambasady w Waszyngtonie i przewiózł je do gmachu. Miały iść za mną do Paryża. Po moim zerwaniu z rządem śp. Bieruta, mimo wielokrotnych prośb mojej żony, która wtedy była w Waszyngtonie, ambasada odmówiła ich wydania, traktując tę odmowę jako represalia, zgodnie z atmosferą ówczesnego okresu. Nie mniej książki są moją prywatną własnością i częścią mego warsztatu pracy.

Zasadniczo stoję na stanowisku, że MSZ powinien teraz zrobić to, co powinien był zrobić wtedy, tj. odesłać książki. Jeżeli wtedy rzecz sprowadzała się do pięciominutowej jazdy samochodem, a teraz pociąga za sobą koszt, to przecie trudno mi wnikać w mentalność urzędników, którzy uważali za stosowne wydawać państwowe pieniądze na transport skrzyń z Ameryki do Warszawy, dla wątpliwej satysfakcji zrobienia komuś na złość. Jeżeli MSZ nie chce sam się tym zajmować, to powinien pokryć wszelkie koszty, jakie z tego tytułu poniesie Związek Literatów Polskich, ponieważ do niego się zwrócił. Wydaje mi się, że moje rozumowanie jest całkiem poprawne.

W żadnym wypadku nie chciałbym narażać Związku Literatów na koszt ani nawet na zabiegi nad uzyskaniem kredytów, skoro jedna tylko instytucja ponosi tutaj odpowiedzialność. Gdyby jednak nie można było zmusić MSZ do konsekwentnego rozumowania, prosiłbym o przekazanie tych skrzyń mojemu bratu i o pomoc przy załatwieniu formalności związanych z wysłaniem ich do Francji. Nie pozostawałoby wtedy nic innego, jak zastanowić się nad sposobem prywatnego sfinansowania transportu. Jeżeli chcę wydostać te książki, to bynajmniej nie dlatego, żeby po prostu mieć, ale dlatego, że są wśród nich dzieła trudne do nabycia i w mojej pracy literackiej potrzebne.

Zresztą zostawiam tę sprawę pana mądrości i doświadczeniu, wiedząc, że rozwiązanie jakie pan, znajdzie będzie najlepsze.

Przy okazji przesyłam życzenia pomyślnego roku i dla pana osobiście i dla naszej literatury

Czesław Miłosz

<sup>22/</sup> *arroseur* (franc.) – nowoczesny (wtedy) przyrząd do skraplania wodą trawników.

## Abstract

### **Czesław Miłosz's letters to Zofia and Tadeusz Breza**

Czesław Miłosz's letters to Zofia and Tadeusz Breza, dating 1945-1947, now published for the first time based on Professor's Alina Kowalczyk's collection and edited by herself, reveal the behind-the-scenes of the future Nobel-Prize winner's stay in the United States, as he was employed then with the Embassy of the People's Republic of Poland. Family-life scenes and plans regarding his clerical and literary work are combined with descriptions of the poet's first impressions from his sojourn in America whose realities have disappointed him, not satisfying his earlier expectations. Two letters to Kazimierz Wierzyński (1960) and one to Antoni Słonimski, of 1957, were written after the poet decided to settle down in the West. Problems with getting his life organised in France coincide there with his first classes at the University of California, Berkeley, and with decisions made by the then Polish communist authorities making his life difficult and persecuting him as a 'traitor'.

## Henryk MARKIEWICZ

### Czego nie rozumiem w *Traktacie moralnym*?

Tak się niedawno złożyło, że miałem wziąć udział w pewnej dyskusji o *Traktacie moralnym*. Nie ufając własnym umiejętnościom interpretacyjnym w tym zakresie, szukałem wsparcia w ogromnej już literaturze o Miłoszu. Przekartkowałem kilkanaście książek, ale w jednej tylko, a mianowicie w *Sekretach manichejskich trucizn* Łukasza Tischnera<sup>1</sup> znalazłem rozbudowaną interpretację tego poematu. W innych – skądinąd wybitnych – pracach poświęcono mu tylko drobne wzmianki lub w ogóle pominięto go milczeniem. Pomocna okazała się natomiast korespondencja Miłosza z Krońskimi<sup>2</sup>, a przede wszystkim autokomentarze zawarte w jego rozmowach z Renatą Gorczyńską oraz Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem<sup>3</sup>.

Ale mimo to okazało się, że wielu ustępów *Traktatu* nadal nie rozumiem, wielu też nie potrafię zintegrować w sensowną całość. Oto protokół moich kłopotów i niepowodzeń interpretacyjnych.

\*

- 
- <sup>1/</sup> Ł. Tischner *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*, Znak, Kraków 2001. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie SM.
- <sup>2/</sup> Cz. Miłosz *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami*, Znak, Kraków 1998. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie Z.
- <sup>3/</sup> E. Czarnecka [R. Gorczyńska] *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarz*, Becentennial Publ., New York 1983, cytaty lokalizuję w tekście po skrócie PS; *Pokochać sprzeczność. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek*, w: Cz. Miłosz *Traktat moralny. Traktat poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, Cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście po skrócie PS.



Tytuł. Tu wątpliwości miała Gorczyńska: czy należy go rozumieć wprost, czy też ironicznie. Autor najpierw odpowiedział rozbrajająco: „Nie wiem, tak mi się napisało” (co budzi podejrzenie, że podobnie wypowiedziałby się on o niektórych innych miejscach tekstu<sup>4/</sup>). Dopiero potem rozstrzygnął: „to jest traktat na temat moralności” (s. 79).

W. 1-6. *Traktat* zaczyna się pytaniem skierowanym do Poety (tak będę nazywał podmiot mówiący utworu) o to, gdzie znaleźć można ocalenie dla całej ludzkości przed złem, które nadeszło wraz początkiem pokoju. Niewątpliwe symptomy tego zła to gorycz niespełnionych nadziei i międzyludzka nieufność. Nie wiem natomiast, co ma oznaczać pojawienie się powojów na ruinach, jak je oceniać i dlaczego to dopiero świt pokoju miałby budzić litość – i dla kogo.

W. 7-22. Odpowiadając na pytania o ocalenie, Poeta proponuje z początku „discyplinę eliminacji”, w dalszym jednak ciągu tę dyrektywę zmienia. Nazywając współczesne teorie „dzisiejszymi baśniami”, zrównuje je co prawda z mitami i sagami (co to jest „nędza Atlantydy” i dlaczego codzienny nasz szacunek należy się także „totomom prymitywnych plemion” – nie umiałbym odpowiedzieć), nie zaleca jednak ich eliminacji, radzi tylko, by traktować je „trochę z ukosa” (niechętnie?), ale poważnie.

W. 23-48. Tu następuje przeskok myślowy: Poeta przypomina dawne ofiary prześladowań religijnych, lecz odwołuje się także do wiedzy czytelnika o tym, „co było potem”, o kresie nocy – a więc zapewne o zbrodniach XX wieku. Ta wiedza każe odrzucić prostodusznego (?) Herodota i kieruje ku (krytycznemu?) Tukidydesowi. W toku lektury trzeba z „purpurowego soku” wydestylować „ziarno stylu”, trzeba też szukać „śladu stopy ludzkiej na legendzie”. Mowa tu o jakichś operacjach myślowych, ale nie sposób wyrozumieć, o co Poecie chodzi.

O stylu obszerniej, ale w innym chyba sensie mówią wersy następne. Nie domyślilibyśmy się zapewne, co „styl” znaczy, gdyby sam autor nie wyjaśnił (PS, s. 16), że mowa tu o historycznie zmiennym stylu myślenia, o Foucaultowskiej *episteme* (*avant la lettre*), która niby przędzą czy kokonem osnuwa rzeczywistość, porównaną do „poczwarki”, trochę dalej do „gwiazdy przeobrażeń wrzącej”. Poeta mówi, że można ową przędzę rozkręcić, kokon rozplątać i dotrzeć do owej „poczwarki”, ale twierdzi też „że gwiazdę przeobrażeń wrzącą” śledzić można tylko przez ową przędzę. Jak te dwie sprzeczne myśli z sobą pogodzić?

W. 49-54. Pojawia się tutaj „metoda”. „Mnie się wydaje – mówi Miłosz, że w tym fragmencie chodzi o metodę marksistowską. Bo była ona rzeczywiście pierwszym

sposobem zdania sobie sprawy z historyczności naszych poczynań, języka, pojęć, stylu” (PS, s. 17). Wynikałoby stąd, że „metoda” jest jednym z historycznych stylów, epistem, o których wcześniej czytaliśmy. Ale marksizm to metoda niewystarczająca. Poeta oczekuje wiedzy doskonalszej, którą nazywa „muzyczną” i „ruchomą” – tak ruchomą, „jak sam mistrzowski (?) *sapiens homo*”. Ruchomość – wyjaśniał Miłosz Krońskiemu – oznacza tu „historyczną zmienność w zależności od cywilizacji” – i „to jest bardzo marksistowski ustęp” – dodawał (Z, s. 271). Tu jednak czytelnik się gubi. Historycznie zmienna wiedza może być tylko wiedzą relatywną. A przecież dopiero co mowa była o tym, że właśnie odrzucając historycznie zmienny styl (*episteme*), dotrzeć można do „poczwarki nietykalnej zdarzeń”.

W. 55-64. To fragment satyryczny, wyraźnie skierowany przeciw marksizmowi dogmatycznemu, traktowanemu nie jako metoda, ale jako wiara. Tu wszystko jasne. W. 65-79. Następuje nowy przeskok – od epistemologii ku diagnozie współczesności. Diagnoza ta zaczyna się od skrajnego pesymizmu: „Epoka nasza czyli zgon, Ogromna *Die Likwidation*”, ale dalej czytamy, że przez nią świat się zmienia, więc należy ją cenić, a jeżeli tak, to chyba zmienia się ku lepszemu. Nie bez zdziwienia dowiadujemy się, że ten świat współczesny, dopiero co w tak ciemnych barwach przedstawiony, budzi „lekkie tylko zastrzeżenia”. Tę formułę można wytłumaczyć sobie tylko jako ironiczne *understatement*; inna rzecz, że w moim odczuciu nie nazbyt w tym miejscu udatne, a w każdym razie – pozbawione tej „siły wyrazu”, do której Miłosz dąży (PS, s. 32).

Ostrożnemu optymizmowi tej diagnozy zaprzecza wymowa wersów następnych. Występuje tu Grabarz, postać podejrzana, bo atrybutami jej są nie tylko łopatką i pióro, lecz i nagan, więc może to jakiś stalinowski zbior. Grabarz ten jednak nie unicestwia „systemów, wiar, szkół”, lecz tylko je grzebie, więc chyba już przedtem były one martwe. W dodatku nie jest on jakimś nihilistą – żywi nadzieję na nadejście wiosny, a więc lepszej przyszłości. Poeta szorstko tym jego nadziejom zaprzecza („A wiosny ni ma. Ciągłe grudzień”), ale zaraz potem perswaduje w pierwszej osobie liczby mnogiej, więc może i samemu sobie, by takich złudzeń nie rozpraszać. Dlaczego?

W. 79-102. W tym fragmencie optymizm chwilowo powraca. Zaczyna się on od biblijnie wystylizowanego obrazu życia ocalonego po kataklizmie potopu i nowej odradzającej się cywilizacji. W tej nowej cywilizacji dzisiejsze znakomitości, zwłaszcza ci, którzy dzieje tworzyli, tracą swą wielkość, ulegają zapomnieniu. Kłopot sprawia „wnuk barbarzyńców”, który pojawia się w zakończeniu tego fragmentu. „Dawny mu wawrzyn czoło pali” – czy to znaczy, że wstydzi się swych przodków? Myśli on natomiast (z czcią) o tych, co zachowali jakiś skarb, „o którym znów się składa pieśni”. Jaki to skarb? Nie wiadomo. W pierwotnym tekście była banalna „ludzkość”, co skrytykował Kroński, Miłosz zastanawiał się więc, czy nie wprowadzić tu „przyzwoitości” lub *caritas* (Z, 275), ostatecznie pojawiał się ogólnikowy „skarb”.

W. 104-144. Naszkicowany przed chwilą obraz zostaje jednak zanegowany – okazuje się tylko „złudnym czarem”, „przyszłościową iluzją”. Poeta kieruje się ku

<sup>4/</sup> W każdym razie do niewiedzy Miłosz przyznawał się otwarcie pytany przez Gorczyńską o wczesne swe wiersze: „Ja na prawdę nie wiem, skąd to pochodzi” (PŚ, s. 24). „Stworzone tutaj obrazy surrealistyczne są bardzo, trzeba przyznać, sugestywne, ale nie wiadomo, co znaczą” (PŚ, s. 26). „Prawdę powiedziałem, jest to wiersz trudny do zanalizowania nawet dla samego autora, dlatego że był pisany pewnie jak *écriture automatique* pod wpływem dajmoniona” (PŚ, s. 26). „Tak pani uważa. Może i tak można interpretować” (PŚ, s. 147).

współczesności, dostrzegając, że tworzy się w niej jakaś nowa konwencja. Co przez konwencję należy rozumieć i jaka to konwencja? Być może konwencja jest w sferze działań ludzkich odpowiednikiem tego, czym jest styl w dziedzinie myśli. Poeta nie zgadza się na nazywanie jej „konwencją długich noży”, choć jest ona (nowa konwencja) „bardzo zła”. Mimo to trzeba ją przyjąć „jako taką”, bo inna człowiekowi nie będzie dana.

Sytuację jednostki w tej konwencji porównuje Poeta najpierw do orzecha w nilowej katarakcie, a więc w sposób fatalistyczny, ale zaraz się zastrzega – człowiek nie jest aż tak bezwolny, „orzech w nilowej katarakcie” zastępuje „kamieniem polnym”, by stwierdzić, że „Lawina bieg od tego zmienia Po jakich toczy się kamieniach”. Andrzej Franaszek w rozmowie z Miłoszem przypominał, że fragment ten traktowano jako swoiste motto dla społecznego przeciwstawienia się złu (PS, s. 15). Porównanie z kamieniem polnym nie da się jednak zastosować do następującego dalej apelu: „Możesz, więc wpłyn na bieg lawiny, Łagódź jej dzikość, okrucieństwo, Do tego też potrzebne męstwo”, tu bowiem mowa nie o biernym tylko oporze wobec lawiny, ale o aktywnym na nią oddziaływaniu, czy nawet o uczestnictwie w jej biegu, jak słusznie zauważa Tischner (SM, s. 129). Do tego fragmentu więc lepiej pasuje brutalne wyjaśnienie Miłosza, że jest to „wyrażenie filozofii kolaborantów, którzy wstępowali do Partii, mówiąc, że chcą ją zmienić od wewnątrz” (PS, s. 15). Tak to nazywa Miłosz w o pół wieku późniejszym wywiadzie. W samym *Traktacie* czytelnik nie otrzymuje żadnych sygnałów, które by wskazywały na dystans Poety wobec takiej postawy. Wręcz przeciwnie – słowa „Do tego też potrzebne męstwo”, „Zbyt wieleśmy widzieli zbrodni, Byśmy się dobra wyrzec mogli” odczytywać można tylko jako jej afirmację<sup>5</sup>.

W. 145-153. Od tych wskazówek etyczno-politycznych Poeta niezrozumiałym tu łącznikiem „więc” przechodzi do wezwania: „A więc pamiętaj – w trudną porę marzeń masz być ambasadorem” – „o marzeniach” nie było uprzednio mowy. Co gorsza, nie wiadomo, jak materię tych marzeń, na przykład jakieś barokowe postacie, żarty etruskie (przyznam się, że nigdy o nich nie słyszałem<sup>6</sup>), rehot Rabelais’go połączyć z owymi wskazówkami?

W. 155-199. Następnym fragment nazwał Tischner „pamfletem na nowe intelektualne mody” i przyznał, że nie jest on w pełni przejrzysty (SM, s. 135). Pamflet ten

<sup>5/</sup> Sam Miłosz wypowiadał się w tej kwestii niejednoznacznie: „Ostatecznie był to utwór pisany przez urzędnika PRL-u, a właściwie – bo tak się wtedy jeszcze nazywało – Polski Ludowej”. A trochę dalej: „Mój ówczesny stan określiłbym – poprzez dyskusje z Krońskim – jako pewnego rodzaju rozdwojenie. Mój umysł był z Krońskim, ale moralnie byłem przeciw niemu” (PS, s. 15).

<sup>6/</sup> Tischner (SM, s. 130), nie wymieniając źródła swej wiedzy, wyjaśnia, że Etruskowie „z przymrużeniem oka traktowali nawet bogów olimpijskich”. *Encyklopedia Katolicka* (t. IV, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 1983, s. 1220-1221) mówi coś wręcz przeciwnego – że odczuwali oni nieustanny lęk przed niedostrzeżeniem woli bogów i że znaną cechą ich religii były okrutne obrzędy. Przy tym Etruskowie mieli swych własnych bogów, których umieszczali nie na Olimpie, lecz w różnych sektorach nieba.

skierowany jest głównie przeciw egzystencjalizmowi, wywiedzionemu tu – czy zasadnie? – z irracjonalizmu Bergsona i Sorela. W liście do Krońskiego Miłosz nie tań, że „nie jest w tym biegły” (Z, s. 275), nie jestem w tym biegły także i ja. Może więc moja w tym wina, że nie rozumiem, dlaczego w przeciwieństwie do *Ding an sich* cechą *Être pour soi* miałyby być trwałość. Wydawałoby się, że jest przeciwnie: właśnie rzecz w sobie (ściślej: *Être en soi*) u Sartre’a charakteryzuje się niezmiennością i spoistością, podczas gdy *Être pour soi* to istnienie ludzkie, którego właściwością jest „nie być już tym czym się było przed chwilą”. Nie potrafię także rozgryźć zdania: „A lepiej nawet żyć bez Trwogi, Niż wpaść w pułapki ontologii”; przypuszczam tylko, że Trwoga, oceniona tu pośrednio jako pożądany stan duchowy, pozostaje w związku z poglądami Kierkegaarda.

Ogólnie oceniając egzystencjalizm, Poeta zaczyna od deklaracji sformułowanej zawile, bo poprzez podwójne zaprzeczenie: „Po tym, co rzekłem już na wstępie, Nie myśl, że głupstw twych nie potępię”. Wytyka egzystencjalistom irracjonalizm i subiektywizm. Ale sceptycyzm Poety nie wyklucza – jak rozumiem – pociągu ku stosowanej przez nich metodzie. Co więcej, Poeta powiada, że Sartre’a nie należy odrzucać, że w herezji egzystencjalizmu jest „sól epoki” (trudno o większą pochwałę), no i że są to w końcu „niezły pisarze”. W ostatnim jednak zdaniu po trosze się z tych pochwał wycofuje („na obcych zresztą bardzo nie liczy”), a w wierszowanym przypisku wręcz żartuje z egzystencjalistek.

W. 209-220. Dygresja o Witkacym jest jasna, o Balzaku – niezupełnie. Bez komentarzy autora nie zgadlibyśmy, że „wszystko co trzyma ciebie krótko” oznacza jednocześnie „utrzymywanie emocji w ryzach” i poetycką umiejętność wykrącania z rzeczywistości „małego kawałka, który można opisać”. Nazywa to Miłosz „postawą klasyczną” (PS, s. 16), ale reprezentantem jej czyni w *Traktacie* – Balzaka... „Namiętność ludzkich spraw” interpretuję jako pasję poznawczą skierowaną ku konkretnym życiowym; na jakiej podstawie Tischner akcentuje tu „znaczące oddalenie (emocjonalne, ale także przestrzenno-czasowe)” (SM, s. 134) – nie wiem. Wyraz „namiętność” sugeruje coś wręcz przeciwnego, trudnego zresztą do pogodzenia z „trzymaniem krótko”.

W. 221-304. Pomijam zalecenie rozważnej i wnikliwej oceny ludzi i przechodzę do fragmentu o wariatach, ściślej mówiąc – o schizofrenikach. Poeta wymienia najpierw szczególną odmianę schizofrenii – katatonię, co chyba jest mylące, bo katatonika cechuje na przemian osłupienie i gwałtowne podniecenie. Tymczasem chodzi tu o coś innego – o rozdwojenie jaźni. Nawiasowo zauważę, że dwuwiersz „A Babel na ostatniej cegle kładzie dwie kłeski równoległe” – nie byłby zrozumiały bez objaśnienia autora, że kryje się w nim paralela między rozbięciem jądra atomowego a wewnętrznym rozdwojeniem, czyli rozbięciem jednolitości osoby (PS, s. 18)<sup>7</sup>. Jak to rozdwojenie rozumieć? Najpierw mowa jest o rozdwojeniu istoty na kwiat

<sup>7/</sup> Nie wiem, na jakiej podstawie Tischner twierdzi, że rozumowanie takie właściwe jest tylko „człowiekowi prostemu”, nie jest więc pewne, czy należy traktować je na serio (SM, s. 136).

i korzenie (to oczywiście metafora zapożyczona od Brzozowskiego, ale użyta w jakimś zupełnie innym sensie – może oznacza stosunek świadomości i nieświadomości?), dalej – o rozdzieleniu między ja a kimś innym, co sprawia, że można być równocześnie (i świadomie?) zbrodniarzem i estetą, wreszcie – o relacji między jednostką a bezimiennym, nieosobowym złem, którego owa jednostka jest tylko bezwolnym narzędziem. Ten, kto tak sądzi – czytamy – wprawdzie zmierza ku zgubie, ale sądzi trafnie. Jak to pogodzić z wcześniejszą maksymą o tym, że jednostki mogą zmienić bieg lawiny? Trudno też zrozumieć wersy następne: „Fenomen ten, jak nam się jawi, Jest skutkiem naciskania lawin Na glebę, gdzie złożyły wieki Mocno osiadły kult dla etyki”. Wyraz „fenomen” odnosi się zapewne do uprzednio omawianej uległości wobec anonimowego zła? Poeta tłumaczy, że nastąpiła ona w rezultacie naciskania różnych przejawów dziejowej konieczności na jakieś kanony etyczne. Ale jeżeli akcentuje, że kanony te są „mocno osiadłe”, skąd całkowita uległość wobec zła?

W dalszym ciągu pojawia się pytanie: „Jak ich rozpoznać?”. Czytelnik nie jest pewny, do kogo odnosi się zaimek „ich”. Poeta wymienia gestapowców i diabłów, takich jak u Boscha, ale z rozmowy z Górczyńską dowiadujemy się, że to „UB oczywiście” (PŚ, s. 79). Z następnych wersów wynikałoby jednak, że „oni” to kategoria ludzi ogarniętych jakimś „obłędem”. Co przez ten obłęd należy rozumieć? Tischner odrzuca schizofrenię (choć w różnych sensach metaforycznych o niej była uprzednio mowa) i domyśla się, że chodzi tu o kamuflaż umożliwiający działanie, który Miłosz w *Zniewolonym umyśle* nazwie ketmanem (SM, s. 138). Dla takiej wykładni nie ma jednak w samym *Traktacie* żadnych podstaw. Jest ona też sprzeczna zarówno z zaliczeniem gestapowców i ubeków do ludzi ogarniętych tym obłędem, jak i z dalszą konstatacją, że w większym lub mniejszym stopniu wszyscy są nim objęci.

Na tym jednak nie kończą się trudności. Poeta z ubolewaniem stwierdza, że ów obłęd to nieuchronny koszt wszelkiego działania. Uniknąć go może tylko eremita, oddany lekturze św. Augustyna (może dlatego, że zalecał on: „*Noli foras ire*”), ale taki absenteizm jest zdaniem Poety wątpliwą zasługą. Dlaczego z tą konstatacją łączy się przypomnienie, że diabeł jest „*separé de lui même*” i co właściwie to wyrażenie znaczy (także schizofreniczne rozdwojenie?) – nie rozumiem i żaden z miłoszologów tego nie wyjaśnia.

W. 305-382. Dalsze fragmenty *Traktatu* – potępienie komunistycznych dygnitarzy, sentymentalnej nostalgii za przeszłością, cynicznej obojętności ludzi sztuki, wreszcie alkoholizmu nie powodują większych trudności interpretacyjnych – poza jedną. Dziwi, że wódczany odór może symbolizować „cywilizację krwi i łez” i że na jednej płaszczyźnie umieszczone tu zostało to patetyczne określenie z pogardliwym „*la civilization des punaises*”. To ostatnie wyrażenie wygląda na cytaty; skąd wzięty – nie wiadomo.

W. 383-431. W zakończeniu Poeta ofiarowuje swemu słuchaczowi „skromnej mądrości dar zwyczajny” – zalecenia zdrowego umysłu, równowagi serca; tylko te „proste leki” przynieść mogą ocalenie. Bezkonfliktowa, idylliczna prywatność, która

w poemacie Miłosza *Świat* umieszczona była w cudzysłowie naiwności – tu potraktowana jest bez dystansu. Poeta mówi, że ten prywatny świat jest „na szali”, co może należy rozumieć w ten sposób, że przeważa swymi wartościami nad skazanymi na klęskę grami polityków. Trudniej natomiast wytłumaczyć, że świat ten jest równocześnie „na ostrzu miecza”. Czy chodzi o to, że jest on jednak zagrożony przez wielki świat historii?

Powtórzmy, co o nim dotąd *Traktat* mówił: „Epoka nasza czyli zgon”, ale trzeba ją cenić, bo przez nią świat się zmienia (w. 69-70), „Lecz nie jest moim zamiarem Przyszłość otaczać złudnym czarem” (w. 104-105). Ale „wiersz mój chce chronić od rozpacz” (w. 219). Poeta wierzy jednak w „*fins terrae*”<sup>8</sup> (w. 249). Krótko mówiąc: ciągła oscylacja między skrajnym pesymizmem a powściągliwym optymizmem. Także w zakończeniu czytamy najpierw: „I wynik będzie całkiem różny, Że w końcu dobry, tak załóżmy”. Dalej jednak Poeta powiada: „Na dziś nie dam ci nadziei, Nie czekaj darmo treuga Dei”. A jutro? „Idźmy w pokoju ludzie prości. Przed nami jest – „*Jądro ciemności*”. „Idźmy w pokoju”? Niektórzy dopatrują się w tych słowach stoickiego heroizmu wobec strasznej przyszłości, ja odczytuję w nich wyraz niewiedzy ludzi prostych o tym, co ich czeka. I nie ma tu wcale jak chciałby Tischner – „rozpaczliwego wezwania do przeciwstawiania się złu” (SM, s. 147). Zapowiedź: „Wiersz mój chce chronić od rozpacz” nie została spełniona. Owszem, Miłosz mówił: „trzeba wstąpić w jądro ciemności, żeby nastąpiło odrodzenie”, ale dopowiedział to dopiero w rozmowie z Górczyńską w roku 1979 (PŚ, s. 90).

Jak to wszystko uspojnić? A może uspojnić nie należy? Wszak sam Miłosz radzi „nie starajmy się absolutyzować jakichś fragmentów tekstu, co sprawi, że te różne współgrające ze sobą postawy zbyt zastygną” (PS, s. 15). Ale w *Traktacie* te postawy nie tyle współgrają z sobą, co nawzajem się negują i unieważniają. Poeta – sam to zresztą przyznał – jest tu także rozdwojony (PS, s. 15). „Sprzeczność należy zaakceptować, jeżeli nie można jej uniknąć” – powiada dalej (PS, s. 25). Powiem otwarcie, że trudno mi się z nią pogodzić w utworze poetyckim tak bardzo wychylonym ku myśleniu dyskursywnemu, jak *Traktat moralny*.

Do tych wszystkich wątpliwości trzeba dodać różne drobniejsze zagadki tekstu. Dlaczego doskonała mądrość nazwana została „wielką styczną” (w. 53)? Dlaczego przyszłościowa iluzja umieszczona została akurat „w Taorminie, może w Trieście” lub w Francji (w. 87)? Jak rozumieć zdanie, że iluzja ta jest bezwartościowa, bo „Ufność nie po równi dzieli Pomiędzy współobywateli” (w. 107-108)? Co to są „straszliwej nocy stalaktydy”? (w. 236). Co to znaczy „pograć w polityczne konie” (w. 306)? Dlaczego szczególna sielskość przypisana została krajom „nad Zatoką Perską” (w. 328)? Jak rozumieć metaforę „likwor stuleci” (w. 314)? Zabrzmi to nietaktownie, ale wydaje mi się, że niektóre z tych zagadkowych formuł wynikły tylko z konieczności znalezienia rymu.

<sup>8/</sup> Pedant zauważyłby, że wyrażenie *finis terrae* używane było w znaczeniu nie czasowym, lecz przestrzennym (kraniec ziemi) i występuje kilkakrotnie jako nazwa geograficzna.

Dlaczego sporządziłem ten protokół? Najpierw po to, by zapytać: „Czemu to o tym pisać nie chcecie Panowie?” (i Panie). Jak to się dzieje, że przy takiej profuzji prac o Miłoszu, przy powszechnym przekonaniu o doniosłości *Traktatu* w jego twórczości – tak mało poświęcono mu uwagi? Dlaczego nikt chyba (poza Tischnerem i rozmówcami Miłosza) nawet nie napomknął o trudnościach interpretacyjnych, jakie ten utwór nastrocza? Ośmielam się bowiem przypuszczać, że nie są to tylko moje trudności.

Chodziło mi także o sprawę ogólniejszą – o praktyki rozpowszechnione w całej dzisiejszej krytyce poetyckiej. Parafrazując wypowiedź amerykańskiej autorki Kathe Polli o postmodernistach, można powiedzieć, że augurowie tej krytyki często przeskakują milczkiem przez niezrozumiałe dla nich fragmenty tekstów, „niczym żaba, która pokonuje mętny staw skacząc z liścia na liść”<sup>9</sup>.

Wydaje mi się – i ku tej propozycji zmierza mój artykuł – że i krytykom i czytelnikom przydałoby się trochę takiej jak ta hermeneutyki negatywnej – ujawniającej to, czego nie rozumiemy w interpretowanych przez nas tekstach literackich.

## Abstract

**Henryk MARKIEWICZ**  
Jagiellonian University (Kraków)

### What is it that I don't understand of C. Miłosz's *Traktat moralny*?

The article is a peculiar 'record of interpretative failures' in analysis of Czesław Miłosz's *Traktat moralny* ['The Moral Treaty']. The author points out to some details of the poem proving extremely hard to interpret, and makes an attempt at explaining them, supporting himself to this end by Miłosz's own commentaries to the text, which he has found in the poet's letters to the philosopher Tadeusz Kroński and in his recorded conversations with Renata Gorczyńska, and, with Aleksander Fiut and Andrzej Franaszek. The author's indication of certain unclear points and instances of contradictoriness in the *Treaty's* text offers a specific incentive for the reader to focus not only on what the text can offer them but also, on what is apparently incomprehensible in it.

<sup>9/</sup> K. Polli *Promolotov cocktail*, „The Nation” 1996, cyt.: A. Sokal, J. Bricmont *Modne bzdury*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2004, s. 197.

# Noty o autorach

**Jolanta Brach-Czaina**, prof. dr hab., Instytut Kultury i Komunikowania, SWPS Warszawa; zajmuje się filozofią sztuki, filozofią istnienia, teorią kultury; autorka m.in. książek: *Etos nowej sztuki* (1984), *Szczeliny istnienia* (1992, 1998, 2006), *Błony umysłu* (2003); ostatnio opublikowała: *Gender w twórczości Olgi Tokarczuk i Tamary Bóldak-Janowskiej* „Pogranicza” 2005 nr 2, *Przesilenie nowoczesności. Teoretyczny i literacki obraz relacji ludzkich* „Teksty drugie” 2005 nr 4.

**Wolfgang Iser**, ur. 1926, niemiecki teoretyk literatury. Doktoryzował się na uniwersytecie w Heidelbergu pracą o Henrym Fieldingu. Profesor komparatystyki i literatury angielskiej na Uniwersytecie w Konstancji. Wraz z Hansem Robertem Jaussem uznawany za założyciela tzw. szkoły konstancckiej, skupionej na estetyce recepcji. Polskiej publiczności Iser znany jest głównie jako kontynuator i propagator tez Romana Ingardena wśród literaturoznawców niemieckich i anglosaskich. W swoich pracach – w przeciwieństwie do badaczy recepcji – skupia się przede wszystkim na tym, co Ingarden nazywał „odповідzią na wartość estetyczną”, czyli na reakcji czytelnika idealnego na tekst. Projekt antropologii literatury to w istocie dopełnienie zainteresowań Isera. W przeciwieństwie do teorii odpowiedzi, antropologia literatury nie koncentruje się na reakcjach czytelnika na tekst, tylko na tym, co sam tekst o czytelnikach mówi. Ważniejsze publikacje: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (1972); *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976); *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology* (1989); *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991).

**Michał Kaczmarek**, doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Zajmuje się badaniami nad obecnością kategorii pamięci w literaturze polskiej, czemu poświęcona jest przygotowywana rozprawa doktorska. Publikował m.in. w „Literaturze Ludowej”, „Toposie”, „Kwartalniku Opolskim” oraz w pracach zbiorowych. Jest pracownikiem Biblioteki Głównej UO.

**Dorota Krawczyńska**, dr, w IBL PAN przygotowała rozprawę doktorską o twórczości Henryka Grynberga. Pracuje w redakcji „Tekstów Drugich” oraz w Zespole Badań nad Literaturą Holocaustu IBL PAN.



**Tomasz Kunz**, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, tłumacz. Zajmuje się teorią i historią literatury nowoczesnej. Autor książki *Strategie negatywne w twórczości Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (2005).

**Henryk Markiewicz**, emerytowany profesor UJ, członek PAN i PAU. Autor prac z zakresu historii literatury polskiej: *Pozytywizm* (1978); teorii literatury i metodologii badań literackich: *Główne problemy wiedzy o literaturze* (1965), *Wymiary dzieła literackiego* (1984); historii krytyki literackiej – *Teorie powieści za granicą* (1995) i nauki o literaturze – *Polska nauka o literaturze* (1981), 6 tomów *Prac wybranych* (red. S. Balbus, 1995-). Redaktor naczelny „Polskiego Słownika Biograficznego”.

**Piotr Michałowski**, dr hab., prof. Uniwersytetu Szczecińskiego zatrudniony w Zakładzie Teorii Literatury; autor książek *Miniatura poetycka* (1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (2001, 2003); redaktor tomu *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm* (2002), autor wstępu i opracowania *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima (2004); publikował także w czasopismach naukowych („Pamiętnik Literacki”, „Teksty Drugie”, „Ruch Literacki”, „Napis”, „Przestrzenie Teorii”) i literackich oraz w zbiorach pokonferencyjnych.

**Arent van Nieukerken**, holenderski slawista, pracownik Katedry Literatury Słowiańskiej Uniwersytetu Amsterdamskiego (UvA). Norwidolog i autor tekstów o polskiej poezji powojennej (Miłosz, Herbert, Szymborska). Zajmuje się obecnie przede wszystkim polskim romantyzmem. Jest poza tym eseistą i tłumaczem poezji polskiej (Sęp Szarzyński, Mickiewicz, Lechoń) i rosyjskiej (Łomonosow, Dzierżawin, Batuszkow) na niderlandzki.

**Ireneusz Piekarski**, asystent w Katedrze Teorii Literatury KUL; w „Tekstach Drugich” i w pracy zbiorowej *Wartość i sens. Aksjologiczne aspekty teorii interpretacji* (red. E. Fiała, A. Tyszczyk, R. Zajackowski, Lublin 2003) opublikował artykuły poświęcone pracom N. Frye’a; obecnie zajmuje się topiką żydowską w twórczością Juliana Strykowski.

**Paul Ricoeur** (1913-2005), francuski filozof i działacz społeczny, wieloletni wykładowca Sorbony i Uniwersytetu w Nanterre, przewodził także Centrum Studiów Fenomenologicznych i Hermeneutycznych w Paryżu. Jeden z najważniejszych i najbardziej wpływowych filozofów II połowy XX wieku. Po polsku z licznych prac Ricoeura ukazały się: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie* (1985); *Symbolika zła* (Warszawa); *Podług nadziei: odczyty, szkice, studia* (1991); *Filozofia osoby* (1992); *Zło. Wyzwanie rzucone filozofii i teologii* (1992); *Mysleć biblijnie* (2003 – razem z André LaCocque); *Drogi rozpoznania: wykłady Instytutu Nauk o Człowieku w Wiedniu* (2004); *O sobie samym jako innym* (2005).

**Magdalena Siwiec**, dr, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ; autorka książek *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval* (1998) oraz *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki* (2002).

**Agata Stankowska**, dr, adiunkt w UAM w Poznaniu, autorka książki: *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o wizję i równanie* (1998). Autorka szkiców o poezji współczesnej, z zakresu poetologii i teorii literatury.

**Marcin Wołk**, dr, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej UMK w Toruniu. Zajmuje się prozą XX w. i zagadnieniami komunikacji literackiej. Autor książki *Tekst w dwóch kontekstach. Narracja pierwszoosobowa w powieściach Kazimierza Brandysa* (1999) oraz studiów o Lemie, Mrożku, Sandauerze, Gombrowiczu i Mannie.

**Marek Zaleski**, dr hab., docent w Pracowni Literatury XX w. W IBL PAN, zastępca redaktora naczelnego kwartalnika „Res Publica Nowa”. Autor książek: *Przygoda drugiej awangardy* (1984, 2000), *Mądryemu biada? Szkice literackie* (1990), *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w literaturze współczesnej* (1996, 2004).